

## VISUALIZANDO EL HORROR: POESÍA Y CINE EN ALGUNOS POEMAS DE JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

*Chrystian Zegarra*  
*Colgate University*

*El poema es lenguaje en movimiento.*  
Octavio Paz

*Antropófagos sin dientes  
que ya no muerden  
sino admiran sobre la pantalla atroz de la sixtina  
en la carnicería final del buonarroti  
el sangriento banquete de un magnate  
o una película en colores  
sobre hirosima.*

J. E. Eielson, *Habitación en Roma*

Este capítulo utiliza una aproximación intermedial que conecta cine y poesía para dilucidar cómo un conjunto sustancial de poemas de José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) refleja el clima de violencia política originado durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-1992). La poesía analizada reproduce las coordenadas de las acciones violentas perpetradas por los grupos beligerantes involucrados en la contienda, con el fin de crear una visualidad que complementa y potencia lo expresado al nivel de las palabras. Surgido de las fecundas canteras literarias de la Generación del 80, el autor –durante cuarenta años de prolífica escritura– se ha posicionado como uno de los poetas e intelectuales más destacados del escenario lírico latinoamericano actual. Los textos escogidos provienen mayormente de los volúmenes *Poemas no recogidos en libro* (1981), *Fierro curvo (órbita poética)* (1985) y *Castillo de popa* (1988), y han sido seleccionados por su afinidad con el contexto de violencia generalizada ocasionado por la guerra civil (figuras 1, 2 y 3).<sup>1</sup>

---

1 Todas las citas poéticas se han tomado de la compilación *El Zorro y la Luna: poemas reunidos 1981-2021*.

## Cine y poesía: medios fronterizos

En un artículo de alcances pioneros, publicado a mediados de la década de 1960, el artista y teórico estadounidense Dick Higgins acuñó el término “intermedia” para referirse a objetos artísticos híbridos, producidos a partir de la fusión de dos o más medios expresivos, como podría ser el caso de la poesía visual, que conectaba palabra e imagen, o el “*happening*”, que mezclaba elementos del *collage*, la música y el teatro en su diseño intermedial (22-3). Además, Higgins enlazó el concepto aludido con la agenda política de ciertos movimientos de izquierda, como el que lideró la revolución cubana, que buscaban desterrar los rígidos esquemas jerárquicos que dividían a los individuos en compartimientos sociales separados. Según este crítico, en una sociedad clasista, el arte se genera por mecanismos de clasificación y categorización, es decir que se basa en el aislamiento de una disciplina específica dentro de su propio campo, sin establecer contacto con ninguna otra manifestación creativa; por ejemplo, la pintura se define como una combinación exclusiva de los colores y el pincel sobre la superficie del lienzo (18). En esta circunstancia, el recurