

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**El acontecimiento en *Generación cochebomba*
de Martín Roldán Ruiz**

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Estudios Culturales

AUTOR

Oscar Giovanni Gallegos Santiago

ASESOR:

Víctor Miguel Vich Flórez

Febrero, 2019

RESUMEN

En este trabajo, voy a demostrar que, en el medio del escepticismo y de la violencia política que nos describe la novela *Generación cochebomba* (2007), ambientada en los años 80, irrumpen tres tipos de acontecimientos que suspenden el desencanto y la desorientación de los personajes. Estos acontecimientos, que surgen en un momento clave en la historia, son excepciones al orden establecido representado en la obra. Por ello, son capaces de generar verdades y formar subjetividades que no solo cuestionan o desestabilizan las estructuras de saber y poder (Estado frente a grupos terroristas), sino que también generan un horizonte de sentido nuevo que permite la comprensión crítica para el cambio social. El marco teórico y filosófico del pensador Alain Badiou será clave para comprender los tres conceptos que iluminan este trabajo: sujeto, verdad y acontecimiento. Y, sobre la base de una metodología de análisis crítico textual, describo y analizo cómo surgen en cada capítulo los acontecimientos que permiten la formación de sujetos y la posibilidad de las verdades del arte, la política y el amor. Esta investigación busca aportar una perspectiva inédita en la comprensión del tema de la violencia política: el papel que jugó el movimiento subterráneo y su potencial para crear verdades y subjetividades. En este sentido, este trabajo busca comprender la relevancia de este agente social, sus implicancias políticas y sociales en el contexto del conflicto armado interno representado en la novela.

Palabras clave: violencia política, rock subterráneo, punk peruano, acontecimiento, verdad, sujeto, conflicto armado interno, amor, arte, subcultura, contracultura, subproducción.

ABSTRACT

In this paper, I will show that, in the middle of the skepticism and political violence described by the novel *Generación cochebomba* (2007), set in the 80s, three types of events break out that suspend the disenchantment and disorientation of the characters. These events, which arise at a key moment in the story, are exceptions to the established order represented in the work. Therefore, they are capable of generating truths and forming subjectivities that not only question or destabilize the structures of knowledge and power (State versus terrorist groups), but also generate a horizon of new meaning that allows critical understanding for social change. The theoretical and philosophical framework of the thinker Alain Badiou will be key to understanding the three concepts that illuminate this work: subject, truth and event. And, on the basis of a methodology of textual critical analysis, I describe and analyze how arise, in each chapter, events that allow the formation of subjects and the possibility of the truths such as art, politics and love. This research seeks to contribute an unprecedented perspective in the understanding of the topic of political violence: the role played by the underground movement and its potential to create truths and subjectivities. In this sense, this work seeks to understand the relevance of this social agent, its political and social implications in the context of the internal armed conflict represented in the novel.

Keywords: political violence, underground rock, peruvian punk, event, truth, subject, internal armed conflict, love, art, subculture, counterculture, subproduction.

AGRADECIMIENTOS

Dedicar tiempo a esta tesis ha sido posible porque no estoy solo. En estas breves líneas, quiero agradecer a todas esas personas e instituciones que me apoyaron en este proceso. A mis padres, Gladys y Oscar, por su amor y apoyo en todo. A Víctor Vich, mi asesor, por las gratas conversaciones, sus enseñanzas y por la orientación académica a lo largo de todo el proyecto de este trabajo. Quiero brindar también mi agradecimiento al Vicerrectorado de Investigación, a través de su programa PAIP, por el financiamiento que he recibido. A mis profesores y compañeros de la Maestría en Estudios Culturales por los aprendizajes y la amistad. A Martín Roldán Ruiz por escribir esa novela de nombre explosivo. Y a toda esa generación cohebomba de los años 80 que sobrevivió a los atentados terroristas y al primer gobierno de Alan García.



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

Una novela subterránea con dos lados como un casete de los años 80.....	6
1.1. Los dos lados de un mismo casete.....	10
1.2. Una historia más de desencanto y violencia, salvo las verdades.....	12
1.3. El acontecimiento en <i>Generación cochebomba</i>	13

II. CAPÍTULO PRIMERO

El acontecimiento del arte.....	16
2.1. Antes del encuentro: un poco de contexto.....	17
2.2. El encuentro con el mundo subterráneo.....	20
2.3. ¡El estallido de la verdad!.....	23
2.4. Trabajo de las consecuencias.....	28

III. CAPÍTULO SEGUNDO

El acontecimiento de lo político.....	35
3.1. Los múltiples desbordes de la ciudad.....	36
3.2. Los conflictos de los subtes frente a la acogida del otro.....	39
3.3. Los caminos peligrosos de la clausura de lo político.....	42

IV. CAPÍTULO TERCERO

El acontecimiento del amor.....	50
4.1. Las amenazas sobre el amor.....	50
4.2. Las posibilidades y el encuentro del amor.....	54
4.3. La declaración del amor en tiempos de crisis.....	57
4.4. La cuestión de la duración o la fidelidad del dos.....	62

V. CONCLUSIONES.....

66

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....

68

I. INTRODUCCIÓN

Una novela subterránea con dos lados como un casete de los años 80

"Pero en ese momento fue tal el choque que dejé todo por el punk. A mucha gente le habrá pasado eso, ese golpe, cómo se abre el mundo, ¿no? Y después con el tiempo me he dado cuenta...".

José Eduardo Matute, guitarrista de Guerrilla urbana y Ataque Frontal (citado en Rotondo 2012: 53)

En los últimos años, se han publicado una serie de estudios, entrevistas, testimonios y obras literarias sobre la denominada movida "subterránea", vinculada principalmente al *punk rock* peruano, que surgió en la década del 80¹. Llama la atención este repentino interés sobre este fenómeno que durante varios años estuvo casi olvidado en la esfera pública. Es indudable que una de las razones de este creciente interés es el cruce tenso e intenso de la escena subte con la época más álgida de conflicto armado interno (1980-1992). Los temas de la memoria y la violencia política, particularmente de los años 80, son cuestiones cruciales no solo para la comprensión de aquellos años críticos, sino también para la viabilidad política y social de nuestro país. Por esta razón, también ha sido tema de disputa ideológica y académica sobre qué, cómo o por qué recordar (u olvidar). Este escenario, desplegado en parte por el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), usualmente ha estado marcado por dos actores principales en una cruenta lucha por el poder: los grupos terroristas (PCP-SL y MRTA) y los agentes del Estado. En el medio de todo este conflicto, la población civil como víctima, principalmente la del mundo rural y quechuahablante, lo cual expresa las profundas raíces de la desigualdad y la injusticia: el

¹Algunos de estos estudios, citados en la bibliografía, son los siguientes: *Desborde Subterráneo 1982-1992* (Bazo 2017), *7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Greene 2017), *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* (Cornejo 2018), *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)* (López y otros 2018) y *Bestias (1984-1987)* (Lamoyi 2017). Entre los testimonios y entrevistas: *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo* (Rotondo 2012), *Los sumergidos pasos del Amor. Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna* (Valdivia 2007), *Eutanasia. Y nosotros ké? Hasta el global colapso 1985-2012* (Grijalva 2018). Entre las novelas, además de *Generación cochebomba* (2007), tenemos *Al final de la calle* (1993), de Óscar Malca; *La ciudad de los culpables* (2007), de Rafael Inocente; *Incendiar la ciudad* (2010), de Julio Durán; *Lima subte* (2012), de Ernesto Carlán; y *Lima maldita* (2018), de Miguel Fegale.

racismo, la pobreza, la indiferencia, etc.

Sin embargo, en ese Perú incierto y al punto del colapso, no solo intervinieron estos actores, más visibles, estudiados y polarizados, sino también un grupo de jóvenes menos visibles, ciertamente ambiguos y desenfadados, que conformaron espontánea y súbitamente el fenómeno subterráneo de los años 80. ¿En qué consistió y cuál fue su trascendencia artística o política durante aquellos años oscuros?

En el territorio de estas preguntas abiertas se inscribe este trabajo sobre la novela *Generación cochebomba* de Martín Roldán Ruiz². Una obra que no solo dialoga o trata de representar aquella época convulsa, sino que, por muchas razones, se puede sostener que es una *novela subterránea*. Para comprender esta aseveración, voy a arriesgar algunos rasgos generales de la movida subterránea³, aunque no haya nada menos *punk* que tratar de definirlo. Con esto ya entiendo que lo subterráneo es tanto una apropiación de la contracultura *punk*, originada en los 60 y 70 en el mundo anglosajón, como una creación peruana de los 80. Volveré sobre esta conexión entre lo local y lo global y su resignificación en un contexto particular como el peruano. Todas las obras y exposiciones referidas sobre la movida subterránea coinciden en que este fenómeno fue heterogéneo (rockeros, artistas, diseñadores, poetas, narradores, etc.), breve pero intenso (un *estallido* de mediados de los 80), subversivo (contra los valores conservadores) y ambiguo (oscilaban peligrosamente entre un nihilismo autodestructivo y una militancia radical).

Frente a este panorama complejo, voy a enfocarme en dos de los rasgos que quizá distingan mejor a la movida subterránea peruana del *punk* anglosajón. La primera tiene que ver con la autogestión subcultural de la movida en las condiciones precarias y riesgosas de la época. El ánimo subversivo de estos jóvenes no solo tuvo que luchar contra los valores y las instituciones oficiales, como también se dio en el contexto británico, sino que además tuvieron que lidiar con la ausencia de una industria cultural (musical o editorial) e, incluso, de circuitos independientes que apoyen la producción de sus obras, como al menos sucedió

² En este trabajo utilizo la segunda edición del 2013 (Lima: Colmena Editores), corregida y autorizada por el autor. La primera edición, realizada por propio autor, fue del 2007.

³ En esta tesis intercambio los términos "movimiento" y "movida" para referirme a nombrar a lo subterráneo, puesto que en realidad fue un fenómeno bastante ambiguo. Por un lado, considero que cumple con algunos rasgos de un "movimiento" en tanto tendencia artística o cultural innovadora, aunque no fue compacta y mucho menos programática. Al contrario, fue una suma heterogénea de estilos, posturas, ideologías o actitudes, muchas veces contradictorias. Por su parte, el apelativo de "movida" también se aproxima a su naturaleza espontánea y su actitud desestabilizadora. Por último, también usamos para referirnos a dicho fenómeno los términos "submundo", "subcultura", "corriente", "estética" o, incluso, "arte".

en los países desarrollados. Esto les exigió desarrollar una creatividad singular para abrir sus propios espacios y sus propios medios de producción alternativa, usando muchas veces material reciclable o tecnología de bajo costo: casetes, grabadoras caseras, equipos alquilados, fotocopias para difundir sus obras, etc. Pero además de esta realidad precaria, propia de países periféricos al Sur de Estados Unidos, se suma la guerra desatada entre el Estado y Sendero Luminoso por la toma del poder. En estas condiciones sociopolíticas, los subtes tuvieron que agenciarse diversas formas para producir sus maquetas musicales, sus conciertos, los fanzines, las intervenciones artísticas en la ciudad, su literatura, etc. En otras palabras, este es el famoso *do it yourself* contrahegemónico del *punk* global, pero surgido en el subsuelo de una sociedad subdesarrollada y, sobre todo, mientras los grupos terroristas le habían declarado la guerra al Estado peruano. Es aquí donde surge el otro rasgo: la consecuencia frente a todo este escenario crítico. Porque una cosa es ser *punk* en el Norte y otra cosa es serlo en el Sur. Creo que, en gran medida, el asumir las consecuencias de esta postura en una situación específica es lo que define al individuo subte como un sujeto militante. Esto no quiere decir que haya una sola postura o una visión homogénea de lo que implica ser subte. Al contrario, como he referido, fue un fenómeno bastante heterogéneo e, incluso, contradictorio en varias de sus posturas y actitudes, porque justamente no se libraron de algunas de nuestras taras sociales, como el clasismo, el racismo o el machismo.

Como refieren algunos testimonios, estos conflictos generaron una suerte de batalla interna en la movida entre diferentes grupos de subtes, ya sea por cuestiones de clase, raza o, incluso, de género⁴. Pero no es el momento de ahondar en estos conflictos –la novela los representa en gran parte–; lo que más bien deseo remarcar es esta militancia nada ortodoxa del sujeto subte. En el fondo, el subte de cualquier clase o género despreciaba toda forma de poder institucionalizado y sus valores representados ya sea en el partido, el Estado o la familia. Estaban muy conscientes de la falsa democracia en la que vivían, de la podredumbre moral que los rodeaba y del sistema alienante o explotador contra el que

⁴ Con respecto a las clases sociales, no era lo mismo ser un subte de los barrios populares, como Barrios Altos, Breña o el Rimac que en aquellos distritos más pudientes como Miraflores o Barranco. Del mismo modo, con respecto a la raza, se creó los términos "cholopunk" y "pitupunk" e, incluso, algunas canciones que hacían referencias a los resentimientos sociales de los unos y la alienación e hipocresía de los otros. El caso de Patricia Roncal, más conocida como María T-ta, vocalista de *El empujón brutal*, es significativo con respecto a esas disputas de género y sobre las masculinidades en juego. Todas estas fronteras y discursos que están en conflicto, al interior de la escena *punk*, han sido abordados por los estudios referidos.

protestaban. En una frase muy usual de sus canciones, gritaban que vivían en una *sociedad de mierda*. Pero también en una *ciudad muerta*. De ahí el grito furioso de sus canciones, esa vitalidad salvaje del "pogo", esa agencia para crearse espacios donde producir y exponer sus obras, y esa actitud desafiante frente al orden establecido.

Generación cochebomba, junto a un corpus de cuentos y novelas, es una obra que forma parte de este conjunto heterogéneo de expresiones subterráneas. Aunque se escribió durante los 90, se publicó recién en el 2007 y bajo esa filosofía subte del "hazlo tú mismo". Sin el apoyo de ninguna editorial, el autor imprimió de forma artesanal unas 500 copias con sus propios recursos. La primera edición, cuya portada es un collage barroco de imágenes sobre aquella conflictiva época, salió sin prólogo ni las palabras usuales de contraportada. Menos aún se esperaba algún comentario o reseña crítica en la prensa de entonces. El autor confiesa en una entrevista que cuando salió la novela esta era "huérfana de todo". De ahí que tuviera que ir él mismo "de librería en librería" distribuyendo el libro (Roldán 2017). Ahora bien, no por esta razón voy a sostener que esta es una novela subte. Estas son, al fin y al cabo, algunas de las condiciones que muchos autores en nuestro medio tienen que afrontar, aunque con mucha más precariedad en el siglo pasado que actualmente, donde hay más recursos editoriales y digitales.

El sello de la movida subte, más que la autogestión personal, fue la creación de una comunidad que produjo un circuito alternativo que no solo resistió, sino que también desafió las producciones hegemónicas. En otras palabras, cuando todas las condiciones eran desfavorables, además de riesgosas, irrumpe la voz disonante de la comunidad subte, ya sea en una obra musical, artística o literaria. Por otro lado, el propio autor participó en la movida subterránea como integrante de una banda, por lo que la novela puede leerse como un testimonio de aquellos años. En efecto, algunas escenas de la novela, como la redada policial en un concierto del inicio, según confesión del autor, pero también de otros testimonios, efectivamente sucedieron en la realidad. Asimismo, los nombres de las bandas y de ciertos personajes hacen alusión a individuos históricos. Este es un diálogo entre la ficción y la realidad, o la realidad de una ficción que recoge elementos del testimonio de vida del autor y de la memoria de toda una época

1. 1. Los dos lados de un mismo casete

La novela se divide en dos partes ("Lado A" y "Lado B"), aludiendo a los dos lados de un casete: ese estuche de material plástico que contiene una cinta magnética de grabación y reproducción de sonido. Inventada en los 60 y perfeccionada en los 70, la tecnología del casete se masificó en Estados Unidos y Europa durante la década de los 80. En estos países del Norte, permitió la creación y circulación de un mercado *underground* que compitió con la producción más costosa y oficial de vinilos. De esta forma se crearon algunos sellos independientes de música y se generó un público más masivo de sectores medios y populares. Como sostienen algunos autores, a diferencia de lo que sucedía en los países más industrializados del Norte, el casete no solo fue un medio más, sino que fue el principal medio de producción y distribución en varios de los países del Tercer Mundo (Greene 2017). De esta forma, el casete, junto con la fotocopidora para los fanzines, fue un ícono de la apropiación de los medios mecánicos de producción capitalista en la era global, lo cual permitió resistir al monopolio de las industrias musicales alrededor del elitismo del vinilo. Pero más que resistir, el casete fue todo un ícono de la subcultura *punk* peruana que permitió crear redes de circulación a través de mercados informales, alternativos o piratas, los cuales desafiaron el monopolio de las disqueras nacionales o transnacionales.

En nuestro contexto, los casetes ~~“artesanales”~~ que sacaban los grupos de música subte se llamaban *maquetas*. Ya este nombre es bastante significativo. Como alusión a un bosquejo de un producto imperfecto, es el signo y los contornos difusos de una estética precaria y desacralizadora. Los grupos subte no pretendían, como suele suceder con otras bandas musicales, pasar de la maqueta o *demo* a un producto más elaborado, sino que la maqueta era ya el producto. Un ejemplo bastante citado es el de la maqueta *Primera dosis* (1985) del grupo Narcosis, la cual fue realizada en el garaje de la casa del vocalista del grupo, Wicho García. Una primera versión se hizo con una grabadora doméstica Sony que tenía dos micrófonos. Luego Wicho se inspiró y acopló la grabadora a un Walkman para montar otras pistas sobre la primera versión, usando varios casetes. Lo que implicó una sobregrabación sobre un ~~“original”~~ que nunca existió; es decir, en palabras del propio Wicho: ~~“una copia de una copia de una copia”~~ (García citado en Greene 2017: 46). Adiós a la fidelidad del sonido, pero también a los estándares y normas del profesionalismo de la industria musical. Como copia imperfecta sin original, también escapaba a las leyes de la

propiedad intelectual⁵. Subterráneamente se ~~pirateaba~~” con otros productos subes por el centro de la ciudad. De esta forma subrepticia fue llegando a países como Colombia y México hasta que, en el 2011, un sello independiente de Estados Unidos publica *Primera dosis* en formato vinilo. Pero ya antes habían pasado al CD, como muchas otras bandas.

Para Shane Greene, este tránsito del casete pirateable, más democrático, informal y ambulante, hacia el vinilo representa una adopción de ~~la~~ lógica hipster propia de la cultura gringa de un revival vinilero” (Greene 2017:71). La ironía está no solo en que la portada del ~~original~~” LP representa el casete *demo* archipirateado, sino que, por su elitismo, es prácticamente inaccesible para aquel público informal de Narcosis que compraba las copias baratas. Otras bandas siguieron el mismo camino tentador de la producción profesional, como Leusemia, G3, Kaos, Autopsia, Eutanasia. Para Greene, este tránsito de la subproducción hacia la sobreproducción vinilera "gringa", como en el caso de Narcosis, representa para algunos subtes limeños una suerte de traición a los principios ~~«eallejeros»~~ del cassette pirateable a través del cual el rock subterráneo hizo historia» (2017: 73). Lejos de discutir la autenticidad de las obras subte, como si hubiera un estándar de la ~~pankitud~~”, estos apuntes revelan el conflicto y contradicciones que la escena subterránea generaba y genera hasta el día de hoy. Conflictos propios de una modernidad precaria y periférica, y de una globalización que tiende a fagocitar los productos creativos locales. En resumen, el casete fue un símbolo de la apropiación creativa de la escena subte. Las maquetas demostraron la agencia para abrir espacios donde expresar la *voz propia* para subvertir los discursos públicos e imaginar la posibilidad de un mundo distinto.

En toda esta lógica subcultural se inserta la intención comunicativa que da forma a la novela. La primera edición de la novela es también una maqueta imperfecta. Su baja calidad de impresión, los errores de diseño y de ortografía se pueden comparar al sucio sonido o a la disonancia de las primeras maquetas musicales. El libro a simple vista parece una copia del algún original que no existe. Simplemente no se podía esperar más cuando esta primera edición de la novela salió en la más absoluta ~~orfandad~~”: sin editor, corrector o presentadores. *Es lo mejor que se podía hacer bajo esas condiciones*. Como en varias de las maquetas musicales, esta novela ejemplifica la subcirculación ~~boca a boca~~”, donde los

⁵ Definitivamente, estos rasgos aproximan a las maquetas, y otras obras subte, al arte contemporáneo, según la perspectiva de Badiou (2013). Esto es, como un arte que cuestiona la idea de obra y la propia figura del autor. En el primer capítulo desarrollamos estas premisas.

propios lectores hacen el trabajo de los críticos ausentes. Subterráneamente, pues, la primera y las otras tres ediciones independientes (Colmena editores) de la novela circulaban mayormente entre amigos y conocidos del escritor. Con el tiempo, *Generación cochebomba* se fue convirtiendo en una novela de culto junto a otras narraciones del ambiente subte⁶. Naturalmente, como cualquier obra de la movida, esta marginalidad era una consecuencia por adoptar dicha postura frente a los patrones oficiales. No obstante, la recepción de la novela fue creciendo. El primer vuelo internacional llega el 2015 con una editorial independiente en España (Pepitas de calabaza), pero quizá el punto de quiebre de su entrada a los circuitos masivos y globales sea su quinta edición por la transnacional Seix Barral (2017). Como *Primera dosis*, la novela emerge de sus inicios precarios y emprende otra vida en los circuitos más comerciales y oficiales. La pregunta quizá sea ahora, tal y como se planteó respecto a la autenticidad *punk* del vinilo *vintage* de *Primera dosis*, si la nueva edición transnacional de *Generación cochebomba*, corregida, bien “diseñada” y distribuida en los circuitos hegemónicos, sigue siendo subterránea. El tópico de la muerte o resurrección del *punk* peruano no nos interesa aquí. Tampoco nos preocupa analizar una supuesta “autenticidad” de lo subterráneo. Lo realmente significativo son las huellas materiales de la movida subterránea y sus intervenciones en la escena cultural limeña: sus alcances para repensar las formas de visibilidad del arte como intervención política y su capacidad para formar subjetividades. Una de esas huellas materiales es justamente *Generación cochebomba*.

1.2. Una historia más de desencanto y violencia, salvo las verdades

Narrada en tercera persona y ambientada en esa vuelta a la “democracia” de los 80, tras 12 años de dictadura militar, la novela se centra en la vida de un joven limeño de 17 años, Adrián R, hijo de un taxista y de una empleada pública. Este joven se caracteriza desde el comienzo por su apatía frente a la vida: no tiene proyectos ni sueños para el futuro. Solo quiere irse de juerga y drogarse con sus amigos. A través de la mirada del personaje, quien suele deambular por las calles sucias del centro, somos testigos del desencanto que lo rodea, la degradación moral y la violencia cotidiana. Todo ello le genera la convicción de que la sociedad donde vive “es una mierda” y que nada vale la pena. Sin embargo, la

⁶ Ver nota al pie 1.

novela nos presenta tres momentos claves, donde este desgano existencial del protagonista no solo se suspende, sino que permiten imaginar la posibilidad de un mundo distinto. El primero de ellos es cuando Adrián R descubre la vitalidad del mundo subterráneo. Rápidamente se identifica con las furiosas letras de esas canciones y las salvajes fuerzas que se liberan en los *pogos*. Siente que forma parte de algo tan extremo y brutal como la propia realidad que lo envuelve. Y aunque su grupo sea tan heterogéneo y conflictivo como la propia movida subterránea, a todos los conecta el mismo ánimo de subvertir los poderes o valores tradicionales. El segundo momento de posibilidad es cuando Adrián R encuentra a un niño mendigo de la calle, quien lo conmueve por su rostro y por su forma de hablar. Este huérfano, junto a otros "pirañitas" de su collera, solo es el pequeño *iceberg* de todos esos migrantes desposeídos que invaden la ciudad, y con los cuales los subtes de alguna forma se identifican por su condición marginal. El tercer momento es cuando Adrián R encuentra el amor. En un concierto conoce a Olga, quien le parece distinta a las otras chicas, porque sabe expresarse y se muestra madura. Junto a ella, el protagonista siente que puede construir un camino para afrontar la vida. Sin embargo, más adelante ella revelará su cara más radical y buscará insertarlo a un submundo aún más peligroso que del rock subterráneo: el del grupo subversivo Sendero Luminoso. De este modo, creo que la trama gira alrededor de estos tres puntos cardinales en los que, en medio de la podredumbre social, el personaje vislumbra horizontes distintos para cambiar su vida o su entorno.

1.3. El acontecimiento en *Generación cochebomba*

En este trabajo sostengo que esos momentos que interrumpen la normalidad del desencanto en la vida del protagonista pueden ser simbolizados como acontecimientos. Sobre la base teórica y filosófica de Alain Badiou, concibo un acontecimiento como un evento extraordinario que irrumpe en una situación dada. Este evento singular tiene la virtud de formar subjetividades fieles a determinadas verdades que exceden a los saberes de la época. En tal sentido, sostengo que esos tres momentos pueden leerse como los siguientes acontecimientos: 1) la irrupción del rock subterráneo representa una verdad del arte como estética cruda y disonante que conforma subjetividades militantes, 2) el desborde popular o de los migrantes en la ciudad representa la verdad de la política que se opone y desestabiliza a la gestión de lo dato y 3) el encuentro con Olga como el descubrimiento de

la verdad del amor. En cada uno de los tres capítulos de esta tesis, desarrollo, sustento y ejemplifico esta propuesta de lectura, la cual busca primordialmente demostrar que esta novela no solo es un testimonio o una obra más que retrata la violencia política, sino también una obra que sostiene una voluntad afirmativa a través de la lucha material y simbólica de la movida subterránea.

En este punto es necesario precisar que esta tesis es también una forma de aproximación, desde los estudios literarios y culturales, a la complejidad del pensamiento filosófico de Alain Badiou. En tal sentido, espero que se entienda que los tres conceptos primordiales que manejamos aquí (acontecimiento, verdad, sujeto), a partir de Badiou, son pensados primordialmente como tejidos simbólicos en el cuerpo ficcional de la novela. Esto es, mediante este trabajo, no pretendo sostener que en la diégesis de la obra (menos en la realidad histórica) se plasme o evidencie de manera categórica los conceptos e ideas del filósofo. ¿Es o fue realmente la movida subterránea un acontecimiento artístico? ¿En la novela se representa efectivamente una verdad política o del amor entendidas bajo el marco del pensamiento de Badiou? Son preguntas abiertas y no podría ser de otro modo cuando recién en los últimos años se está recuperando la memoria en general de aquellos años de violencia política y en particular de la escena subterránea⁷. Como sostiene Badiou, un acontecimiento, como cualquier otro fenómeno complejo, solo se puede entender de manera retroactiva. En este sentido, creo que recién estamos vislumbrando la heteróclita red de posturas, estéticas o producciones de la escena subterránea nacional. Y a pesar de esta heterogeneidad, observo que todas las vertientes de alguna forma comparten ciertos rasgos comunes, los cuales se entienden en la dialéctica entre la ruptura radical, muchas veces destructiva, y la capacidad creativa de afirmación. Creo que la novela representa bien la ambigüedad de ambas dimensiones de la escena subte. Incluso, se puede afirmar que, por la atmósfera, los sucesos aciagos que predominan y hasta por el final brutal, la historia se decanta por las consecuencias autodestructivas o nihilistas de sus personajes. Esto conecta bien no solo con las historias de violencia, persecución o prisión que vivieron algunos de sus miembros, sino con las propias letras de sus canciones, textos literarios o intervenciones

⁷ Solo en el 2017 y 2018, se ha publicado cinco obras relacionadas al ambiente subterráneo: *Desborde Subterráneo 1982-1992* (Bazo 2017), *7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Greene 2017), *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano* (Cornejo 2018), *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)* (López y otros 2018) y *Lima maldita* (2018), de Miguel Fegale. Y en febrero de este año (2019), *Eutanasia. Y nosotros ké? Hasta el Global Colapso 1985-2012* (Grijalva).

artísticas. Los propios nombres de la mayoría de bandas ejemplifican esa voluntad desafiante pero también subversiva: Kaos, Pánico, Autopsia, Sociedad de Mierda, Guerrilla urbana, Masacre, Eutanasia o Ataque Frontal. La novela simboliza bien esas fuerzas destructivas y como aparato literario quiere ser un *cochebomba* en las manos del lector. Todas estas lecturas de la movida, como estallido, testimonio o denuncia, son legítimas, salvo que no todo fue simplemente ruptura o destrucción, sino también construcción de una escena alternativa a la del mercado hegemónico, la cual produjo obras significativas, como esta novela, que aún hoy interpela nuestro tiempo. Este trabajo, con el apoyo de ciertos conceptos de Badiou, intenta escuchar detrás del grito subterráneo que se extiende en la novela, esas voces disruptivas que, a pesar de todo, buscaron afirmar ciertas verdades en el contexto de la violencia política de los años 80.



II. CAPÍTULO PRIMERO

El acontecimiento del arte

"Me parece que están con el diablo"

Francesca Solari

(Citada en Valdivia 2007:95)

Un joven de 17 años camina solitario y observa las sucias y caóticas calles del centro de Lima. Con este andar sin rumbo del personaje, el narrador omnisciente nos introduce a una ciudad violenta y degradada. La Lima de los años ochenta. Es con este andar incierto y sin horizontes del protagonista que inicia pero también culmina la novela. Esto dibujaría un círculo perfecto de la desesperanza. Una visión muy común de varios escritores de la denominada Generación de los 80. Pero, ¿qué es lo que *sucede* entre estos dos puntos? Es cierto que en la novela predomina el escepticismo y el desconcierto. Se describe una urbe de seres que, salvo algunas excepciones, parecen adormecidos e incapaces de entrever a alguna posibilidad de cambio. Es la indiferencia y el miedo los que rondan como plagas en las calles, los hogares, la ciudad. El país entero es un cochebomba a punto de estallar.

Es sintomático así que la primera palabra que enuncia el protagonista sintetice quizá todo el ambiente de podredumbre que se respira desde el comienzo hasta el final: "La mierda existe" (9). Es una revelación que apunta no solo al entorno que lo rodea, sino sobre todo al envilecimiento colectivo de la sociedad peruana imaginada de esos años. Una sociedad fragmentada e incapaz de evitar las garras de la violencia subversiva que han llegado a la capital. Un Estado fallido que solo responde con brutal represión. La crisis económica, el desempleo, la violencia en las familias, en las calles. Todo esto en medio del más grande desborde popular en la década de los 80: cientos de migrantes transforman el rostro de la ciudad. En suma, como si estuviéramos frente al clásico cuadro de Edward Munch, un grito sordo que recorre todo ese mundo parece decir: *No hay esperanza*. Pero, por debajo de esta visibilidad inerte y degradada, se desarrolla un espacio vital que acoge a un conjunto de jóvenes desenfadados que, pese a todo, no han renunciado a expresar su

voz, su arte o sus creaciones. Este espacio vital es el mundo subterráneo.

En este capítulo, pretendo demostrar que el rock subterráneo representa en la novela un acontecimiento artístico en las coordenadas teóricas de Alain Badiou. Principalmente sostengo esta afirmación sobre la base de una *conexión singular* que observo entre el sujeto que emerge a raíz de este acontecimiento y la verdad que se despliega. Este capítulo busca analizar dicha conexión en la trama novelística, pero también sus alcances y sus límites bajo el marco teórico de Badiou. Para ello, voy a analizar ciertos fragmentos claves de la novela donde observo cómo se gesta la irrupción de este acontecimiento: el encuentro del protagonista con el mundo subterráneo, la verdad inscrita en dicho encuentro y la formación de una subjetividad distinta. Esta lectura de este mundo ficcional también será entrelazada y apoyada con otros textos (testimonios, ensayos, letras de canciones) que circulan en torno a la movimiento subterránea de los años 80. En tal sentido, algunas de las preguntas que planteo son las siguientes: ¿Cómo surge este fenómeno en el escenario de la violencia política y el desborde popular? ¿Qué tipo de sujetos es capaz de conformar este acontecimiento? ¿Cuáles son las consecuencias de ser subte en la época?

2.1 Antes del encuentro: un poco de contexto

Al inicio de la novela vemos caminar a Adrián R sin rumbo cierto (como el país figurado). Aquí ya no estamos ante la famosa pregunta de Zavalita, personaje de Mario Vargas Llosa, quien también observa con desencanto la ciudad: *¿cuándo se jodió el Perú?* Ya no hay preguntas. Es simplemente una infeliz constatación: –Calles de mierda, tránsito de mierda, gente de mierda, sociedad de mierda... ¡País de mierda!” (9). En este escenario, a pesar de todo, la gente sigue viviendo, trabajando o estudiando. Otros, como Adrián R y su pandilla, que no tienen trabajo ni estudio, solo les queda vagabundear, esperar algo mejor o simplemente observar:

–Esta es mi Lima”, se dijo, y recordó cuando era niño, recorriendo esas calles que ahora estaban llenas de basura, de vendedores ambulantes, mendigos, locos y borrachos; de automóviles y microbuses obsoletos que funcionaban gracias a la habilidad de algún mecánico empírico. La tres veces coronada villa ya nunca más lo era, se había largado hace mucho y era, en esos años tortuosos e inciertos, tan atractiva como para suicidarse en ella (10-11).

Estamos a inicios de la década de 1980. Lima sufre lo que se ha denominado un "desborde popular" (Matos Mar 1986). Un fenómeno insólito y espontáneo de grandes migraciones de

sectores rurales e informales hacia la ciudad, principalmente Lima⁸. En busca de mejores oportunidades, estos migrantes en la capital trastocan las estructuras sociales, culturales y económicas de un sistema que no está capacitado para comprender ni para representar esta irrupción de lo *real*, en términos lacanianos. De este modo, la fantasía de la llamada "vuelta a la democracia" se ve perturbada por todos aquellos que no estaban en el relato del Estado nación-criollo. Esto genera que se agudice la crisis de representación del Perú oficial y "legal" frente a uno marginal e informal, pero multiforme. Todas esas sangres, con culturas, lenguas y visiones de mundo diferentes, llegan para instalarse mayormente en las periferias de una ciudad, cuyos gobiernos les han dado históricamente la espalda. Pero es importante remarcar que este fenómeno no solo cuestiona la legitimidad de la nación criolla y centralista de entonces, sino que también produce sus propias expresiones culturales, entre ellas las expresiones musicales o artísticas.

Una expresión singular es la llamada música "chicha" que aparece en los años 60 y se consolida en los 80. Para Matos Mar, este género es "una fusión musical de la cumbia colombiana, la guaracha cubana y el huaino serrano, tropicalizando la música andina y ejecutándola con instrumental electrónico (guitarra, batería y órgano). Es una creación urbana y actual de los barrios populosos y de las barriadas" (1986: 85). Esta cultura popular penetra y contamina amplios sectores de la cultura urbana-oficial y sus canales de difusión: radio, televisión, periódicos, revistas, etc., lo cual genera esta hibridación cultural que afecta a otras manifestaciones artísticas como la literatura o el propio rock⁹. Este es el escenario, a grandes rasgos, donde transcurren los personajes, en su mayoría marginales, de esta novela. De hecho, esa actitud crítica y contestataria del movimiento subterráneo se debe en gran parte a que sus miembros fueron muy conscientes de la convulsa y precaria realidad que los rodeaba. Esto se demuestra tanto en las letras de sus canciones como en la creación

⁸ Este fenómeno de las grandes migraciones rurales hacia la ciudad tiene su antecedente en la década del 50, cuando surge las primeras barriadas en Lima y la aparición dinámica de los nuevos rostros migrantes. Sin embargo, como anota Matos Mar, a principios de los 80, este fenómeno se presenta con una intensidad insólita que transforma la ciudad: "La geografía humana del país ha sufrido alteraciones sustantivas: la población nacional se ha triplicado en menos de cuatro décadas; mientras que un activo proceso de urbanización tiende a concentrar en las ciudades a más del 65% de la población total del país. El escenario en el que se juega el drama nacional, ha pasado del campo a las ciudades (Matos Mar 1986: 43).

⁹ El caso del grupo Los destellos es ejemplar. Empezó en los 60 como un grupo de rock instrumental para luego dedicarse a la cumbia o "chicha" peruana. Otro caso para nombrar, más cercano a la cultura subterránea, es el del grupo Del pueblo, aparecido en los 80, considerado uno de los primeros en promover un "rock andino", por sus mezclas instrumentos autóctonos y modernos, y sus canciones con motivos sociales y contestatarios.

de un circuito alternativo al oficial donde expresar su voz. Justamente uno de esos medios alternativos eran los conciertos subterráneos que eran autogestionados por los propios músicos y los aficionados. Estos se realizaban muchas veces clandestinamente debido a la represión policial y a los toques de queda de aquella época. Siguiendo a nuestro personaje, Adrián R llega sin saberlo a uno de dichos conciertos subte:

La calle no tenía casas vecinas, era solitaria y marginal. Hacia la esquina con el jirón Washington, existía un edificio de oficinas. Las paredes pertenecían a cocheras y estaban garabateadas con graffitis que invitaban al suicidio, a las drogas o a la acción revolucionaria; alternativas muy válidas para la época. El ambiente era apropiado para esa discoteca subterránea y conciertos (11).

Es importante destacar dos aspectos generales que se desprenden de este fragmento. Uno de ellos es sobre el tiempo narrativo. Si bien es cierto que las acciones de los personajes se narran en presente y desde una focalización externa, en las descripciones el narrador omnisciente utiliza las formas del pretérito. Esto permite generar una distancia entre el narrador y esos "años tortuosos e inciertos" (11). Se deduce de esto que el tiempo de la posición del narrador no es tan precario o conflictivo como aquellos años de la diégesis. Es como si este narrador fuera un sobreviviente de esos años; es decir, a pesar del aparente "objetivismo" del foco omnisciente, el narrador es o fue un testigo que se conmueve por los hechos ocurridos en aquellos años. Por ejemplo, como hemos visto en la primera cita, cuando describe Lima, se le escapa frases como "tan atractiva como para suicidarse en ella" (11). El otro aspecto tiene que ver con el espacio. El lugar donde se da este concierto y casi todas las acciones principales es el centro de la ciudad. Específicamente, estamos en la esquina del jirón Chíncha, en la famosa discoteca de entonces: No Helden. Es un lugar céntrico pero al mismo tiempo marginal: "La calle no tenía casas vecinas, era solitaria y marginal". Remarquemos el lugar céntrico, en tanto lo subterráneo implica aquello que se da simbólicamente por debajo de la superficie o al margen de lo oficial. Es irónico así que justamente estas fiestas se den en el corazón de una ciudad que persiste en su conservadurismo y colonialidad. Pero creo que esto es coherente con la dialéctica del espíritu contestatario, que requiere del sistema, convivir con él, para subvertirlo.

En otro pasaje, antes de ingresar al concierto, Adrián observa sus inmediaciones y la "fauna" que lo rodea: "Las prendas negras, las botas militares y los cabellos parados eran lo común. Casacas de cuero y jeans con rodillas rotas. Todos dialogaban apasionadamente sobre temas que iban desde lo político y sus variantes, atravesando por el marxismo, el

existencialismo y la música, hasta el Tao y demás temas que los mismos conversadores no entendían bien" (11). Convivían así con los ambulantes que ocupaban varias calles del centro de Lima para vender sus productos. También con los viejos izquierdistas u oradores que ocupaban esas calles oscuras o sórdidas buscando adeptos. Estos jóvenes ocupaban el mismo espacio que esos seres oscuros: los que buscaban un pan y los que buscaban un cambio. Así, entre marginales y utópicos, o entre la marginalidad de la utopía, el narrador nos describe el ambiente del mundo subte en penumbras: "La luz de un poste los convertía en seres fantasmales. Los grandes sacones y las ropas negras los hacían, entre las sombras, semejantes a gallinazos en un basural" (12).

2. 2. El encuentro con el mundo subterráneo

Con la furia de la música se inició una danza guerrera, era el pogo, baile liberador de tensiones y buena terapia para sadomasocos. La danza se iba acelerando de acuerdo al compás de la música: —ni bien nacido te bautizaran y a ser cristiano te condenaran...”. Los cuerpos rebotaban con violencia, los rostros transformados en un gesto de ira y dolor se sucedían uno tras otro. Los danzantes saltaban, se juntaban, hacían un remolino de brazos y piernas entrecruzadas en el que las patadas y puñetes se propinaban sin discreción para luego separarse, hacer convulsiones epilépticas y brinco berrinchosos. El ciclo se repetía cuantas veces se podía, parecía existir en el centro un eje imantado al cual los danzantes eran atraídos y repelidos una y otra vez. Al terminar la canción rostros enfurecidos aplaudieron a rabiar. Se escucharon algunos carajos y algunos mierdas, salidos de bocas anónimas, camufladas entre espaldas y penumbra. Adrián R se sintió eufórico y aplaudió con fuerza, luego bebió de un sorbo la cerveza de su vaso (15-16).

Este es el encuentro entre el protagonista Adrián R y el movimiento subterráneo. Y aunque se infiere por la historia que él y su collera ya frecuentaban estos antros, esta escena describe bien la naturaleza excepcional de este acontecimiento. Lo primero que llama la atención de esta escena, a diferencia de otros conciertos más tradicionales del rock, es la confusión no solo entre los actores (espectadores y artistas), sino también entre los espacios (no hay un orden establecido o posición). Cuando leemos que —Los cuerpos rebotaban con violencia [...]” se observa una cierta desintegración de las diferencias: más que individuos son un cuerpo multiforme de voluntades dispersas. ¿Qué significa eso de que —parecía existir en el centro un eje imantado al cual los danzantes eran atraídos y repelidos una y otra vez”? ¿Qué es ese algo que los convoca a esas reuniones clandestinas donde al parecer reina el caos y la violencia? Lo cierto es que se observa una descarga de energía tanto de

los cuerpos (patadas y puñetes”) como del lenguaje (earajos y mierdas”). El *pogo* es el significante que sintetiza esta especie de catarsis colectiva. ¿Qué es el *pogo*? Esta "danza guerrera", también conocida como *mosh* o *slam* en otras latitudes, es un fenómeno espontáneo de agitación de los cuerpos de forma frenética y que se da en estos conciertos *punk* y de otros géneros musicales agresivos, como el thrash metal o el hardcore. La historia común, con mezcla de leyenda urbana, atribuye su invención a Sid Vicious, bajista de Sex Pistols, durante un concierto de la banda. Se cuenta que, como no había escenario en dicho concierto, la banda tocaba al mismo nivel que el público. Entonces, como los músicos no podían ver nada, empezaban a saltar y empujar bruscamente dando patadas y golpes a la gente que estaba a su alrededor. Esto coincide en cierta forma con mi observación hecha sobre el fragmento citado: "una cierta desintegración de las diferencias". Una especie de carnaval urbano, en el que se descarga una energía agresiva, no necesariamente enemistosa frente al otro, pero sí altamente desafiante y subversiva en su propia lógica de *desborde*: "Al terminar la canción rostros enfurecidos aplaudieron a rabiar". ¿Qué es aquello que los moviliza? ¿Qué es esa fuerza inexplicable que los constituye como sujetos dispuestos a destruir el orden caduco?

En el marco teórico de Badiou, un acontecimiento se da siempre en una situación determinada, pero, al mismo tiempo, excede a ella. Como hemos referido, la irrupción de la corriente subterránea se presenta en la situación local de los años 80 en Lima¹⁰. Sin embargo, las condiciones sociales o culturales de la época no son suficientes para explicar este fenómeno. Incluso, las mismas condiciones objetivas niegan la posibilidad de emergencia del fenómeno. Sin entrar en análisis detallados al respecto, los estudios y testimonios coinciden en que el movimiento subte apareció de pronto por el año 1984¹¹, vinculado principalmente con la música (rock, *punk*, alternativo, metal), la cual irradió hacia otras manifestaciones como la literatura, la plástica, la arquitectura, el diseño, las

¹⁰ Esta afirmación no niega las conexiones que tuvo la movida subte peruana con los movimientos contraculturales que irrumpieron primero en Europa y Estados Unidos, entre ellos Mayo del 68, lo que se denominó *underground*, el arte *pop*, el movimiento *beatnik* y el mismo *rock and roll* con el *punk*. Sin embargo, es necesario distinguir que aquí la movida subte surge en unas condiciones sociales y culturales inéditas para cualquier vanguardia: la periferia de un país al Sur, el contexto de la violencia política, la crisis económica. Todo ello apunta a la singularidad de este acontecimiento.

¹¹ Si bien es cierto que hubo algunos antecedentes interesantes, como Los millonarios del jazz, Los saicos o Kola Rock, recién en los 80 comienza el estallido con los cinco grupos fundacionales del rock subterráneo: Leusemia, Narcosis, Autopsia, Zcueta Crrada y Guerrilla Urbana, y esto a pesar de la escasez y precariedad de las grabaciones. Para Carlos Rotondo, "el fundacional 1985 es quizás el hito más importante de la contracultura en nuestro país" (Rotondo 2012: 16).

publicaciones artesanales (fanzines, pasquines, boletines, etc.). Fue imprevisto porque en los años previos hubo un "silencio" casi total de la música alternativa en nuestro medio. Como anota Pedro Cornejo, a fines de la década del 60, solo en Lima se contaba con 203 grupos de rock, de los cuales la mayoría tenían abiertas las puertas a la disqueras y a los medios masivos de comunicación; por ello, concluye que "la escena del pop y rock nacional vivía su momento de mayor esplendor" (2018: 17). Pero luego, a partir de 1974 y hasta principios de los 80, "el rock peruano ingresó a una espiral descendente" (Cornejo: 21). Ese lapso fue denominado por algunos de sus integrantes y estudiosos del rock como el "lustró del silencio" (Valdivia 2007: 25), la "edad oscura" (Cornejo 2018: 25) o el "panorama desértico" (Torres 2012: 17). Se menciona como causas generales a la represión estatal que ejerció el presidente Velasco Alvarado con respecto a las expresiones foráneas o "imperialistas", pero también a la crisis económica y el cierre de importaciones o el aislamiento del Perú del escenario internacional. Otra razón social fue la cuestión del idioma: la gran mayoría de los grupos no solo cantaban en inglés, sino que sus letras (la mayoría *covers*) tenían poco que ver con la realidad peruana. Salvo excepciones, dichos grupos miraban el rock como "una forma de entretenimiento, tanto para quienes lo hacían (los músicos) como para quienes lo escuchaban (el público), y no un medio de expresión, una forma de vida o una fuente de valores alternativos a los que ofrecía la sociedad" (Cornejo 2018: 20). Por esta razón quizá, frente a la creciente crisis social, estos grupos no persistieron en sus presentaciones o producciones. En palabras de Badiou, no eran sujetos militantes o comprometidos con el arte que profesaban, por la sencilla razón que este no estaba anclado a la realidad social de su entorno. "De otro modo no se entiende la resignación y apatía con la que esta generación dejó morir algo que pareció vital para ella que, en realidad, no lo fue" (Cornejo 2018: 20-21).

Es así que se presenta este "hueco" o terreno yermo entre una generación y la otra. De ahí que en la historia del rock no se pueda hablar de continuidades o de procesos lineales entre una etapa y la otra. El naufragio de una generación no puede explicar la explosión de la siguiente. Los mismos integrantes de la corriente subte, en su vertiente *punk rock*, no reconocen en su música influencias de las generaciones anteriores: "No descendemos de Gerardo Manuel ni de Telgraph Avenue. Los grupos peruanos que nacieron en los ochentas se basaron en música foránea" (Daniel F, entrevistado en Cornejo 2018: 102). Esto se debe

entender más allá de una simple actitud parricida: la generación subte del 80 se constituye a partir de otro tipo de subjetividad, la cual solo puede emerger a partir de una ruptura radical. Llamo acontecimiento a esta ruptura –situada en dicho contexto– que perturba el orden sociocultural representado en la novela.

2.3. ¡El estallido de la verdad!

En *Generación cochebomba* la irrupción de lo subterráneo implica la emergencia de un *cuerpo singular de verdad*. Debo aclarar que parto de una concepción materialista de la verdad. Esto quiere decir que "una verdad no puede tener origen sino en un acontecimiento" (Badiou 2010:88). De ahí su conexión entre lo local y lo universal, entre el azar y la eternidad. En la novela se articula una conexión entre la corriente subte peruana con el punk rock global (Estados Unidos, Inglaterra, España, etc.). Sin entrar en los detalles de dónde estalla primero, lo cierto es que entre los 70 y 80 se esparce este grito universal en diferentes partes del mundo. La novela es receptora de este estallido. A lo largo de sus páginas, esta corriente cruza de principio a fin y envuelve no solo las actitudes y pensamientos de los personajes, sino también sus comportamientos frente a la sociedad. En otras palabras, si hay un tipo de acontecimiento que nos interese en este trabajo, es aquel que es capaz de movilizar a un sujeto: constituirlo como parte de un cuerpo de verdad. Pero antes observemos como aparece este cuerpo en la representación ficcional.

En el mundo representado lo que domina es la ley de la desencanto y de la violencia. Como efecto histórico de la despolitización aguda de la sociedad, el desencanto puebla no solo en espacios públicos y privados (calles, centros laborales, casas, etc.), sino también en los pensamientos y modos de ser. La ley de esta lógica es la reproducción constante del desencanto: "Sí, por todos lados de esa avenida, en donde caminaba una multitud amorfa, anónima, que sólo esperaba el fin de semana para vivir. En medio de todo eso, Adrián R dejaba que el mar humano lo rebasara, buscando el camino correcto que complementara su soledad" (9). Por otro lado, la violencia es también una ley que le permite al orden establecido mantenerse en el poder, mediante la represión policial en las calles, el disciplinamiento en las escuelas, el machismo en las familias, etc. Pero es también la violencia extrema, una radicalización de la "política" contra la inercia general, la que amenaza con destruir todo ese orden. Estos son los agentes subversivos que dialogan en la

clandestinidad a lo largo de toda la novela. Frente a estas dos leyes que configuran un mundo violento y desencantado, en la novela solo parece existir una música acomodaticia o conformista con el orden: "Buscó en el dial y no había más que música tropical y baladas. En las que pasaban rock, únicamente sonaba Río y demás cosas ligeras" (314). En tal escenario, la propuesta musical subte es un inexistente porque no se identifica con los parámetros que ordenan la situación¹², por ejemplo, con la propia idea de arte construida por los discursos predominantes (académico u oficial). En la medida que el arte musical se relacione con "calidad", "producto acabado", "melodía" o "armonía", el sonido sucio del rock subte, altamente disonante, con letras soeces y subversivas –además de que sus producciones eran, por lo general, fragmentarias o "inacabadas" tales como esas maquetas o "demo" que en realidad eran el producto final–, no podía entrar en la categoría de "arte". Pero, como hemos referido, de un momento a otro la inexistente forma llega para aparecer de una manera intensa y potente en las calles, las plazas, los colegios y hasta en los medios de comunicación: "Los nada de hoy todo han de ser" (Badiou 2010: 88). Entre esos nada eternos de ayer y hoy, en la novela se destacan a todos esos jóvenes, quienes, como reza la canción de Los prisioneros, se mueven con "El baile de los que sobran".

Esta aparición potente, sin embargo, tiene como destino desvanecerse. Por lo que solo una intervención retroactiva puede fijar o calificar aquello que es innumerable e inabarcable por los términos de la situación (Badiou 2007: 203). En la novela se testifica que toda esa serie heterogénea –estilos musicales, grupos de rock, posturas ideológicas, maquetas-*demo*, conciertos, fanzines, instalaciones...– recibe el nombre de lo "subterráneo". Según Daniel F, cantante y guitarrista de Leusemia, la etiqueta nació de una intervención entre Alfredo Rossel, el director de la revista *Aver Rok*, y Leo Escoria, bajista de Leusemia, quienes preparaban una serie de conciertos bajo el lema: "El Rock Subterráneo Ataka Lima". Participaban, además de Leusemia, Del Pueblo, Nieve Negra, Narcosis y Exigentes de Benito Lacosta (Valdivia 2007:104). En *Generación cochebomba* se describe uno de estos eventos no solo como el descubrimiento del mundo subte, sino también como el encuentro entre amigos:

¹² Como anota Fabiola Bazo, «En 1984, José Eduardo Matute fundó su grupo Guerrilla Urbana, porque consideraba que aquellos que conformaban las bandas peruanas de rock de moda (Río, Autocontrol, Dudó) eran "unos imbéciles que salían en la televisión, en la radio, en todas partes, y no pasaba nada". Para él esas bandas "hablaban huevadas, tocaban música idiota". Así que se unió a otros jóvenes que pensaban lo mismo y se propusieron crear "música distinta" (Bazo 2017:52-53).

[...] en el Carnaby de Miraflores donde habían ido el Treblinka y Fredy Nada sin conocerse y estaban aburridos porque los grupos hacían covers de rock pesado: Deep Purple, Led Zeppelin y Black Sabbath; todos mal tocados. Pero de repente subió un trío. Un flacucho con gorra y guitarra, un narizón con cara de malandro y un peloparado con los jeans rotos e imperdibles en la casaca: —Es tiempo que los grupos dejen de tocar versiones aburridas en inglés, es tiempo de cantar nuestros propios temas en nuestro idioma—. El cantante se mandó un rollo que los otros grupos no habían hecho, fuera de las acostumbradas bromas a sus conocidos. Los del público, donde las pelucas se mantenían como herencia setentera, no concebían esos rollos, y menos se identificaban con los pelos parados del bajista y su pinta de punki; según ellos, pinta de afeminado. Y reaccionaron: —¡Conchetumare!, ¡conchetumare!, ¡conchetumare!—, gritaron en coro haciéndoles señas de maldición al cantante que sólo atinó a decir: —Un, dos tres va—, y rrrrrrr tutá tutá rrrrrrr tutá tutá, un rockanroll básico, primitivo; y ante la sorpresa de los pelucones, un grupo de gente empezó a empujarse y a saltar, entre ellos el Treblinka y el Fredy Nada que todavía para esos días eran Alfonso y Fredy. El grupo tocó más temas ovacionados por sus pocos seguidores; y los setenteros pelucones que se reían de los empujones que se daban los seguidores de Leuzemia, se retiraron solapados. —¿Tú estabas en ese concierto?— (268-269).

Se observa la conciencia del cantante de estar fundando un nuevo espacio en la escena rockera de aquellos años 80. Esto se conecta con el espíritu de las vanguardias plasmado en los manifiestos: *ha llegado el tiempo de decir*. Pero esta conciencia es también de los propios personajes —a través del narrador— que declaran ser testigos del acontecimiento musical. En realidad, los personajes retroactivamente intervienen sobre sus recuerdos y nos hacen también testigos de cómo fueron estableciendo sus lazos de amistad en una sociedad decadente: "¿Tú estabas en ese concierto?". En un par de páginas antes, un personaje, en una de esas juergas, ya había recordado ese enunciado que se hizo famoso en los circuitos alternativos para promocionar la irrupción subte: "¡El Rock Subterráneo Ataca Lima!" (266).

He aquí la verdad del arte que interviene sobre la vida. El grito subterráneo remeció los esquemas miméticos y edulcorados de un rock desconectado de la situación crítica de entonces. Lo que eran ruidos desagradables y sin sentido se convirtieron en una forma legítima de arte musical. Los que no estaban llamados a ser artistas, por su condición marginal, se convirtieron en protagonistas. Los espacios públicos, como garajes, tiendas o casas o parques, funcionales al orden establecido, se transformaron en epicentros de lo subte. Las imprentas, fotocopiadoras o grabadoras artesanales se convirtieron en los medios de producción alternativos de la subcultura subte. Esto quiere decir que lo subte no solo traspasó los límites de un género musical (punk, metal, hardcore, etc.), sino también los límites estrictos de la propia música, aunque de ella irradiaba hacia los espacios de la

poesía, arquitectura, el diseño, las instalaciones, etc. Todo este entramado visibiliza lo que antes estaba invisibilizado. Esta red heteróclita en la que convergen diferentes estilos alternativos, agentes de distinta clase social y medios de producción, alrededor de lo subterráneo y del significante juventud, es lo que llamo con Badiou un *cuerpo de verdad*.

En tal medida, si el arte es una verdad universal y eterna¹³, no obstante su localización en situación determinada, sostengo que el movimiento subte recupera, principalmente, dos sentidos o principios de las vanguardias históricas de principios del siglo XX: la ruptura y la visión crítica (Calinescu 2003). En efecto, es un arte que no solo transgrede los elitismos de las condiciones sociales o los estilos musicales, sino que también despliega una fuerza irracional y salvaje que busca subvertirlo todo a su paso. Ahora bien, la subcultura subte comparte estos mismos principios con el *punk* global o los movimientos *underground* que se alimentaron no solo de las vanguardias (dadaísmo, surrealismo, pop art etc.), sino también de los propios movimientos contraculturales de los años 60 y 70 (beatnik, hipismo, psicodelia, skiffle, etc.). Pero sostengo que, a pesar de estos principios compartidos, el movimiento subte, representado en la novela, es una creación original de nuestra singular condición periférica, diferente a lo acontecido en Estados Unidos o Europa.

En efecto, si en el espíritu moderno de las vanguardias o neovanguardias subyace esa dialéctica entre una crítica radical del pasado (tradicción, formas estéticas, géneros, etc.) y una apuesta afirmativa por el cambio o una visión de futuro (militancia o compromiso político), en el radicalismo de las vanguardias predomina una actitud anarquista contra las convenciones y contra el propio arte, lo que llevó a su propia crisis contemporánea (Calinescu 2003). En esta misma línea, Badiou (2013), si bien es cierto reconoce ciertos valores del arte contemporáneo (como su capacidad crítica y la búsqueda de transformación subjetiva), cuestiona radicalmente su ontología (su apuesta por la finitud y la desaparición), su estética (su equivalencia entre la forma y lo informe; entre lo abyecto y lo sublime: una

¹³ En este sentido, es interesante contraponerlo con una manifestación más contemporánea como el *rap*. Por ejemplo, Richard Shusterman considera que el *rap*, debido a su eclecticismo y reciclado, su adhesión entusiasta a la tecnología y la cultura de masas, y su énfasis en lo localizado y temporal y no en lo universal y eterno, es una música popular posmoderna (citado en Fith 2003: 185). Para Simon Fith esta definición es problemática, pues abarcaría fácilmente también a otras formas pop. De ahí que para Fith, "el argumento más interesante de Shusterman sobre el *rap*, en realidad, no evoca en absoluto el espectro del posmodernismo. Según señala el autor (págs. 212-3), el *rap* tiene la característica poco habitual de unir lo estético y lo cognitivo, lo político funcional y lo artístico expresivo; es culturalmente dinámico (pág. 235) debido a la tensión formal que expresa entre innovación y coherencia" (Fith 2003: 185).

suerte de "romanticismo escondido") y su política (su inmediatez lo vuelve un arte de la mercancía y el consumo capitalista). Sin pretender analizar cada aspecto que nos desviaría de nuestro objeto, anoto que quizá en gran parte de las producciones subte (musicales principalmente) predomine la negación no solo del pasado o del futuro, sino de la propia idea de arte. Lo informe, lo disonante, lo inacabado era parte del espíritu subte, como también la desacralización del artista. Fundamentalmente en los inicios de la movida, no hacía falta una buena composición o saber cantar: cualquiera podía subirse a un escenario y gritar su rollo. En gran medida también, el arte subte estaba hecho para desaparecer: sus instalaciones o intervenciones callejeras¹⁴, esos diseños mal fotocopiados de algunos fanzines, esas maquetas sin original o algunos libros editados precariamente, etc. En definitiva, predominaba una urgencia de expresión que muchas veces volvía al arte subte en inmediato, precario y efímero. En una perspectiva para Badiou (2013), el arte subte estaría emparentado con una vertiente del arte contemporáneo y sus filiaciones con el arte posmoderno y la mercancía capitalista, pero también se identificaría con un Romanticismo en esa equivalencia entre lo abyecto y lo sublime. Justamente en sus dos últimas tesis sobre el arte contemporáneo, el pensador francés arremete contra el mandato actual a gozar:

14. Convencido de controlar la extensión entera de lo visible y de lo audible por las leyes comerciales de la circulación y las leyes democráticas de la comunicación, el Imperio ya no censura nada. Abandonarse a esta autorización a gozar es arruinar, tanto todo arte, como todo pensamiento. Debemos ser, despiadadamente, nuestros más despiadados censores.

15. Más vale no hacer nada que trabajar formalmente en la visibilidad de lo que existe para el Imperio (Badiou 2008).

En los años de la violencia política, sin embargo, el simple hecho de intervenir en los espacios públicos con música o diseños alternativos y críticos ya era una apuesta por la potencia del arte. De tal manera que los recursos precarios e inmediatos (copias, maquetas, etc.) y la apropiación de tecnología doméstica foránea (casetes o fotocopiadoras) no eran opciones o ideales estéticos; eran simplemente una necesidad para conformar creativamente un circuito de producción subterránea que intervenga en el espacio público. En esta voluntad no solo de ruptura o de denuncia, sino también de afirmación en la potencia del arte y sus agentes, en esa promesa que, a pesar que no se llegó a concretar del todo, sí

¹⁴ Un ejemplo es la obra del colectivo Los bestias, grupo de jóvenes arquitectos de la Universidad Ricardo Palma, vinculados a la movida subte. Este colectivo, además de intervenir espacios públicos con recursos no convencionales o deshechos y con una propuesta crítica de arte efímero, también participaba en el diseño de varios conciertos de bandas subte. Véase Lamoyi (2017) y López (2018).

imaginó "todo aquello de que somos capaces" (Badiou 2013); en esa promesa, pero también en las obras que quedaron, creo que está lo más significativo y lo más verdadero de la escena subterránea que la propia novela comparte.

2.4. Trabajo de las consecuencias

Generación cochebomba es la historia de estos hijos del *sonido y la furia*. Es el relato de una explosión musical, pero también del nacimiento de una comunidad singular. Una comunidad que solo puede surgir a partir de esa verdad de la música subte. Con ello quiero decir que en la novela no se presenta, primero, a un grupo de sujetos con unas ideas o valores determinados y que, luego, esos mismos sujetos, al descubrir el mundo subte, se identificaron y congregaron alrededor de dicha expresión musical. Lo que sostengo es que la propia música subte es el medio por el cual se genera o se articula este grupo social. En el lenguaje de Badiou, estamos frente a la producción de subjetividades individuales y colectivas a partir de un acontecimiento que hace posible una verdad¹⁵. Es a partir de una intervención sobre el acontecimiento, que puede tomar la forma de una declaración, que se abre la posibilidad de un sujeto fiel o comprometido: "¡El Rock Subterráneo Ataca Lima!" (266), "Por todos nosotros: ¡La Generación del Apagón y el Cochebomba!" (75).

Esta afirmación sobre la subjetividad subte, sostenida sobre la base de una teoría filosófica, se conecta con la de un sociólogo como Simon Fith en sus estudios sobre la historia del rock y de la música popular. En efecto, la tesis de Fith sostiene que "la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva" (1981:184). Se parte entonces sobre la base de las relaciones materiales de producción para explicar una forma de ser y de estar en el mundo. Enfocados

¹⁵ Lejos de las teorías psicológicas o filosóficas tradicionales sobre la formación del yo o la conciencia, Badiou retoma el concepto de sujeto para sostener que este se genera a partir de una posición con respecto a un acontecimiento (amor, política, arte, ciencia). Es así que un acontecimiento es lo que relaciona a un sujeto con una verdad. Esta conexión con la inmortalidad a través de la verdad es lo que diferencia a los sujetos de los individuos (animales humanos) siempre limitados a sus intereses por sobrevivir. Sin embargo, en el *Segundo Manifiesto*, Badiou sostiene que no existe un solo tipo de sujeto con respecto al advenimiento de la verdad, sino "tres tipos de posiciones" con respecto al "nuevo cuerpo" (Badiou 2010: 99). Estas posibilidades son las siguientes: 1) Sujeto fiel (incorporación a la verdad del acontecimiento), 2) Sujeto reactivo (negación de la verdad del acontecimiento) y 3) Sujeto oscuro (aquel que se vale de la reacción para oscurecer la verdad) (Badiou 2008).

ahora en la novela, sostengo que la identidad subterránea, representada en la ficción, no se basa tanto en una actitud o en una forma de expresión contestataria, sino en una creación a partir de los materiales disponibles. En otros términos, ser subte no era tanto gritar un mensaje rebelde, sino en desafiar el circuito hegemónico de producción desde unas condiciones periféricas y precarias de subproducción. Y si bien es cierto que los protagonistas en la novela, jóvenes entre 17 a 19 años, no son propiamente músicos o artistas, somos testigos a través de ellos, no solo de la irrupción creativa del movimiento subte, sino también de las condiciones precarias y violentas en las que creaban e intervenían sobre la ciudad.

En efecto, quizá el desafío mayor, de estas bandas de rock formadas por jóvenes de clases medias y bajas, fue el atreverse a cruzar por una ciudad marcada no solo por el clasismo y el racismo, sino también por el conflicto armado interno. Esto es, trataron de derribar las fronteras imaginarias o "los muros invisibles" de todas las limas en conflicto a través del grito universal del rock. Esto se demuestra en varias escenas de la novela; en una de ellas, la pandilla de Adrián incursiona en uno de los barrios populares y de migrantes más convulsos de la capital:

Una vez en el Agustino nos hicieron la bronca, ¿recuerdan?”, dijo el Innombrable. Y recordó que tuvieron que bajar corriendo entre las fachadas sin tarrajar y los perros que ladraban. —En el cerro sí fue la cagada”, dijo el Treblinka. Al taradazo del Pepe Asfixia se le había ocurrido hacer un concierto en el cerro mismo, en un barrio de chicheros y salseros, que les decían lo peor que podían escuchar como insulto: pitucos. —Ja, ja, ja, corríamos cuesta abajo y casi nos sacamos la mugre (267-268).

En esa ciudad fragmentada, el arte, en este caso el rock subte, se convierte en un operador de lo posible. Como sostiene Adorno, "las obras de arte son objetos que logran lo que la sociedad no permite"; por lo tanto, "para poder subsistir en el medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieren venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso" (citado en Vich 2017: 14-15). En este sentido, la disonancia de la música subte fue tan intempestiva como esa urgencia de expresarse. Lo que estos jóvenes querían era incendiar su presente: las rancias estructuras de todo ese orden que no los representa (familia, Estado, costumbres, democracia, etc.). En uno de los primeros artículos sobre el fenómeno subte, Óscar Malca refiere, en una crónica periodística, los medios precarios que tenían estos jóvenes para producir sus obras:

Más tarde le tocó ensayar a Leusemia y el periodista los vio evolucionar en un garaje descolorido y con ropa tendida al fondo. Los instrumentos no eran, óptimos, pero digamos, *servían*. Después del tiempo pactado, salieron nuevamente a la vereda, esta vez con Edwin de Zcuela cerrada que debutara la semana pasada, tras escasos dos meses de práctica y de ese tiempo, tan solo en dos oportunidades, con instrumentos eléctricos. Era evidente: existía una desesperada necesidad de expresarse (Malca 2017: 49).

Otro ejemplo notable de esta *estética de lo precario*, muy presente en *Generación cochebomba*, es *Primera dosis* maqueta musical del grupo Narcosis, realizada con más creatividad que recursos. En la época que salieron los *cassettes*, esa tecnología que permitió reducir los costos que implicaba el vinilo, se ingeniaron un método para conectar una grabadora y un *walkman* Sony, con los que crearon una especie de grabadora multipistas para montar unas grabaciones sobre otras. El resultado no solo fue la pérdida de "fidelidad del sonido", sino la absoluta ausencia de un "original": solo eran *copias de copias*. Y sin embargo, esta maqueta no solo circuló en las escenas subterráneas peruanas, sino también en circuitos independientes a nivel internacional. Al respecto, Shane Green, un "gringo" subterráneo, que enuncia desde el Norte, pero fue testigo de la escena subterránea del Sur peruano, sostiene que, en esta lógica de la autogestión (*do it yourself*),

reside una de las dimensiones más cautivadoras del punk peruano, lo que sin duda explica por qué esta simple grabación de garaje se ha vuelto desde entonces tan icónica en la historia del rock subterráneo. Ni el formato musical ni el método de grabación sugieren el proceso autenticador de una grabación en vinilo, con derechos de reproducción original e intereses económicos protegidos bajo la lógica de "propiedad intelectual", pues, en realidad, no se trata de una "grabación original" sino de una copia de una copia de una copia de una copia (Greene 2017: 46).

En su historia del *rock and roll*, Simon Frith plantea que el punk le hace al rock una pregunta: "¿cuál es el riesgo de esta música?"¹⁶ (1981:84). En la novela, se genera una sensación constante de que todo se va a destruir en cualquier momento. Y a pesar de todo esto, o quizá por esto mismo, observamos a los personajes principales con un vitalismo entre cochebombas y explosiones, burlándose de la sociedad, pero al mismo tiempo señalado su inercia:

*La vida se disuelve en una absurda pasividad
Tu corazón se estrella con los muros de esta puta sociedad
Pero no es imposible escapar de ella
La ciudad está muerta pero yo estoy vivo
Vivo en una ciudad muerta* (Guerrilla Urbana, 1985).

¹⁶ La traducción es mía.

Como sostiene Badiou, lo central, luego de un acontecimiento, es la fidelidad a esa verdad que ha irrumpido; es decir, cómo los sujetos son o no consecuentes con dicha verdad. En *Generación cochebomba*, sostengo que se representan dos de esas consecuencias posibles. La primera ya la he tratado de describir a través de ese intento de revolucionar los mecanismos de producción hegemónica. La segunda consecuencia es la que experimentan los mismos protagonistas por el simple hecho de su identificación subte. Luego del pogo descrito al inicio, Adrian R y su grupo van presos. Irónicamente la policía llega al concierto justo cuando estaban pogueando una canción de Narcosis: "Sucio policía verde, actúas por conveniencia, sucio policía verde, defiendes la decadencia" (21). Esto, desde luego, provocó la reacción violenta de los agentes: "Contra la pared, carajo, gritaba un sargento trinchudo y barrigón. Con su vara golpeaba todo lo que estaba delante sin importarle si era hombre o mujer" (21). Esta detención es una de las primeras consecuencias que tiene que sufrir Adrian R por el simple hecho de ser un subte en la Lima de los 80. Luego vendrá una vorágine de sucesos en los que Adrian R debe asumir los riesgos de su identificación. Por ejemplo, lidiar con el desprecio de la gente conservadora, escapar del control o represión policial, apoyar los disturbios que su grupo provoca en las calles, participar de los enfrentamientos entre los "pitupanks" y los "cholopanks", observar la violencia de algunos subtes contras los gays, etc. Pero tal vez la consecuencia más peligrosa que se asoma en la novela es la de ser confundido o captado por la organización terrorista Sendero Luminoso. Como hemos referido, en la obra se presenta una historia paralela o, podríamos decir *subterránea*, entre los personajes sin nombre: *él y ella*. Estos dialogan en secreto sobre las diferentes actividades y estrategias de Sendero Luminoso para intervenir en la ciudad y captar más adeptos, entre ellos, los jóvenes. Es sabido que el PCP-SL, en el marco de sus actividades de agitación y propaganda, intentó captar jóvenes subtes a través del Movimiento de Artistas Populares (MAP), un aparato de Socorro Popular creado en 1988. De este modo, miembros de esa organización se infiltraban en algunos conciertos y difundían sus panfletos, pero, al principio, no aparecía el nombre del Partido Comunista "para evitar rechazos inmediatos" (Perez Luna, 1996). Esto es parte de uno de los panfletos que circulaba y que tenía el título "La revolución está en camino":

—[...] que sus canciones sean de propuestas sociales y que incentiven al público hacia una revolución social [...], una contracultura no está hecha en base a gritos sino en una propuesta sólida [...], que los grupos que realmente están por una revolución se integren a la masa de

obreros y se familiaricen con sus ideas [...] si no quieres actuar lárgate y no te cruces en nuestro camino, de lo contrario serás aplastado” (Pérez Luna, 1996).

No vamos a detenernos en los varios casos de subtes apresados por supuestamente ser terroristas, los cuales ya han sido documentados por otros estudios, como el de Fabiola Bazo (2017) o el reportaje de Álamo Pérez Luna (1996). Lo que tratamos de argumentar es que en la novela se cuenta que el ser subte, en la época de la violencia política de los 80, comprometía el moverse peligrosamente entre dos fuegos: el desplegado por Sendero Luminoso y la represión violenta del Estado. Sin embargo, en los relatos oficiales que predominan sobre dicha época, solo parece que existían esos dos actores y, en el medio, el pueblo como víctima. Mientras que, en la realidad, varios de los grupos subte respondieron creativa y críticamente a esa violencia desplegada, tanto por parte de Sendero como del Estado:

*“¡Fuera, milicos de mierda!
¡Fuera, fuera, toda la mierda!
¡Fuera, terrucos de Ayacucho!”*
(Radicales, 1985)

En la novela observamos cómo ese diálogo subterráneo de los dos senderistas poco a poco se va infiltrando en el mundo representado: apagones, secuestros, desapariciones. El terror se ha instalado con fuerza en la ciudad. La sensación de salir a la calle y no regresar era muy común. En varias partes de la novela se respira ese temor y angustia: "sentir la muerte llegar con el viento, con sonrisa de enamorada" (75). Todos son sospechosos y más aún los subtes por su apariencia militante o de renegados. Sin embargo, el grupo de Adrián R lo tomaba al principio muy a la ligera. En una de esas juergas, en la casa de Treblinka, observamos la actitud desafiante de ellos en medio de las explosiones y el apagón general.

Fue entonces cuando el Treblinka destapó una botella, la levantó y, taconeando los chancabuques, quedó en posición de firmes.

–Señores –dijo–: ¡Salud! Por nosotros, por los terrucos, por los tombos y por todos los que escriben esta historia.

–Sí, salud –respondió el Fredy Nada, levantando el otro trago–. Por todos nosotros: ¡La Generación del Apagón y el Cochebomba! (75)

Pero más adelante esta violencia arrastrará a algunos de estos personajes, algunos de los cuales coqueteaba con la subversión terrorista; otros, con la pura delincuencia juvenil. Por su parte, Adrián R —quien ya había perdido a su padre por causa de un atentado terrorista, mientras que su hermana era explotada sexualmente por una mafia—, se encuentra al final

de la novela en un camino bifurcado. Por un lado, una parte de sus amigos trata de convencerlo a él y a otros subtes de que había una forma "legítima" de salir de la miseria en que se encontraban: asaltar una joyería. Planeaban así hacer "justicia" de alguna manera: "¡Expropiar es la palabra! [...] Nosotros vamos a tomar lo que quitaron a nuestros padres, y no será ni el uno por ciento de lo que nos corresponde, ¿me entienden?" (276). Por otro lado, es seducido por la persona que ama para que se asimile a una facción terrorista. Olga era el personaje oscuro *ella* y ahora trata de persuadirlo de que la única forma de cambio posible es ser parte de la revolución que emprendió Sendero Luminoso. Con tal propósito, condujo a Adrián R al lugar clandestino donde ella confabulaba con *él* y otros subversivos. Pero el joven subte, que descubrió toda aquella manipulación, le "llegó al pincho su convicción, pero no la odiaste y saliste, sin mirar atrás, así el hombre, tu tío, amenazara con dispararte por la espalda" (321). Es así que Adrián R ve cómo su mundo explota al final como un *cochebomba*: sus amigos muertos por el asalto a la joyería, su familia en una crisis económica y emocional por la muerte del padre y su único amor en la filas del terrorismo. Y a pesar de lo fácil que era caer en cualquiera de esos dos abismos, la delincuencia o el terrorismo, Adrián R se mantuvo fiel a esa verdad que desprecia toda forma de opresión. Su militancia subte se *cagó* en esas leyes que trataban de oprimir su mundo: "Adrián R por eso mandó a la mierda dichas alternativas. Deseó que coman caca en la revolución y que la democracia sangre como quinceañera recién violada" (133).

Al final, como al comienzo de la novela, vemos a Adrián R caminar sin rumbo, pero ahora la diferencia es que lleva una verdad sobre sus hombros. La misma que le abrió un cierto horizonte y le dio un sentido a su vida a pesar de la oscuridad y la violencia de la época. Por alguna calle sucia del centro de Lima, él sigue caminando: "te dirigías hacia el final de esa vereda donde a lo lejos moría el sol entre matices rojos, como los años vividos, escondiéndose entre un mar sucio y nubes negras, para dejar que una noche sin estrellas te cubriera a ti, a las calles, a la ciudad" (322).

Con este apagón simbólico y real concluye la novela. Eclipse que coincide con aquellos que sostienen que la "movida" subterránea fue solo eso: un relámpago que duró unos instantes en el medio de la noche. Incluso, los propios subtes manifestaron que el movimiento se fragmentó y que vino el "ocaso" por una serie de factores. Entre ellos, quizá el más importante haya sido los conflictos u odios de clase, que al comienzo no importaba

tanto: "El problema es ke desde hace casi 4 años la gente se ha equivocado de enemigo, dedicándose, entre ellos mismos, a atacarse, como buenos peruanos ke somos" (Toño Carreño, citado en Valdivia 2007: 128-129). No obstante, el acontecimiento se dio y abrió un posible del arte que dejó huellas materiales, como las canciones y esta novela subterránea.



III. CAPÍTULO SEGUNDO

El acontecimiento de lo político

"Nunca he creído ke el rock sea el camino para derrotar a la injusticia, la represión policial, las desigualdades sociales o tan sikiera a la salsa o al techno merengue".

(Valdivia 2007: 108)

La ciudad violenta respira bajo la oscuridad del apagón. Toque de queda. Reina el miedo y acecha la muerte. Los cadáveres de los amigos de Adrián yacen en el asfalto de una calle desconocida. Mientras tanto los grupos subversivos planean entre las sombras tomar la ciudad, las fuerzas militares golpean brutalmente en provincia, grupos de derecha marchan contra la estatización de los bancos, los búfalos apristas organizan una contramarcha, el caos vehicular, el desempleo, los ambulantes, los pirañitas... Pero en medio de este pandemonio resuena el grito desafiante del rock subterráneo, tan extremo e intenso como la propia realidad que lo envuelve. Esto es a grandes rasgos lo que hemos tratado de demostrar en el primer apartado: el acontecimiento del rock subterráneo como una verdad que irrumpe y cuestiona lo establecido, una verdad que mueve conciencias y transforma subjetividades. Ser subte no solo es lanzar un mensaje anarquista o revolucionario; ser subte es también desafiar los medios hegemónicos de producción artística.

Sin embargo, en la novela no solo adviene esta verdad del arte como acontecimiento, sino también la posibilidad de una verdad política. De la misma forma que el rock subterráneo irrumpe en la escena local, hay un movimiento social inédito que trastoca el orden establecido. Son las grandes masas de migrantes que provienen del ámbito rural a la ciudad, lo que transforma no solo el rostro de la ciudad, sino que también cuestiona a las instituciones oficiales. Son los desposeídos que aparecen desde las primeras páginas de la novela: "los pirañitas", los ambulantes, los desempleados, los marginales. Todos aquellos que no tienen un lugar en la situación estructurada y que, por ello mismo, agujeran el saber de lo establecido. En este sentido, sostengo que, paralelo al "desborde subterráneo", el denominado "desborde popular" representa el acontecimiento político en la historia. Como todo acontecimiento, este fenómeno se presenta en una situación determinada (Lima de los años 80 en la novela), pero la excede al no ser incorporado por la misma situación. La

dimensión política, entonces, que pretendo analizar en este capítulo no se refiere a lo que tradicionalmente se entiende como lo "político", es decir, la gestión de lo dado desde el Estado o los partidos políticos, sino la política como un proceso que nace de un acontecimiento y que, por ello mismo, señala las inconsistencias de la representación política como mantenimiento de las estructuras del poder. Pero dado que todo acontecimiento es evanescente, como señala Badiou, es necesario que quienes forman parte de la situación se comprometan con este y sean capaces de nombrarlo, lo cual los constituye como sujetos. ¿Cómo se desarrolla pues este acontecimiento en *Generación cochebomba*? ¿Quiénes son capaces de portar esa verdad? ¿Si por un lado el aparato estatal solo se preocupa en mantener su poder y, por el otro lado, Sendero Luminoso se ha cerrado a la idea del Uno totalitario negando así las diferencias y el proceso mismo? Los otros grupos políticos como el APRA y el Fredemo solo velan por sus intereses partidistas y de clase, mientras que la izquierda legal ha ingresado en una crisis de representación, luego de la debacle de Juan Velazco Alvarado. En esta "vuelta a la democracia", donde el narcotráfico, la corrupción y la crisis económica hacen tambalear toda esperanza, se observa la ausencia de verdaderos actores políticos que sean capaces de nombrar y desarrollar las consecuencias del desborde. Por eso leemos al comienzo de la novela "esa multitud amorfa, anónima, que solo espera el fin de semana para vivir" (9).

3.1. Los múltiples desbordes de la ciudad

La tensión se presenta entonces entre una falta de orientación de la clase política y una amenaza fundamentalista que pretende destruir los cimientos del viejo orden. En el medio de este choque, se encuentran los marginales y los protagonistas subte de la novela. Ambos tienen mucho en común. Los subtes son, en cierto sentido, también marginales: su música no es escuchada en las radios ni en TV, tocan casi a escondidas, son informales, se autogestionan. Como los provincianos o mestizos, discriminados racialmente por su aspecto físico o condición social, los subtes son también despreciados por su apariencia física y porque no encajan funcionalmente en la sociedad. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. Como hemos visto, los subtes son sujetos militantes de su movida contestataria, mientras que los desposeídos solo tienen, como diría Marx, su fuerza de trabajo y, a veces, una esperanza en el porvenir.

En la novela, el encuentro entre los subtes y ese "desborde popular", representada por los desposeídos, abre la posibilidad para una dimensión política como proceso y creación en la perspectiva de Badiou. Para comprender esto, analizaré cómo se relacionan los protagonistas subtes con la problemática local de su entorno, mediante su encuentro con tres tipos de grupos sociales: los indigentes, los subversivos terroristas y las fuerzas de represión del Estado.

La suciedad los mimetizaba con las veredas. Algunos tenían zapatillas inmundas y otros estaban descalzos; los mocos caían de las narices y los cabellos estaban llenos de tierra, atiborrados de piojos. Uno de ellos le hizo una especie de saludo. Adrián R sonrió, y de inmediato el niño le pidió dinero. —

Una propinita, pe —suplicó el mocoso.

—¿Para qué la quieres? —preguntó Adrián R.

—Para comer un menú —respondió esperanzado el niño.

—¿No será para comprar Terokal?

—No, señor, yo no huelo Terokal.

Asustado y creyendo que hablaba con un policía, el niño trató de escabullirse, pero antes de que pudiera correr fue atenazado con fuerza por las manos de Adrián R; intentó soltarse, se zarandó, pero al no obtener resultado fue cediendo. Algunos transeúntes observaron la escena y, sin darle importancia al asunto, continuaron. El niño volvió a forcejear (9-10).

Esta escena se ubica al principio de la novela. Adrian R está caminando por el Paseo Colón y observa, además de los vendedores ambulantes y el caos vehicular, unos niños de "prendas raídas", más conocidos por la sociedad peruana como los "pirañitas". Estos niños indigentes se caracterizan por asaltar en grupo a los desprevenidos transeúntes de la zona, mayormente con una violencia despiadada que ha llamado la atención de los medios de comunicación desde entonces (los años 80) y hasta el día de hoy. Por tal motivo, es significativo que aquí este niño, excluido del orden social bajo el estereotipo del "pirañita" violento, sea el que se dirija de forma amistosa a un joven extraño de clase media, quien normalmente sería una de sus "víctimas". Y aunque esta forma "amistosa" del saludo sea más bien un ardid para obtener algo de los demás, esta iniciativa del niño le permite desprenderse de la muchedumbre indiferenciada de su grupo para adquirir su propia singularidad como personaje. Sin embargo, observamos cómo opera el estereotipo y la suspicacia desde el comienzo entre ambos; primero de Adrian R, quien efectivamente cree que es un "pirañita" al decirle que compraría un "Terokal" (pegamento que aspiran como droga estos niños), luego la propia desconfianza del niño, quien al sospechar que podría estar ante un policía (una figura seguramente de terror para estos niños), intenta escapar, pero es capturado.

En la continuación de esta escena, apreciamos cómo se resuelve este primer encuentro:

–¿Cómo te llamas? –preguntó Adrián R.

–Raúl –contestó el chiquillo rápidamente.

–¿Tu apellido?

–No me acuerdo –respondió temblando y agregó–: Señor, ¿usted es policía?... ¡Por fa, no me lleve al albergue, ya, pe, no me lleve!

Adrián fue conmovido por ese rostro mestizo y de ojos medio verdes que comenzaron a brillar lacrimosos. Así fingía cuando se encontraba en peligro. Sabía conmové y el llanto muchas veces le había salvado el pellejo.

–¿Cuántos años tienes? –preguntó Adrián R.

–Trece –respondió Raúl y preguntó–: ¿Usted es policía?

–No –dijo Adrián R. Buscó en su bolsillo algunos billetes, sacó unos intis y se los entregó–, ¡Toma! Cómprate algo de comer y olvídate del Terokal.

Raúl tomó el dinero y lo guardó en el bolsillo de su pantalón mugroso; cuando se sintió libre recuperó su vivacidad y salió a la carrera sin dar las gracias. A pocos metros se le acercaron los otros niños que habían estado viendo todo, y se perdieron juntos en el laberinto de gente del paseo Colón. –Es mi buena acción del día”, se dijo Adrián R (10).

En la tensión de este forcejeo, Raúl no solo revela parte de su condición (su marginalidad), sino también la fractura social en la que ambos están inmersos. En efecto, las instituciones que se suponen deben velar por su seguridad (la policía) y por su bienestar (el albergue) son presentadas como organismos que producen rechazo y temor. En las súplicas del niño, para no ser llevado al albergue, se infiere una experiencia funesta de esos centros de reclusión y, frente al policía, a un agente que cumple la inminencia del castigo. Pero creo que, por el rostro del niño, Adrián R experimenta esa verdad de los que no tienen lugar en el mundo. Es el rostro del otro el que lo interpela. Lo saca por unos instantes de su egoísmo narcisista, pues, con su familia, como hemos referido, Adrián R demuestra que solo se preocupa por sí mismo: complacer sus vicios y proteger su libertad. Pero con este niño indigente, con el cual no tiene ninguna filiación natural (familia) ni afiliación por convicción (amigos), siente algo que no siente por los demás. Incluso, como veremos más adelante, llega a comprometerse realmente con él como si se tratara de un hijo o de un hermano. Este desprendimiento será solo el comienzo de una serie de acciones que lleva a cabo este personaje por este pequeño. ¿Por qué razón? De alguna forma se observa que Adrián R se identifica con el pirañita porque él tampoco tiene un lugar en el mundo. Raúl representa esa huella del acontecimiento que implicó el "desborde popular". Es el síntoma de esa verdad política que agujerea el entramado de una realidad en crisis. Ese encuentro con el niño le revela a Adrián R que las letras de las canciones que grita y poguea tienen un cierto sentido.

3.2. Los conflictos de los subtes frente a la acogida del otro

En otra parte de la novela, se observa dos reacciones distintas frente a las huellas de este acontecimiento que sacude a la ciudad. Son dos de los amigos de Adrián R: Pocho Treblinka y el Innombrable. El primero, una especie de líder del grupo, se encuentra con una mujer indigente, mientras está caminando con sus amigos por el centro luego de comprar alcohol y drogas:

Una mujer joven, demente y desnuda estaba sentada en el pavimento. Los transeúntes le echaban una rápida mirada y continuaban. Eso mordió la conciencia del Treblinka. –Carajo, dijo, nosotros comprando basura para intoxicarnos y esa mujer muriéndose de frío”. Se acercó con cuidado donde la joven, se quitó la camisa de franela que llevaba debajo de su casaca y se la entregó. La mujer tomó la camisa y se quedó mirándola con curiosidad. De su acabado rostro sacó una sonrisa retorcida, sin muchas ganas se la puso y por ser bajita le quedó como un vestido hasta las rodillas (66).

Luego siguieron caminando. Cuando llegaron a la casa de Treblinka, este, en lugar de libar tragos como sus compañeros, se puso a buscar en una caja de cartón algunas prendas de vestir. Un subte llamado el Innombrable lo "miraba serio" y le dice:

–¿Qué haces? –preguntó al cabo de unos minutos.

–Tengo algunas ropas que no me sirven –dijo el Treblinka–. Pienso dárselas a esa mujer. Colocó en una bolsa un buzo, medias, polones. Por último metió unas zapatillas.

–¿Por qué metes zapatillas si sabes que no le van a quedar? –dijo el Innombrable.

–¡Qué chucha, guevón! –respondió el Treblinka– Es mejor a que ande descalza. ¿No te da pena? Debe estar congelada.

–No –dijo el Innombrable, muy serio.

–Allá tú –dijo Pocho Treblinka; luego sin dirigirse a uno en particular agregó–: Espérenme un momento. Salió presuroso en busca de la mujer. El Innombrable indiferente miraba la calle [...]. Al rato escucharon la puerta abrirse y los pesados pasos del Treblinka subiendo la escalera. Apareció por el umbral con la bolsa en la mano. Tenía el rostro adusto.

–¿Qué pasó? –preguntó Adrián R.

–Ya no estaba –respondió el Treblinka–. Los policías del Sexto me dijeron que ella nos había seguido... pero yo no les creo.

–Ya no te preocupes –dijo Adrián R–, tómame un trago.

El Desperdicio le alcanzó la botella, Treblinka la agarró y apuró un trago largo.

–¡Vamos a destruirnos, carajo! –dijo después de beber–. ¿De qué valen las buenas acciones?... ¿De qué?. El Innombrable, sin dejar de mirar la calle desde el balcón, sonreía complacido, su rostro estaba más pálido (66-67).

Hay que decir que en el vértigo de esta juerga, inundados de punk y drogas, la figura de la mujer se desvaneció como una bocanada de humo, pero aparecerá más adelante como un fantasma en plena discusión entre Pocho Treblinka y el Innombrable. En esta escena se presentan dos posiciones irreconciliables con respecto al prójimo: la disposición piadosa que parece asumir Treblinka y la actitud indiferente del Innombrable. Como Adrián R,

Treblinka también se conmueve por el desposeído, pero aquí es más claro que opera en él ese paternalismo piadoso, pues se describe cómo le "mordió la conciencia" la imagen de la mujer desnuda. Esa loca mendiga desestabiliza moralmente, al menos por unos momentos, a este personaje que normalmente se presenta bajo una máscara más bien dura y agresiva. Treblinka proviene de una familia acomodada: su padre es un empresario de bienes inmuebles y su madre lo engreía mucho. Pero se va de su casa porque no soportaba la actitud discriminatoria de su padre. Por ejemplo, cuando este se entera de que su hijo es de Alianza Lima, le dice: "¿Cómo, tú hincha de esos negros y cholos apestosos? Recuerda, hijo, que tú eres blanco, tienes que ser de la U. Pero papá, a mí me gustan los colores de Alianza y cómo juegan. Nada. ¿Por qué papá? Mejor vete solo, ten, búscate unos amigos [...]" (80). Su madre le alquila un departamento y le sigue brindando todas las comodidades. De ahí que Treblinka sea el que siempre tiene dinero e invita los tragos y drogas a sus amigos. Ese remordimiento por la indigente es, pues, la conciencia de su profunda contradicción. Por un lado, hincha del equipo más popular del Perú (quizá para "matar" al padre, que es de la U) y además es militante del punk (canta temas que denuncian los abusos del poder). Por otro lado, pertenece a una condición social privilegiada en un contexto de crisis económica. Todo esto se sintetiza en el hecho de que Treblinka es mantenido por el dinero de su padre, a pesar de que reniega de él. En suma, Treblinka solo desea llenar el vacío a través de los vicios, tapar las heridas de su yo a través del otro, pero cae inevitablemente en el hastío del "todo me llega al pincho", ni el amor le interesa: "¿Qué carajo es el amor?: Mierda pura y besitos en el potito" (70). Lo único que quizá lo mantiene vivo es el punk, aunque en esta música él encuentra un medio para coquetear con su impulso de autodestrucción: «¿Cómo no llega el final de una vez?», pensó. Un afiche con la efigie de Sid Vicious le llamó la atención. —Élvame, Sid, haremos la cagada en el infierno, convertiremos a los demonios en subtes. Los metaleros se morirán de envidia» (86).

En cambio, el Innombrable expresa su indiferencia y hasta desprecio por los indigentes o seres "anónimos" como él les llama. Con su "clásica sonrisita desidiosa", conocido como el "intelectualoide" del grupo, este personaje es quizá el más misterioso de todos. En primer lugar, nadie sabe su nombre. Con humor se narra en una escena que ni su madre lo sabe, pues ella queda "pasmada" cuando su hijo le pregunta: "Mamá, ¿cómo me

llamo?" (86), pero al final se revelará su nombre como una suerte de epifanía. También es el más "antipático" para sus amigos, pues siempre está cuestionando sus ideas y sus comportamientos. Principalmente, el Innombrable critica acerca de la autenticidad de las posturas ideológicas de los nuevos grupos punk que han surgido en la escena local: "Creen que la anarquía es usar chancabuques, raparse el pelo, leer a Bakunin, fumar y tomar todos los días. ¡Como si la anarquía fuera sólo eso! Todos esos son una sarta de estériles frustrados [...]" (72). Este es un tema bastante debatido en la época y en algunos estudios sobre la movida subte: la coherencia entre lo que se dice y lo que se hace. Para el Innombrable, el espíritu de la anarquía e incluso el de la revolución, se ven contaminados por los nuevos grupos sin conciencia de clase (~~–Muera Frágil y los idiotas de Río~~. ~~–Muera Lennon por baboso~~" p. 68). Esa misma falta de coherencia es la que le reclama a Pocho Treblinka cuando vuelve a surgir la figura de la mujer desnuda; mientras los parlantes estallan con la irónica *Kill the poor* de Dead Kennedys:

–Mira, Pocho –prosiguió el Innombrable–. Tú cuando ves un mendicante en la calle que te pide limosna para un pan, seguro que le das como sucedió hoy en la tarde con esa loca.
–Sí, sí le doy –dijo Pocho Treblinka.
–¿Por qué? –Pregunto el Innombrable.
–Porque no voy a dejarlo así, si tengo para darle...
–O es para sentirte bien, pues te sientes mal de que tú, ese día, hayas almorzado y ese mendigo no tenga un miserable pan para meterse a la boca. Como si tú tuvieras la culpa. [...] Yo nunca he sentido ese tipo de culpabilidad –dijo el Innombrable–. Prefiero ser un intelegoísta. Sólo trato de salir de donde estoy, y esos mendigos pueden hacerlo de la manera que deseen o que puedan.
–¿Y cómo? –preguntó Pocho Treblinka.
–Bueno... este... pueden... (72).

Así termina esta discusión, porque Carlos Desperdicio interrumpió reclamando que faltaba trago. Salieron a buscar licor en pleno toque de queda y, mientras regresaban, se produjo un apagón generalizado. En plena oscuridad vieron de pronto, cómo unas luces se encendieron en el cerro San Cristobal formando el símbolo de la hoz y el martillo. "¡Mira! –dijo Adrián R, señalando el cerro con el índice– La batiseñal" (74). De regreso a casa, ebrios y entre explosiones cercanas, encontraron en la puerta de la casa de Treblinka a Freddy Nada, un subte lleno de humor, a quien se le ocurre una frase brillante que, de alguna forma, le dio sentido a ese "mundo absurdo" y violento en el que vivía: "Por todos nosotros: ¡La Generación del Apagón y el Cohebomba!" (75).

Bajo la luz de las velas, se amanecieron libando, fumando y discutiendo. Una juerga

más entre otras, en la que ser joven es ser inmortal, a pesar de la muerte que acecha sus vidas. Esa juventud —extasiada por la irrupción del punk y el desborde de lo real a través de los desposeídos y el terror subversivo—, presenta diversas posiciones, muchas veces irreconciliables, con respecto a su propia situación local, sea en lo político o en lo artístico. En este caso particular que analizamos, observamos que el Innombrable no cree en una aproximación desinteresada hacia el otro. Se muestra indiferente frente a esas huellas del acontecimiento que sí marcan a Adrián R y conmueven la conciencia piadosa Treblinka.

3.3. Los caminos peligrosos de la clausura de lo político

En otra escena, una subte llamada Olga, reaparece en un concierto subterráneo luego de un tiempo de estar apartada del grupo. Sabemos desde el comienzo que guarda un secreto de su desaparición, debido a que es renuente a contar el motivo de su alejamiento. Sin embargo, solo al final podremos saber que Olga es *ella*, una joven estudiante que decide afiliarse al Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso. En el siguiente apartado, nos enfocaremos en la relación amorosa que mantiene con Adrián R; por el momento aquí, trataremos esa particular relación de Olga con el acontecimiento del migrante.

El encuentro de ella con Raúl se da por intermedio de Adrián R, quien decide llevarlo a casa de su amiga para que le dé algo de comer. En el trayecto, Raúl cuenta parte de su lucha cotidiana por sobrevivir, pero también de sus travesuras con otros niños y niñas como él, quienes viven un sitio abandonado llamado "El hondo", por la avenida Wilson. De este modo, este personaje adquiere una dimensión dramática y singular que sigue conmoviendo al personaje principal. Cuando Olga salió y vio al niño, se conmovió ante cierta belleza de los ojos del pequeño. Los hizo pasar y dijo que, antes de comer, Raúl debía bañarse. Olga le consiguió algo de ropa y zapatos, pues andaba descalzo. Luego de bañarse y vestirse, Raúl se presentó en la sala y los amigos se quedaron sorprendidos: "Ninguno de los dos reconoció a la personita que entró a la sala. Era Raúl, limpio, con la ropa y las zapatillas puestas. Así ya parecía un niño" (96). El niño se puso a comer desesperadamente por el hambre que tenía. Cuando terminó, los dos trataron de inquirir acerca de la vida de Raúl, pues les preocupó algunas cicatrices en el cuerpo del niño. Este confesó que huyó de su casa por los maltratos reiterados de la madre y el intento de abuso de un tío.

—¿Qué culpa tiene este niño? —continuó Olga—. Tenemos que cambiar tanta injusticia. La culpa es de este sistema, de la corrupción. ¿Cómo poder evitar que nazcan más niños en

hogares destruidos, con padres inhumanos, que sólo saben engendrar? Dime, Adrián. ¿Por qué hemos tenido tanta suerte de tener una familia?, ¿por qué tenemos ese privilegio, y ese niño, no?

–No lo sé, no lo sé –repitió Adrián R.

–¡Desgraciados! ¡Malditos!

–Cálmate, Olga, por favor. Ella giró el rostro y allí estaba Raúl sin moverse. Su carita ingenua parecía no comprender lo que ocurría. No había entendido nada de lo que había dicho Olga, pero igual se le acercó.

–Ya no llores, mamá –dijo Raúl. Los dos amigos sintieron un nudo en la garganta, comprendieron lo que Raúl sentía en ese momento y también al niño de la calle que los iba aceptando; él, que sólo veía a las personas ajenas a su entorno como seres hostiles, que, tarde o temprano, le harían algún daño. Olga se calmó, se secó las lágrimas y lo acarició (99-100).

A diferencia de muchos subtes que solo protestan contra el sistema, Olga pretende *hacer algo* al respecto: "Tenemos que cambiar tanta injusticia". Ella no se detiene en ese simple "reconocimiento del otro" ni tampoco se limita a ofrecer paliativos para obtener esa autosatisfacción moral personal, como sería el caso de Treblinka. Por el contrario, Olga, quien presenta una posición acomodada, tiene la convicción de que la desigualdad e injusticia no son cuestiones de diferencia esencial o ahistórica entre los seres humanos, sino problemas sociales que tienen que ver con determinaciones históricas: "¿por qué tenemos ese privilegio, y ese niño, no?".

A partir de entonces, se observa un proceso de transformación en la subjetividad de Olga. Poco a poco va dejando la movida subte, su familia burguesa e, incluso, su relación amorosa con Adrián R para ingresar a las filas de Sendero Luminoso. Es preciso aclarar que ya antes había coqueteado con este grupo subversivo, el cual dejó por un tiempo porque pensaba que era posible "convencer a la gente, hablándoles del cambio, en un poema, en una canción, en una pintura. Pero la realidad fue más fuerte y concluyó que la revolución no era precisamente eso, sino sangre, lucha de clases, guerra popular" (23). Esta cita revela el tránsito de lo Abierto (creación constante de verdades artísticas o políticas) hacia la sutura de la política como condición dominante de un saber instituido (Badiou, 2010). Olga cae así en la seducción del simulacro de una verdad, cuyas consecuencias serán devastadoras para ella y su entorno. Pero, ¿por qué esta incorporación de Olga implica un simulacro de verdad?

El personaje Olga es clave para entender el segundo tipo de relación de los subtes con la situación local: su encuentro con los miembros terroristas. Como hemos referido, la trama de la novela está atravesada por el discurso subversivo de un grupo de senderistas

anónimos (*él y ella*, el Nerd, el Autómata, Yovana, entre otros). Es un discurso que poco a poco se va infiltrando en la vida de los subterráneos. Los subversivos planean, en habitaciones oscuras y secretas en la ciudad, cómo llevar a cabo la "guerra popular" del campo a la ciudad, la propaganda, las acciones armadas, las estrategias para captar más jóvenes, etc. Todo para, como se amenaza reiteradamente, "golpear las entrañas del monstruo" (Lima). El oscuro personaje *él* es un líder encargado del Comité Metropolitano, un organismo del Partido Comunista dedicado a la constitución de células y destacamentos para la propaganda armada. En las conversaciones clandestinas, que tienen este grupo de senderistas, se perfila una tensión, al parecer irresoluble, entre tres posiciones, a pesar de que a todos los une la idea del cambio radical. Por un lado, la convicción de que el terreno para llevar a cabo la acción armada ya está preparado, posición defendida por el Nerd y el Autómata. Por otro lado, la creencia de que aún no es el tiempo para ejecutar dicha acción contundente, defendida por *él*. La otra posición es de los jóvenes, como *ella* (Olga), quienes se han afiliado más por rebeldía y, por ello, tienen serias dudas de las consecuencias fatales de la guerra.

Olga representa así la gran duda constante que recorre en esas conversaciones clandestinas, a partir de preguntas como "¿por qué?". La gran cúpula sostiene que el cambio solo puede darse mediante la guerra y destrucción de todo lo caduco. Ella pregunta: *¿por qué tiene que darse así?* En qué momento, pues, ¿Olga va de un extremo a otro? En tanto son diversos factores, en la novela no se marca explícitamente la causa de ese cambio radical que la hará tomar las armas. Pero en la cita de arriba se comprende algo revelador de esa decisión: "la realidad fue más fuerte". En efecto, es un tiempo de crisis donde la sociedad vive atravesada entre el mantenimiento represivo e injusto de un orden estatal y la amenaza de "golpear al monstruo". Pero justamente, como señala Badiou, son en los tiempos de crisis donde se originan las aperturas de los acontecimientos que permiten el surgimiento de verdades. El problema es, según el pensador, cuando en la época falta un pensamiento orientador que sea capaz de acoger dichas verdades en un espacio abierto y "siempre en circulación" (Badiou 1989: 18). El riesgo es entonces la sutura del pensamiento hacia una de sus condiciones que lo hacen posible. En este caso, la novela ejemplifica aquella sutura histórica del pensamiento hacia la política. Todo se vuelve político, pero desde un plano dogmático. Es la interpretación canónica del marxismo (estalinismo), donde

predomina el determinismo histórico, el militarismo partidista y la figura sagrada del líder.

–Necesita cuadros dispuestos a los más grandes sacrificios.

–¿Sin preguntarse el por qué? –dijo ella temiendo una respuesta enclavada en su corazón, tan gris como ese cielo, entre la tarde y la noche [...]– ¿Así tienen que ser?

–Cuando estás dentro es porque las preguntas han sido respondidas, las dudas han sido resueltas –dijo él. [...] Tenemos un partido con una ideología clara y definida, con estrategias y tácticas sumamente precisas y, principalmente, porque nuestros militantes tienen una voluntad política inmune a cualquier ataque, pensó. Siempre encontraba en el camarada Gonzalo una respuesta para sus interrogantes. Con la misma seguridad agregó–: Recuerda que el Partido lo ha estudiado todo, lo ha previsto todo, no puede haber preguntas sin responder, dudas que solucionar; si fuera así estaríamos derrotados de antemano ¿Sabes por qué? Porque responde a las necesidades históricas y objetivas de nuestra sociedad, es sólida y avanza hacia la victoria... ¿o es que acaso tienes dudas?

–No lo sé en realidad –dijo ella. Sintió una fuerte atracción por salir, indecisa si hacerlo por la puerta o aventarse por la ventana [...] (90).

Él se muestra como un personaje pétreo, invulnerable, un hombre de acero, "moldeado en la contundencia de la nueva ideología" (58). Incluso, en alguna parte dirá: "el partido no necesita humanos" (89). Pero en ciertos momentos retorna todo aquello que intenta reprimir a nivel consciente. Por ejemplo, el deseo y la nostalgia de su otra vida antes de entrar a la clausura del partido: caminar libremente por las calles, ir al cine, celebrar navidad, amar, etc. Retirado ahora, en esas "celdas que él mismo se impuso" (88), vivía en un mundo aparte, lleno de seres anónimos, "un mundo cerrado, encubierto". "Ni una sola canción, nunca en esa casa" (22). En su vida, Olga representaba el único puente con esa otra vida. Por eso, precisamente tratará de matar toda la apertura de esa vida que representa ella. Esto es, suprimir en ella dos dimensiones que aún la mantenían en contacto con lo abierto: el arte y el amor.

Con respecto a la primera dimensión, una escena donde estalla la violencia es particularmente significativa. Olga y Adrián R están en uno de los conciertos subte, donde tocan varios de los grupos más radicales de la movida: Eutanasia, Sociedad de Mierda, Amnistía política, Kaos, etc. Además, entre la muchedumbre de jóvenes subtes y demás curiosos, están infiltrados otros jóvenes distintos y sospechosos: "erguidos, marciales, como convencidos de estar por encima de los otros, recordaban a esos carteles de la revolución cultural china" (180). Cuando empieza a tocar Eutanasia (*Este es el orden criminal*), empieza el "cachascán" subte y varios caen y son golpeados o pateados sin piedad. La siguiente canción de Eutanasia incita aún más las pasiones:

En calles pobres donde nacen sin temor, en las esquinas donde nadie teme, ooh ooh ooh en los suburbios donde no hay la falsedad, están las ratas arañando algún lugar. Los caídos se

desesperaban por estar de pie, sabían que podían ser pisoteados en pocos segundos, forzaban; pero algún mal intencionado les ponía el chancabuche encima. Ratas a luchar, ratas a roer, ratas a pelear, ratas a joder. Las manos se alzaban en un puño convencido, siguiendo el coro de la canción, como los puños obreros de una huelga, de un paro nacional (182).

Lo que llamó la atención a Adrián R era cómo Olga se mostraba aún más convencida que esos puños alzados. En un momento ya todos "eran unas ratas" que salían del concierto hacia las calles: *De sus covachas todas las ratas marcharan, hacia el inmenso cementerio de neón, todo un ejército de ratas marcharan hasta la mierda de esta bonita ciudad (182).* Cuando la policía interviene, porque dos grupos subte comenzaron a pelear, todos se dirigieron hacia el puente González Prada, causando destrozos entre los vehículos, las casas y los transeúntes que se cruzaban por su camino. Súbitamente, Olga trepa al borde del puente, se eleva sobre todos y les increpa con una voz que dejó de ser "dulce" para tornarse en la de una "líder implacable":

Imbéciles! Qué han logrado rompiendo las casas de gente pobre como nosotros ¿Dónde está la consecuencia? ¿Qué culpa tienen estas gentes de esta violencia para nada... dos seudolideres que se pelean por sus pequeñas diferencias y nosotros que los seguimos sabiendo que hay discrepancias mucho más profundas que la de esos dos lúmpenes? ¿Por qué hemos apedreado ventanas? ¿Qué hemos logrado con eso? ¿Alguien me lo puede decir? ... ¡Su silencio los delata! No saben nada. El enemigo está aquí cerca, cruzando este puente que divide dos barrios, cercanos en distancia, pero alejados en muchas cosas. ¡Allí en Miraflores está el objetivo que hay que derribar, romper! ¡Saquemos a la burguesía de su tranquilo sueño! ¡Hagámosle saber que muy pronto la pesadilla se apoderará de su tranquilidad y que nosotros seremos los artífices! ¡Hagámoslo ahora! ¿Están conmigo, o no? (184).

En definitiva, se acabaron las dudas para Olga. Al contrario, ella ahora se convertirá en un nexo entre la movida subte y una cúpula senderista, porque ella está convencida de que "hay un sector de jóvenes que pueden ser llevados por el camino correcto" (24). Es evidente aquí cómo operan las sucesivas dicotomías o contradicciones que se agudizan desde el pensamiento único y "correcto". En el plano más general, la estrategia senderista que se representa en la novela es aquella que va del campo a la ciudad. Esta visión implica una escisión entre un supuesto "Perú verdadero" y postergado, y un "Perú falso" e injusto. Entre el futuro y el pasado. En la escena referida, se repite de alguna forma esta visión dicotómica, pero en un plano más local y urbano: los que moran en el centro y barrios populares aledaños (Breña, Barrios Altos, Rímac) frente a los que moran en Miraflores o San Isidro. Los primeros representarían al "verdadero" pueblo, mientras que los segundos a toda la burguesía decadente que debe perecer. En esta línea, el proletariado estará más cerca

de los "cholopunks", mientras que los burgueses, de los "pitupunks". Esta conjunción entre un pensamiento suturado, que divide entre aliados y enemigos, la represión estatal y la ciudad cercada por abismales diferencias será el caldo de cultivo de la violencia que se desata en varios niveles en la obra. Al parecer, mantenerse vacilando en este fuego cruzado era imposible, y Olga decidió a travesar la frontera donde ya no había ninguna duda.

En el siguiente capítulo analizo la forclusión del amor que se opera en Olga. Por el momento, aquí traté de observar el proceso de captura hacia el simulacro de la idea que sufrió este personaje. En otros términos, la clausura de lo político como un proceso abierto. Ese movimiento que la distanció de la verdad que había inscrita en el arte punk (contestaría, crítica, creativa) para ingresar a un sendero estrecho donde todo está calculado bajo la trascendencia de lo Uno sagrado (pensamiento Gonzalo). Es así que Olga, consciente o no, traiciona la verdad siempre abierta y heterogénea del acontecimiento (encuentro con Raúl).

Hay todavía un tercer tipo de encuentro de los subte con la problemática de su entorno. En la siguiente escena, sostengo que se muestra ese potencial de insurgencia, irreverencia y crítica propia de la movida subte. Es una tarde más de vagancia para los amigos Adrián R, pero en el país se estaban sucediendo una serie de hechos que estaba removiendo el ambiente social: el Estado "democrático" había declarado estatizar los bancos privados. Esto trajo la reacción de grupos neoliberales, conservadores y de jóvenes de universidades particulares; apoyados por "un afamado novelista", organizaron una serie de manifestaciones. Pero al mismo tiempo el Estado se había organizado mandando un contingente policial, rochabuses y grupo de "búfalos" para generar una contramanifestación. En el medio de esta convulsión, los subtes bebían, algunos se drogaban y otros se sorprendían de ver "gente de bien" por primera vez en las calles sucias del centro: "Ayyyyyyyyy –gritó, jalándose los despeinados cabellos–. Pero si son los muchachos de la U de Lima... Tan guapos, tan inteligentes, tan pingones, y las chicas tan lindas [...]" (118). Entonces, uno de los organizadores del grupo neoliberal les pide al grupo de subtes que por favor ya no hagan más desorden:

–Amigos –dijo–. Por favor, les ruego no hacer chacota en esta manifestación, miren que esto es algo serio. Nosotros comprendemos que nuestros métodos son distintos, pero al fin y al cabo apuntamos al mismo objetivo, porque hoy expropiamos los bancos, mañana los diarios y pasado serán sus casas, sus autos, sus muebles. ¡Todo! Así empiezan estos estatistas, sino pregúntenles a sus padres cómo fue el gobierno de Velasco.

–Mirra Tovarrish –dijo Erick remedando el acento ruso–. Lo que queremos es fusilar a todos los de arriba, porque sino ellos pueden espiar parra el imperrialismo internacional y eso

sería peligroso para la revolución. Porque, como tú sabes, la dialéctica dice: Erre con erre guitarra, erre con erre barril, rápido corren los carros, rápido el ferrocarril.
-¿Tú te estás burlando de mí? -preguntó el coordinador. -¿Tú qué crees? -respondió Erick (120).

Frente a la lógica conservadora y seria, que pretende representar los intereses de un sector, se presenta otra lógica que parodia dicha clase política. Pero esto es solo el comienzo de una faceta, porque la escena completa muestra diversas posiciones y actitudes que los subtes toman con respecto a este momento político. Entre ellas, la lógica irracional o del absurdo, cuando un subte le reta a un "pituco" en medio de la marcha a comer caca para ver quién es más loco de los dos (119-120). La desacralización de símbolos liberales también es otra postura: -¡Libertad, se dijo Adrián R, palabra más manoseada que tetas de chica fácil" (117). El anarquismo como bandera: "Porque la propiedad es un robo" (124); la desobediencia y la crítica insurgente en varias de las letras que empezaban a poguear en plena manifestación insultando al gobierno. De esta forma, por momentos parecía que los subtes apoyaban las ideas "libertarias" de los liberales, pero, por el otro, las posturas estatistas del gobierno.

-Eso quiere decir que las clases populares apoyan esta medida; bueno, un sector de la juventud. ¿Me dice que son muchachos?
-Sí, señor Viceministro, el Comandante me comunica que tienen pinta de subterráneos.
-¿De qué?
-De subtes. Esos chicos que hacen rock subterráneo, que usan borceguíes, se paran los pelos como clavos y cuando bailan se agarran a cabezazos.
-Ahhhh yaaaa, los que en sus canciones mentan la madre a todo el mundo.
-Sí.
-¡Los subtes apoyando las medidas del gobierno!... Y pensar que el año pasado el Ministro de Educación canceló uno de esos conciertos cerca de su casa, porque no le dejaban dormir, aparte, claro está, de la sarta de lisuras que habrá tenido que soportar... ¡Esto se lo tengo que contar al Presidente! (122).

De la misma forma que Sendero Luminoso busca reclutarlos en sus filas, se parodia aquí cuando los "búfalos" apristas cantan juntos con los subtes: "Los bancos son del pueblo y no de la derecha". Pero los subtes nuevamente no tranzan: -¡Chucha, otra competencia" dijo el primero. Erick continuó gritando y saltando -¡Llegaron los búfalos!... Los bancos son del parque y no del municipio, los bancos son del parque y no del municipio" (123). Así estaban en una suerte de lucha de coros y en una especie de pogueo en la Plaza Francia de todos contra todos hasta que un subte lanza una botella a un búfalo y todos huyen por la violencia de los guardias y los rochabuses.

Esta escena es significativa porque muestra el potencial de esa verdad política de la movida subte. A diferencia de los otros encuentros analizados, donde predomina el encuentro ético individual con el otro (Adrián R y Raúl; Olga y Raúl; *ella* y *él*), aquí se observa una comunidad que ingresa al espacio público. Son los protagonistas amigos de Adrián R, pero también otros subtes anónimos que hacen oír su voz. Y aunque son una minoría que no cuenta con la portátil de los liberales ni con las armas que apoyan al gobierno, intervienen con su manera peculiar y militante en la esfera pública, cuestionando o parodiando la representación de país que cada grupo busca legitimar. Cuando Adrián R llega a su casa, luego de la marcha, siente "gozo por haber disuelto esa manifestación de mierda" (125). Es así que la novela muestra ese desborde estético-político de la movida subte, el cual nos permite repensar el papel que jugó un sector de la juventud en esos años violentos del conflicto armado.



IV. CAPÍTULO TERCERO

El acontecimiento del amor

"Es fácil besar en París. Yo busco quien me ame en Vietnan".

Carlos Kaballero

En esas noches oscuras e interminables de apagón y cochebomba, el amor parece imposible. Las sombras que producen constantemente los apagones no solo son el medio donde conviven los personajes, sino que también simbolizan la pérdida del sentido y degradación moral colectiva que envuelve a la propia ciudad. El miedo y la desconfianza generalizada aumentan a medida que progresa la historia. Todos son sospechosos. La gente solo quiere sobrevivir a la violencia desatada y a la terrible crisis económica. ¿Cómo entonces puede surgir el amor en las condiciones críticas y violentas en las que se mueven los personajes? ¿Qué significa que el amor esté amenazado por todas partes y que solo pueda surgir como un milagro? En este apartado sostengo que el amor es un acontecimiento en la vida de Adrián R y Olga, pero también es una verdad que permite pensar las relaciones humanas y las posiciones de sujeto que se configuran en ausencia o en contra del universal del amor. Para ello, he dividido en dos partes el análisis de este capítulo. Por un lado, voy a analizar qué es lo que se piensa o se dice sobre el amor en la novela, mediante algunos de los personajes más representativos. Esto me servirá para comprender la situación local en dónde irrumpe esta verdad. Por otro lado, analizaré tres momentos claves, siguiendo a Badiou, para entender el proceso amoroso de Adrián R y Olga: el encuentro, la declaración y la fidelidad.

4.1. Las amenazas sobre el amor

En una noche de alcohol y marihuana, en el departamento de Trebleinka, se revela una posición con respecto al amor que, al parecer, predomina en el mundo ficcional: *creer que no es importante*. Mientras el grupo de amigos coreaban una canción de Leuzemia (*Lima angustiada/ Lima violenta/ Lima sórdida/ Lima morirá... ¡Morirá!, ¡Morirá!*), Pocho Treblinka le confesó a Adrián R: "Siento que todo me llega al pincho" (70). Esto incluye el estudio, el trabajo, familia o la propia sociedad: "Qué mierda es este país sin futuro:

Sendero, muerte, pobreza. No quiero cambiar, sólo quiero drogarme, chupar, destruirme". Pero Adrián R, quien ya había experimentado algo de la intensa creación del amor, le replica:

–No hables así, causa, puedes aún encontrar algo por qué vivir, puedes...

–¿Qué cosa?

–Putá, no sé. Tal vez enamórate.

–Yo soy un podrido de mierda y no quiero cambiar. Todos dicen ser consecuentes, pero a la primera oportunidad dejan todo. Además, ¿Qué carajo es el amor?: Mierda pura y besitos en el poto (70).

Frente a la tendencia autodestructiva de Treblinka, debido al futuro incierto pero también a sus problemas familiares, Adrián R concibe al amor como una suerte de salvavidas que podría dar un nuevo sentido a la vida de su amigo. Aquí vemos que Adrián R ya es un sujeto que porta la verdad del amor. En cambio, Treblinka no solo rechaza este intento de su amigo por direccionar su vida, sino que cuestiona, rebaja y ridiculiza lo que entiende por amor. Si el amor es "mierda pura", no solo es porque no vale nada, sino también porque es algo despreciable. Este es un rebajamiento escatológico, recurrente entre los subtes, sobre ciertos valores burgueses occidentales. No olvidemos que la mierda en la novela tiene casi una presencia omnipresente: desde las calles, pasando por las propias personas, hasta la propia sociedad en su conjunto: "El país es una mierda". Por eso, al decir que el amor es "mierda pura", se alude que es un producto más de esa sociedad enferma. Los "besitos en el poto" expresaría que el amor no es nada más que un invento edulcorado que tapa lo real del sexo. Una ilusión bonita que adorna los encuentros carnales. Esta es una posición escéptica que niega la existencia del amor, porque solo afirma los placeres de los cuerpos.

En esta línea se instaura lo que Badiou afirma como la "amenaza securitaria del amor": «el amor no es más que una construcción imaginaria pegada sobre el deseo sexual. Esta concepción, que tiene una larga historia, nos invita a desconfiar del amor. Por ello, pertenece ya al registro securitario, porque consiste en decir: –Escucha, si tienes deseos sexuales, realízalos. Pero no te hagas ilusiones con la idea de que es necesario amar a alguien. ¡Prescinde de todo eso y ve derecho al objetivo!». Pero en este caso, yo simplemente diría que el amor es descalificado –o deconstruido, si se quiere– en nombre de lo real del sexo»» (Badiou 2012: 12-13). Treblinka sintetiza así en sola esa frase aquella amenaza que se cierne desde los primeros tiempos sobre el amor. La diferencia es que lo dice en su lenguaje subte irreverente y sarcástico. No obstante, cuando se relata parte de la

vida de Treblinka, se puede considerar que esas expresiones representan, más que una convicción, un mecanismo de defensa por el temor a ser nuevamente rechazado. En efecto, en su historia personal, se comprende que, debajo de esa coraza dura y agresiva, se esconde simplemente un joven que sufre el desamor y distancia de su padre, quien ejemplifica a un ser machista y racista. Treblinka lo odia no solo porque de niño nunca lo acompañaba al estadio a ver a su equipo favorito (Alianza Lima), sino también porque lo despreciaba: “¿Cómo?, ¿tú hincha de esos negros y cholos apestosos? Recuerda, hijo, que tú eres blanco, tienes que ser de la U” (80). Es así que luego de las juergas y los vómitos del día siguiente, Treblinka siente la insoportable repetición del hastío: “Otra vez el silencio y la oscuridad. –Mamá, papá, los extraño”, dijo en el momento en que le resbalaban gruesas lágrimas por ambas mejillas (86).

Otra amenaza es la concepción hedonista sobre el amor, ejemplificado por el propio Adrián R, antes de Olga, pero también por varios de sus amigos. Entiéndase por hedonismo la búsqueda del placer como fin supremo, principalmente, el sexual en este contexto. En esta postura se concibe al amor como un ardid para conseguir el goce carnal. El cuerpo del otro no es un fin en sí mismo, como lo sería en el amor, sino un instrumento para alcanzar el propio placer. Cuando Adrián R repasa su vida antes de Olga, solo recuerda a una “primera enamorada”, la que le enseñó los primeros besos y caricias, “después vendrían las otras” (131), como su prima Inesita, a quien era necesario primero “dedicarle un poema bien cojudo” para poder sodomizarla (207). También aparece un personaje representativo de los pitucos, que intenta conquistar a Olga en la calle: “Pensaba que sería una más de sus conquistas por la facilidad de su floro. Imaginaba a sus broders escuchándolo atentos cómo caían sus víctimas. Pero ahora que veía bien, ésta era distinta, no tan pacharaca como otras, al parecer tenía algo más de presencia” (39). En definitiva, la concepción hedonista recorre en varios sectores sociales del mundo representado. Los jóvenes personajes, en su mayoría, solo quieren divertirse y pasarla bien: sin correr el riesgo que implica el compromiso del amor. Sin lugar a dudas, esta concepción se emparenta con una visión narcisista y egoísta porque en ella predomina la autosatisfacción personal. El otro es un vehículo para el goce. Estamos aquí aún en el dominio del mundo animal, donde los seres son incapaces de superar los límites del interés individual: “Es en el amor donde el sujeto va más allá de sí mismo, más allá del narcisismo. En el sexo, a fin de cuentas, uno está en relación con uno

mismo en la mediación del otro” (Badiou 2012: 8).

El propio contexto local, complica la existencia o surgimiento del amor. Por un lado, la severa crisis económica genera que la principal preocupación de muchos jóvenes no sea el de estudiar o planear el futuro, sino al contrario el resolver cada día cómo pueden simplemente sobrevivir o llevar algo de dinero a sus casas. Este es el caso de la hermana de Adrián R, una joven estudiante de 16 años, quien ve frustrados sus sueños de estudiar en la universidad y de encontrar el amor de su vida. Luego de la muerte del padre de Adrián R, por un atentado terrorista, el hogar de Adrián R entra en una crisis económica severa porque deben pagar no solo las deudas de siempre, sino también los gastos del sepelio. Y ahora ya no cuentan con el principal ingreso, que era el trabajo de taxista del padre. La madre solo recibe un magro sueldo de empleada pública. La hermana de Adrián R entonces, al ver que su casa corre el riesgo de ser embargada, sale a buscar un empleo, pero le cierran las puertas una y otra vez. Desesperada y demacrada por las lágrimas y falta de alimentos, regresa a una “agencia de empleos” donde le habían ofrecido mucho dinero a cambio de salir con un señor “elegante”: “hablaba como un gran seductor, como si fuera su noche de bodas. Con cada prenda que ella dejaba caer se iban esfumando sus sueños de niña, sus anhelos de escolar, su amor por un chico del barrio y su dignidad hasta entonces impoluta” (210). El amor es sacrificado en nombre de la familia.

Por otro lado, el conflicto armado interno no solo despliega muerte y terror, sino también reprime y deshumaniza las relaciones afectivas. El caso más representativo es el de *Él*, personaje anónimo que vive clandestinamente en Lima, casi en soledad absoluta, dirigiendo toda su existencia al único y primordial objetivo de “golpear al monstruo” (Lima). Para ello, debe eliminar de sí todo rastro de afecto, amistad o amor hacia el otro,

porque nunca, desde que se fue para iniciar la lucha armada, se mantuvo humano; porque deseaba ser como los héroes forjados en acero, en el crisol de la revolución; superhombres como diría Nietzsche, más allá del bien y del mal, más allá de una pena por un camarada muerto, o más allá de una sonrisa por un beso cálido, o más allá de un cariño en las sedas suaves de una piel joven y bella (24).

Como he referido en el apartado anterior, este sería el mismo sendero estrecho que alejó a Olga de Adrián R. Los “hombres de acero” forjados para la “revolución” conciben al amor como un signo de debilidad que los hace caer en la decadencia del mundo burgués. Un sentimiento egoísta e individualista que los aleja de lo “trascendental” de su postura. Si el amor es, como sostiene Badiou, una diferencia creadora a partir de un encuentro, los

camaradas representados bajo la cúpula del pensamiento único, van hacia un curso contrario de la posibilidad del amor. Esto es, sometidos bajo una jerarquía rígida y homogénea se alejan de la potencia creadora de lo heterogéneo. La ideología senderista representada en la novela lo tiene todo pensado y programado desde arriba; por ello, busca destruir toda diferencia creadora que ponga en riesgo las estructuras cerradas de su convicción. De este modo, los que *caen* en el amor, se convierten en enemigos del partido.

Como se observa, los asedios y amenazas al amor son múltiples y crecientes. Principalmente, he distinguido dos vertientes. Por una parte, la visión escéptica, junto con la hedonista, pertenece a esa larga tradición que llega hasta nuestros días. Por otra parte, la situación local de la crisis económica y el conflicto armado interno también golpean las relaciones afectivas. Sin embargo, el amor siempre ha estado en peligro desde los primeros tiempos y no por esta razón ha desaparecido.

4. 2. Las posibilidades y el encuentro del amor

En la novela, antes del singular caso de Olga y Adrián R, se presentan dos historias, aunque no muy desarrolladas a nivel explícito, que se aproximan a la verdad del amor. La primera de ellas es la historia del padre de Adrián R con su esposa. A pesar de que no se relata el encuentro ni la declaración, hay signos de un afecto verdadero en la propia persistencia de la duración. Se narran algunas de las pruebas que deben afrontar tanto en los tiempos buenos (bonanza económica) como en los malos (desempleo y carencia). Los padres de Adrián R tienen así una sólida relación y luchan para que a sus hijos no les falte nada. Pero una bala senderista en el rostro del padre interrumpirá esta historia. Mientras agonizaba el señor, en su mente repasaba esas ~~imágenes~~ felices de una vida frustrada”. Hacia los últimos segundos de su existencia solo ~~quedó~~ la imagen de su mujer cuando la conoció, aún escolar, y la estampa de sus dos hijos sonrientes, cuando la vida, el porvenir y el Perú eran pura esperanza” (187). La segunda historia de amor es verdaderamente subterránea: el amor homosexual entre Carlos Desperdicio y el Innombrable. La relación de ambos es doblemente marginal, pues no solo va en contra de la sociedad conservadora, sino también desafían al propio mundo subte, donde predomina una masculinidad agresiva y militante. El homosexual es visto con desprecio, pues se le considera un "marica", es decir, un *afeminado*, un débil y pasivo. Por esta razón, Desperdicio y el Innombrable van a mantener

en secreto su relación no solo entre sus familias, sino también entre sus propios amigos. En el transcurso de la novela, solo en dos momentos emergerá su relación clandestina. La primera en una juerga en el "Hueko". Era una noche en la que varios, drogados y embriagados, terminaron confesando sus desgracias familiares o afectivas. Muchos, dejando su coraza rebelde, terminaron llorando. El Innombrable y el Desperdicio aprovecharon el descuido para escaparse y reunirse en el segundo piso: "El Desperdicio lo tomó con furia y lo besó con pasión, lengua a lengua, enredándose como víboras y absorbiendo el aliento a trago [...] Más tarde, el Innombrable embriagado de placer le prometía que pronto todo sería distinto para ambos, que todo estaba planeado, sólo había que tener decisión y algo de suerte (271-272)". El otro momento se presenta hacia el final de la novela cuando el grupo de amigos, sin Adrián R, trata de huir de la policía, pero varios salen acribillados. El Desperdicio, agonizando, emite sus últimas palabras para quien fue su pareja secreta: "Por encima de las sirenas se escuchaba el llamado del Desperdicio, llamaba al Innombrable por su verdadero nombre—: ¡Jesús, Jesús, Jesús!" (321).

Generación cochebomba da testimonio de las condiciones adversas en la que sobrevive, pero sobre todo en las que se frustra algunas historias de amor. En muchos aspectos, este sentimiento parece imposible y, cuando se da, la muerte parece triunfar sobre el amor. Sin embargo, en toda la novela hay un verdadero punto de inflexión con respecto a todas estas actitudes, creencias o prácticas que impiden el despliegue de la potencia creadora del Dos. Ese punto se presenta como un relámpago sobre la noche oscura del desamor y la desesperanza. Es la relación entre Adrián R y Olga que inicia como toda historia de amor con el azar de un encuentro:

La música era más salvaje y el pogo también. Olga de pronto fue empujada con violencia y se fue de bruceas contra Adrián R. Quedaron frente a frente. Las manos de ella se habían posado sobre los hombros del muchacho. Éste la había atenazado por la cintura sintiendo los pequeños senos rozar su pecho. Una sublime sensación de placer que no había experimentado en mucho tiempo se apoderó de él. Se puso rojo sin decidirse a soltarla o quedarse así. Permanecieron, por unos segundos, mirándose, ojos contra ojos, hasta que ella muy delicada se libró del abrazo (16-17).

La escena en la que se da este encuentro es en sí misma el lugar de un azar frenético. En los *pogos* los cuerpos anónimos se estrellan, se desbordan; no importa contra quién o por qué. Nada está fijado ni programado. Es un pequeño mundo donde reina el caos y la confusión y que, sin embargo, tiene un tiempo de duración. Entonces, si el amor requiere de

un cierto tiempo de contemplación y distancia, ¿cómo pudo ser posible que se diera este reconocimiento de la diferencia en este pandemonio que es el *pogo*? En la escena, luego de la colisión violenta de los cuerpos, sucede una suerte de suspensión del tiempo de la agitación violenta para ingresar a otro tiempo que es solo de Olga y Adrián. Ellos se encuentran en un instante interminable que se abre solo para ambos. "Quedaron frente a frente", como si fueran los únicos cuerpos en la fiesta, pero también como si el espacio entre ellos fuera intocable e inmune al caos y a las múltiples colisiones con los otros cuerpos. Un verdadero milagro que no se puede explicar por la "lógica" normal de esa situación, donde además, como he referido, predomina la agresividad del mundo masculino. En otras palabras, se lleva a cabo aquello inexplicable que, por las condiciones de la situación, no debería darse: el acontecimiento del amor. A partir de esa *casi nada* del encuentro, sucederá ese horizonte de infinito que dejará huellas capaces de transformar las subjetividades de Olga y Adrián R.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en primer lugar, "el amor se trata de una separación o una disyunción, que puede ser la simple diferencia de dos personas con su subjetividad infinita" (Badiou 2012: 11). Esta diferencia se marca entre ambos no solo por la obvia diferencia sexual, sino también por las clases sociales. Aunque no son diametralmente opuestos socialmente, las propias fronteras urbanas en la Lima representada los distingue. Por ejemplo, cuando Adrián R se traslada de su barrio popular (Breña) hacia Jesús María donde vive Olga, ya son marcadas las diferencias entre uno y otro sector pese a las pocas cuadras de distancia. Hay como muros imaginarios que separan a ciertos grupos de otros. De ahí que cuando los subtes fueron a invadir a Miraflores, algunos sentían que estaban pisando "otro país". Esta es la misma razón detrás del rechazo que la madre de Olga siente por Adrián R. Un rechazo sin palabras, de puros gestos, no solo hacia su origen popular, sino también hacia sus fachas *punk*: rapado por los costados y con cresta al medio, chancabuques, chamarra de cuero y *jeans* rotos y sucios. Pero la diferencia más radical se da en el plano subjetivo de ambos. Esto es, la diferente y quizá irreconciliable visión de mundo que cada uno va descubriendo en el otro a partir del encuentro. Paradójicamente, esta misma diferencia que los une desviará más adelante los caminos.

4.3. La declaración del amor en tiempos de crisis

El segundo momento de este proceso amoroso es el de la declaración:

Carajo, que no me puedo quitar este recuerdo –Una sonrisa, un cabello largo, un aroma fresco, un rostro– ¡Ya!, voy y le digo: te quiero desde el primer momento en que te vi; con voz romántica para que me crea y acercándome poco a poco a ella ¿Ta'qué huevón que soy? Pero sé que no me va a creer porque nunca le hice caso, nunca la miré, nunca le dije algo bonito. Ella de seguro dirá: ¡Sí, cuánto te creo! [...] Ya sé, le diré así y asá pero aclaro que fue desde el día del concierto, el de la batida, lo cual es verdad [...] y creo que tú me has despertado eso que me da vergüenza decir porque me parecen cojudeces de quinceañeras; pero, como no encuentro otro nombre, tengo que admitir que es amor; sí, putamadre, amor” (41).

Este pasaje está inscrito en un largo monólogo de Adrián R luego de que sale liberado de la cárcel. La noche anterior fue el encuentro con Olga que terminó con una batida policial. Al salir de prisión, siente la necesidad de declararse. Por unos momentos pensó en utilizar la clásica fórmula “romántica” del “te quiero desde el primer momento en que te vi”. Pero luego se dará cuenta de lo falso que sonará ello, pues antes no le había prestado interés; él vivía en su mundo y ella era una conocida más del grupo. Entonces, Adrián R comprenderá de la importancia de nombrar ese momento singular del encuentro: esa noche del concierto, *lo cual es verdad*. Es decir, ya no tiene necesidad de mentir o usar un ardid para seducir y conquistar, como lo hacía con otras chicas: «Las muchachas con quienes compartió besos, más no sueños, no le importaban. "Juego con sus sentimientos", solía decir porque sólo le interesaban sus cuerpos, la carne para satisfacer sus urgentes necesidades de adolescente» (46).

El problema fundamental es ahora cómo verbalizar la verdad de ese encuentro. El miedo, las dudas o la angustia que siente Adrián R no se deben solo a que ella le crea o no, sino principalmente a lo que implica la misma declaración. Como sostiene Badiou, declarar es nombrar el acontecimiento, pero también es asumir el compromiso de enfrentar el infinito y las pruebas que se despliegan en el camino (Badiou 2012: 9). De ahí el riesgo y el miedo de ese vértigo en la propia declaración: “creo que tú me has despertado eso que me da vergüenza decir porque me parecen cojudeces de quinceañeras; pero, como no encuentro otro nombre, tengo que admitir que es amor; sí, putamadre, amor (41)”. Pero esta declaración imaginaria necesita ser concretada frente al otro para empezar la aventura del amor. “Comenzó a hilvanar un posible futuro donde Olga acaparaba todos los proyectos” (130).

Luego de unos intentos frustrados, debido a los amigos y por la madre Olga, ella le invita una noche a su lugar "favorito": su azotea. Ahí ambos pueden ver gran parte de la ciudad de Lima, incluido el mar del Callao. Adrián R se había quedado ~~absorto~~, debido a la visión distinta de esa otra Lima que descubría desde ese nuevo lugar: ~~Las azoteas vecinas eran diferentes a las de su barrio, impecables [...]. En cambio, las suyas estaban llenas de deshechos~~" (147). Pero hay una diferencia, como anotamos, mucho más importante que la simple brecha social. Esa noche, mientras los dos contemplaban el mismo cielo estrellado de Lima, Olga revela una visión idealista del mundo frente a la postura más realista de Adrián R. Para ella, las estrellas le ~~invitaban a soñar~~" en el amor o en la inmortalidad. En cambio, él le explicaba la angustia que sentía cuando las miraba por su "infinitud" y "eternidad", pero, sobre todo, porque eran seres indiferentes a la realidad humana (148). Sin embargo, Olga parecía no escucharle porque seguía contemplando en silencio esas luces del cielo:

A él no le afectó ese silencio y desistió de obtener una respuesta. Las luces de la calle lo atrajeron, los edificios cobraban vida con sus focos encendidos y él las disfrutaba, sabía de las existencias que se desenvolvían dentro de ellas y también fuera, en las veredas, dentro de los micros, en las esquinas. Para Adrián R eran más apreciables que esos destellos azules del universo (148).

Como se aprecia, cada uno, a pesar del encuentro, sigue observando un mundo diferente: él, la multiplicidad de lo terrenal cotidiano; ella, la trascendencia en busca del Todo. Comparemos el pasaje anterior con la descripción que hace Badiou sobre lo que implica la ~~escena del dos~~:

Digamos que si, apoyado sobre la espalda de aquella a quien amo, veo la paz de la tarde en lugar montañoso, la pradera de un verde dorado, la sombra de los árboles, los corderos con hocicos negros inmóviles detrás de los setos y el sol a punto de ponerse detrás de las rocas, y sé, no por su rostro, sino en el mundo mismo tal y como es, que aquella a quien amo ve el mismo mundo, y que esta identidad forma parte del mundo, y que el amor es justamente, en ese momento mismo, esta paradoja de una diferencia idéntica, entonces el amor existe y promete existir todavía (10).

Ellos todavía no ven el "mismo mundo" ni tampoco aún se forma esa "diferencia idéntica". Sin embargo, luego de tanto silencio, en el que cada uno estaba pegado en sus propios pensamientos, coinciden en aterrizar al lugar concreto en donde están:

De pronto sintió ganas de hablar. Olga también.
-Tú... -dijeron ambos a la vez.
-¿Qué cosa? -dijo Olga.

–No ¿tú qué ibas a decir? –dijo Adrián R.

–Ya no me acuerdo –dijo ella.

Y fue cuando la sonrisa se apoderó de ellos, llenándolos de una franca alegría. Poco a poco, la intensidad de las risas bajó y las miradas se encontraron, atrayéndose; las narices se imantaron y los labios se llamaron, acercando los rostros. Los ojos se cerraron y los labios se tocaron al fin, para palpitar ansiosos. Una mano acariciaba con ternura el rostro suave de la muchacha y otra mano más pequeña jugaba con el cabello rapado de Adrián. No habían experimentado así las caricias, era distinto, tan intenso para ambos. –¿Sería el amor?–, pensaron (148).

Esa pregunta final se justifica porque aún ambos se encuentran insertos en el puro fenómeno del acontecimiento. Son gestos, miradas, cuerpos que se atraen: una heterogeneidad aún dispersa. El azar no ha sido fijado aún en la materialidad de las palabras. Como todo acontecimiento, su fin será desvanecerse. No obstante, el narrador tomará una postura para concluir esa escena capital:

Por fin eran uno solo, el mundo. Nada les importó. Nada existía para ellos durante ese beso y nada podía destruirlo. Por eso ni se percataron cuando las luces de la capital parpadearon: Una, dos, tres veces, para luego apagarse por completo. Ahora ambos eran indiferentes a las estrellas y al hermoso espectáculo que ofrecían desde el cielo, sobre todo a las explosiones que hacían temblar de terror a los limeños. Una vez más se hallaban sumergidos en un apagón total (148).

El narrador omnisciente opera así un movimiento que va de una dialéctica de las visiones (idealista-realista) hacia una síntesis del uno. Una supuesta armonía que tapa la verdadera heterogeneidad. Ambos se olvidaron por unos instantes del mundo de arriba y el de abajo. Hasta aquí habría una concepción fusional del amor (Badiou 2012), pero también una como evasión de la realidad. Esto aseveración se refuerza en otro apartado donde continúa esta noche de apagón "interminable": "Desde esa azotea sintieron una sensación diferente, extraña, emocionante. Era como estar por encima de todos, al igual que los dioses olímpicos, contemplando la tragicomedia de los simples mortales" (153). En otras palabras, esa tentación de unidad armoniosa los aleja de lo real del conflicto que se cierne sobre ellos y la ciudad. Esto es significativo porque mientras ellos siguen en el "olimpico" se intercalan escenas en donde ese mismo apagón es un manto negro de violencia que amenaza simultáneamente a varios personajes de la novela. Por un lado, en la clandestinidad, los subversivos deciden el "golpe que moverá las entrañas del monstruo" (149). Pero lo determinante en la vida de ambos es que *ella*, por un asunto de venganza entre los líderes, será una de las elegidas para dar dicho golpe. Por otro lado, la madre de Adrián R sufre un asalto por parte de un grupo de pirañitas en pleno apagón. El hogar de Adrián R se quedará

sin el dinero necesario para pagar las deudas. Además, el culmen quizá de toda esa violencia será la simbólica y trágica muerte del niño Raúl en el centro mismo de la ciudad. Este niño había sido un motivo hasta entonces que los había unido a los dos.

La novela, al parecer, nos dice que ese amor solo es posible en un espacio otro. Un lugar excluido de todo lo regular y utilitario, pero que funciona como una pequeña utopía realizada dentro espacio doméstico. La azotea sería así una suerte de heterotopía, donde se almacena la memoria de lo que fuimos o quisimos ser. Ese espacio donde se acumulan los trastos viejos e inservibles, todo aquello que la gente quiere esconder, almacenar o negar (Foucault 1997). Pero también puede ser un espacio de refugio para los amantes y para los seres solitarios. Un ejemplo de ello es la propia azotea de Adrián R. Un día, luego de vagabundear por varios lugares, sin ganas de jugar con sus amigos y abrumado por la muerte de su padre y la desaparición de Olga, sube a la azotea de su casa sin saber por qué o para qué. Ahí descubre, entre "maderas viejas, esqueletos de antiguos muebles y sillas", uno de los soldaditos con los que jugaba en su infancia:

Un extraviado se dejaba ver entre unas maderas podridas. Había perdido su color gris Wehrmatch por un color terroso húmedo; pero lo que no había perdido era la mirada certera en la mira del cañón [...]. Adrián R lo envidió por eso. Lo colocó a su lado, apuntando hacia el mar donde el sol se escondía. —Cuando estamos frente al mar nos sentimos pequeños, pensó Adrián R, pero cuando vemos al cielo y tratamos de imaginar su tamaño, solo somos una pura nada”. ¿Sí o no?, preguntó al fusilero germano que lo ignoraba; seguía apuntando al disco naranja que ya andaba por la mitad, en la línea de lontananza. Sintió nostalgia por Olga y sus estrellas (209).

En la novela se configura, pues, esos espacios otros, como los conciertos subte, las azoteas, el hondo (donde conviven los pirañitas), donde resiste todo aquello que es ignorado o amenazado por el orden establecido. En la escena que estamos analizando, Olga y Adrián R encuentran ese refugio que les permite sentirse invulnerables y eternos, al menos por unos instantes. Ese espacio alternativo, lejos de toda la decadente realidad que los rodea, les permite disfrutar de su pasión, pero llega el momento de una paradójica *declaración* sin palabras:

No hablaron nada sobre los besos y caricias que se habían dado, ni tampoco se declararon su amor. Sólo habían actuado tal cual sus instintos. Tenían la sensación de que ya se habían sincerado sobre sus sentimientos cientos de años atrás y ya estaba por demás decirlo. Adrián R comenzó a jugar con las trenzas de la muchacha; le preguntó por su mamá. —Debe de estar muerta de miedo en la casa de mi tía Catita, respondió Olga, ella es bastante nerviosa”. El silencio volvió a aislarlos, sentían que así se comunicaban mejor, se acercaban mejor, se amaban mejor, pero no querían decirselo, sólo sentirlo (157).

¿Qué significa eso de que tenían "la sensación de que ya se había sincerado sobre sus sentimientos"? Esa noche interminable de besos y caricias, donde ambos están explorándose por primera vez, es en sí misma la extensión del encuentro. Lo que se observa es que ambos reconocen lo extraordinario que fue ese acontecimiento para sus vidas. Pero, por alguna razón, prefieren no declararlo con palabras, sino solo *sentirlo*. Hay como una frontera entre el puro azar y el destino que no se animan a cruzar. En este sentido, Alain Badiou señala que en el amor "hay un riesgo enorme que se endosa al lenguaje. Se trata de pronunciar una palabra cuyos efectos, en la existencia, pueden ser prácticamente infinitos [...] Declarar el amor es pasar del acontecimiento encuentro al comienzo de una construcción de verdad" (Badiou 2012: 15). En este caso se observa que no hay la declaración formal explícita del "te amo". No se fija de esa forma la contingencia del azar. Hay todo un mundo implícito entre ambos. Incluso, cuando más adelante, empiezan hablar de cosas terrenales como la mamá de Olga, o los secretos que ambos guardan, sienten como si el lenguaje o las palabras los alejara de su intimidad: "El silencio volvió a aislarlos, sentían que así se comunicaban mejor, se acercaban mejor, se amaban mejor, pero no querían decírselo, sólo sentirlo". Hay algo del propio escepticismo de la época que quizá se cierne sobre ellos para desconfiar de las palabras. No olvidemos que son *subtes* y odian las convenciones. Pero hay algo que, de alguna forma, los vuelve a aterrizar en su mundo (la situación local) y permite que, ahora sí, puedan ver el mismo mundo:

Al cabo de unos minutos, Adrián R señaló a la oscuridad de las calles y dijo: –Por allí debe estar andando Raúl, quizás muerto de hambre y de frío”. –Mira qué extraño, dijo Olga, justo estuve pensando en lo mismo”. Adrián R sonrió, le tomó suavemente la barbilla y dijo: –Es que estamos juntos” (158).

Sostengo que aquí, siguiendo a Badiou, se presenta una "declaración difusa" del amor, principalmente por dos razones. Por un lado, la ambigüedad de la frase puede interpretarse de que efectivamente *están* en esa noche juntos como pareja, pero que no necesariamente se comprometen al "siempre". Por otro lado, si conectamos esa frase, con todo el recorrido de la experiencia de esa noche –reencuentro-experiencia de lo finito e infinito-reconocerse en el mismo mundo–, entonces, es plausible afirmar que esa frase es más que una simple constatación fáctica: es una declaración, aunque difusa, del ya somos Dos.

4.4. La cuestión de la duración o la fidelidad del dos

Ahora bien, el último tramo de este recorrido del proceso amoroso es el de la fidelidad. La cuestión es ahora ver si son capaces como pareja de *inventar* el amor. La fidelidad consiste, más allá del simple no "engañar" a alguien, en la construcción conjunta de esa verdad que une a la pareja. El sujeto fiel para Badiou es el amante que asume el compromiso de persistir y de afrontar juntos las pruebas que surjan en el camino. En tal sentido, para el pensador francés, el verdadero amor no se reduce al puro "milagro del encuentro": "En el fondo, el punto más interesante no es la cuestión del éxtasis de los comienzos. Por supuesto que existe el éxtasis de los comienzos, pero un amor es ante todo una construcción duradera [...] Un amor verdadero es aquel que triunfa duraderamente, a veces duramente, sobre los obstáculos que el espacio, el mundo y el tiempo le proponen" (Badiou 2012: 12).

¿Qué es entonces lo que perdura luego de este encuentro furtivo y de esa declaración difusa? ¿Cuáles son los obstáculos que debe afrontar? Como he referido, son diversas las amenazas que ya coexisten en la situación ficcional en contra del amor. El propio Adrián R debe superar su naturaleza desenfadada y agresiva para arriesgarse a amar, pero también la mirada del grupo de amigos:

–Ojalá no se lo digas a los muchachos, pues se reirían de mí –el Treblinka riendo, el Innombrable, el Desperdicio– ¿Un subte enamorado? ¡La cagada!, dirían. Y yo me defendería diciendo que Sid Vicious estuvo enamorado de Nancy Spungen, y que ambos se amaron más que Romeo y Julieta, y ellos se reirían aún más y dirían que entre Sid y Nancy no había amor, que su relación había sido un complot contra el sistema ¿Por qué serán tan cojudos?" (42).

Asimismo, también deben afrontar la conflictividad de sus propias familias, principalmente la presencia vigilante de la madre de Olga. Y aunque no es determinante, la señora siempre le recuerda a Adrián R su diferente origen subte popular:

Así pasaron las horas sin que se dieran cuenta, estaban bastante absortos conversando y en sus juegos, hasta que llegó la mamá de Olga. La señora era alta, bastante guapa y seria. Miró con extrañeza a Adrián R y le contestó con un cortante –Buenas” a su saludo. Olga se acercó y le explicó quién era su amigo, luego volvió; la mamá entró a la casa sin decir nada.

–No te preocupes por ella –dijo Olga–, parece muy rígida pero en el fondo es una buena persona, tú sabes, el trabajo...

–Tu mamá inspira respeto... y miedo –dijo Adrián R.

–Anda, sonso –dijo Olga.

Pero estas dificultades son las que usualmente deben afrontar casi todos los amantes, incluidos otros obstáculos como los económicos o de clase social. La cuestión interesante aquí es observar la relación singular de dos jóvenes subterráneos enamorados en el contexto

de la violencia política, pero también frente al "desborde popular" de esos particulares años 80. Entre estos dos aspectos, observo que está la prueba fundamental que ambos deben encarar. Es como si ambos fenómenos que envuelven la diégesis les hicieran una pregunta radical a los *dos* protagonistas: ¿De qué son capaces? En primera instancia, hay que tener cuenta de que ellos ya son dos sujetos militantes del rock subterráneo. Como tales, he referido que asumen esa verdad contrahegemónica que busca desestabilizar toda forma de poder, de normalización o de represión. Sin embargo, al ingresar a la "escena del Dos", como hemos observado, el mundo de ellos cambia, porque buscan formar un proyecto de vida juntos. Por lo tanto, ambos deben *redeclarar* implícita o explícitamente su fidelidad a dicho arte. En otras palabras, si continúan con la fidelidad a esa práctica artística o simplemente la abandonan en nombre del amor o de la familia. En el caso de Adrián R, a pesar de algunas vacilaciones, decide mantenerse fiel al mundo subterráneo, pero sin dejar de lado a Olga.

—¿Por qué este sublime malestar?—. ¿Pero cómo sería el Perú en los próximos años? ¿Cómo sería la ciudad? [...]. Lo único manifiesto se encontraba en las innumerables alternativas, tantas como los ahogados perdidos en el mar que tenía enfrente. Sobre todo las dos principales y eternamente irreconciliables: la revolución o la continuidad de algo que le daba igual, el jodido sistema. Sistema que junto a sus compinches no deseaban cambiar o mejorar, sólo embarrarse en él, riéndose de sus convenciones, escupiendo sobre sus formalidades y dando la espalda a todo. —Fendré que tomar partido, se dijo, ninguna media tinta como hasta hoy—. Y tomar partido era morir consciente y voluntariamente por la causa, para no morir irónicamente de casualidad por culpa de la misma causa. [...]. Adrián R por eso mandó a la mierda dichas alternativas. Deseó que coman caca en la revolución y que la democracia sangre como quinceañera recién violada. —Yo ya elegí mi alternativa—. Y ese iba a ser su sino. Un destino de ojos achinados y caderas amplias, pero... ¿Hasta cuándo? Esa era su duda. —¿Por dónde empezar y transcurrir? ¿Qué carajo es el futuro?— (132).

En su perspectiva consciente, Adrián R concibe esa dicotomía empobrecedora de la época. Pero mediante su propio discurso se deduce una tercera menos visible (subterránea): aquella que no tranza con ninguna forma opresión, sea este del Estado, el sistema o el partido. Es como si dijera —seguiré cantando (protestando) contra el —jodido sistema— y no seré cómplice de esa falsa revolución, pero además, *lo haré junto a ella*. Todo esto a pesar de la gran incertidumbre que pesa sobre ellos: —¿Por dónde empezar...?—.

En contraste, Olga no soporta el peso de esa incertidumbre. En su perspectiva, solo hay dos caminos: la fusión con el partido único (Sendero Luminoso) o la decadencia inmoral del sistema. Como ya se refirió en el apartado anterior, olvidará así la potencia creadora y subversiva del arte. El cambio para ella ya no estaba en un poema ni en una

canción: "concluyó que la revolución no era precisamente eso, sino sangre, lucha de clases, guerra popular" (23). Pero lo más determinante para esta historia de amor es que ella decidirá unilateralmente que los dos pueden formar parte del cuerpo *único* del partido. Esta decisión no está explicitada en la novela, pero su conversión senderista es un proceso gradual que poco a poco se va definiendo. En la novela, ella se muestra escindida entre el mundo subterráneo de sus amigos y el mundo sombrío de los diálogos que tiene con *él*, quien será un agente determinante de su cambio subjetivo. Así, luego de esa noche interminable de "declaración difusa", ella desaparece por un largo tiempo. En ese lapso, que coincide con el término de la primera parte (Lado A), y con los éxtasis de la violencia y del amor, Olga dejará de ser fiel a la verdad de ese encuentro del Dos.

Por el contrario, se convertirá en un sujeto activo del simulacro de la Idea (Sendero Luminoso), se infiltrará en los conciertos, participará en atentados y, una de sus misiones principales, será justamente reclutar a nuevos miembros. Primero, convencerá a *él* de que Adrián R puede ser un miembro importante de la organización ("sabe de marxismo"). Luego, volverá a encontrarse con Adrián R, la última vez, pero ahora determinada para que este se convierta en un sujeto militante de dicha organización. Olga concibe que de esa forma su enamorado formará parte del "verdadero cambio", del único partido que garantiza la justicia y la fe en el futuro. Simultáneamente, también está convencida que puede consagrar su amor a la trascendencia de esos "ideales". Son esas estrellas que no se cansaba de mirar desde su azotea, mientras Adrián miraba las luces de la ciudad. Como en esa noche interminable, donde Olga invita a Adrián R a rendirse a la inmensidad de los astros, ahora lo invita a rendirse a la supuesta inmensidad sagrada del pensamiento Gonzalo. La ilusión de la falsa utopía en la tierra. En otras palabras, Olga pretende integrar en un solo espacio homogéneo tanto el amor como la política. Pero el problema es que esas verdades son heterogéneas e irreductibles a los saberes o a las ideologías.

En el amor se trata de saber si son capaces, de a dos, de asumir la diferencia y hacerla creadora. En la política se trata de saber si son capaces, como número, incluso como multitud, de crear la igualdad. Y, lo mismo que en el horizonte del amor para socializar la gestión está la familia, igualmente en el horizonte de la política para reprimir el entusiasmo está el poder, está el Estado (Badiou 2012: 18).

Está claro ahora que someter al amor, que es la verdad del Dos, a un Tercero, sea este la institución familiar o el partido totalitario, es contraproducente a la construcción amorosa, cuyo proceso es siempre abierto. El amor ni la política pueden estar bajo la garantía ni de

un contrato ni de un programa. La fe ciega de Olga a esa garantía de lo Uno la empujó a ser infiel a esa verdad de la creación amorosa. Es decir, aquí el amor de estos dos jóvenes protagonistas fracasó como proyecto. La novela es la historia también de este fracaso, donde el discurso subrepticio de la violencia subversiva, frente a la represión del Estado, no solo causará terror y muerte, sino también una amenaza efectiva contra al amor.

Este fracaso, no obstante, no es lo más importante para un pensamiento afirmativo. Esto es, la verdad de un acontecimiento no se mide por el éxito o fracaso de su realización, porque lo primordial de un acontecimiento son los posibles que se despliegan en el mundo. En esto se parece mucho una filosofía afirmativa como la de Badiou a la ficción literaria: las novelas son esos artefactos que no se limitan a narrar lo que pasó, sino también lo que puede suceder. En el caso de nuestros protagonistas, el apagón de la ciudad y de su propio encuentro parece oscurecer para siempre el amor. Y a pesar de todas las adversidades y amenazas, fue posible esa verdad, aunque haya sido solo un relámpago en aquella noche interminable.

V. CONCLUSIONES

1. *Generación cochebomba* se publica como una novela de afiliación subterránea tanto en la producción y circulación de su primera edición como en su forma y en el mundo representado.
2. Esta novela retrata y dialoga con la subcultura *punk* peruana de la década de los años 80. Esto es, logra articular una serie de conexiones intertextuales no solo con la música subterránea (desde el mismo diseño en formato de casete), sino también con el contexto político y social de la época, principalmente con los fenómenos del "desborde popular" y el conflicto armado interno (1980-2000).
3. Una lectura de la novela demuestra que la intención comunicativa de la obra es sostener que el movimiento subterráneo de los jóvenes de aquella época también fue un actor social en la crisis de la violencia política.
4. Los personajes subte de la novela conforman una heterogeneidad conflictiva de posturas y visiones. Sin embargo, se puede reconocer una dialéctica entre una voluntad destructiva, que busca desafiar a los poderes establecidos (Estado, instituciones conservadoras, fuerzas terroristas), y una voluntad afirmativa de crear o compartir espacios para compartir su arte, sus ideas políticas o experimentar el amor.
5. En el mundo representado de la novela irrumpen tres tipos de acontecimientos, los cuales hacen posible leerlos bajo la perspectiva de la teoría del acontecimiento del filósofo de Alain Badiou. La tesis se enfoca en tres tipos de acontecimientos que abren la posibilidad de las verdades del arte, la política y el amor. Se plantea ciertos procesos que apuntan a la conformación simbólica de dichas verdades en el cuerpo ficcional de la novela, pero se reconoce los alcances, posibles controversias y los límites entre el marco filosófico de Badiou, esta novela singular y la lectura que ofrece este trabajo.
6. En la novela se ejemplifica no solo la conexión entre un sujeto militante y consecuente con una verdad, sino también la condición universal de las verdades. Principalmente, se da testimonio cómo una verdad artística como el *punk*, que nace en un contexto local (Inglaterra) logra universalizarse en otros contextos como el peruano y generar una

apropiación particular como la escena subterránea. Dicha apropiación singular es quizá lo más auténtico de la escena *punk* peruana, porque demuestra la voluntad creadora de la escena subte: creación de un circuito alternativo de producción, circulación y consumo que hacía frente al dominio del mercado y a los medios oficiales en medio de la violencia política. La propia novela es parte de dicho circuito subterráneo.

7. *Generación cochebomba* no solo retrata una época de la violencia y desencanto generacional, sino que también sostiene una voluntad afirmativa sobre las verdades en la lucha simbólica y material de la escena subterránea.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain

2015 "¿Todavía tiene significado la noción de arte militante?". En *Ando en Pando*. Consulta: 5 de noviembre de 2018.

<https://andoenpando.wordpress.com/2015/04/12/tiene-todavia-significado-la-nocion-de-arte-militante/>

2013 "Las condiciones del arte contemporáneo". En *Esferapública*. Consulta: 12 de febrero de 2019.

<https://esferapublica.org/nfblog/las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>

2010 *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial.

2008 "15 tesis sobre el arte contemporáneo". En *Adamar. Revista de creación*. Consulta: 15 de enero de 2019.

<http://adamar.org/ivepoca/node/1434>

2008 *Lógica de los mundos. El ser y el acontecimiento*, 2. Buenos Aires: Manantial.

2007 *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

2004 *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Editorial Herder.

1989 *Manifiesto por la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

BADIOU, Alain y Fabien TARBY

2013 *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

BADIOU, Alain y Nicolás TRUONG

2012 *Elogio del amor*. Madrid: Editorial Paidós.

BAZO, Fabiola

2017 *Desborde Subterráneo 1982-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.

CALINESCU, Matei

2003 *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe final*. Lima, CVR: 2003. Consulta: 30 de octubre de 2017.

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

CORNEJO, Pedro

2018 *Alta Tensión. Breve Historia del Rock en el Perú*. Lima: Ediciones Contracultura.

FITH, Simon

2003 "Música e identidad". En HALL, Stuart y Paul du GAY (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu editores.

1981 *Sounds effects. Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*. New York: Pantheon Books.

FOUCAULT, Michel

1997 "De los espacios otros". En *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997, pp. 83-91. Consulta: 5 de octubre de 2018.

http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

GREENE, Shane

2017 *7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

GRIJALVA, Pedro

2019 *Eutanasia. Y nosotros ké? Hasta el Global Colapso (1985-2012)*. Lima: Muki Records.

LAMOYI, Carla

2017 *Bestias (1984-1987)*. México: Fiebre ediciones.

LÓPEZ, Miguel A. y otros

2018 *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)*. Lima: ICPNA.

MALCA, Óscar

2017 "La voz es el rock maldito". En LAMOYI, Carla. (coord.). *Bestias (1984-1987)* (pp. 43-53). México: Fiebre Ediciones.

MATOS, José

1980 *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP.

PRADO, Manuel

2010 *Ni con Dios ni con el Diablo: La resistencia por no ser homogenizado en el personaje de Adrián R en la novela Generación Cochebomba de Martín Roldán Ruiz*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima.

ROLDÁN, Martín

2017 "La literatura es una canción de punk rock" [Entrevista]. En *Perú 21*. Consulta 8 de noviembre de 2017.

<https://peru21.pe/cultura/martin-roldan-literatura-cancion-punk-rock-383497>

2017 *Generación cochebomba*. Lima: Seix Barral.

2013 *Generación cochebomba*. Lima: Colmena Editores.

2007 *Generación cochebomba*. Lima: edición de autor.

TORRES, Carlos

2012 *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante.

VALDIVIA, Daniel

2007 *Daniel F. Los sumergidos pasos del Amor. Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna*. Lima: Rumytiana.

VICH, Víctor

2017 "Disonancia musical, disonancia académica". En GREENE, Shane. 7 *interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma.

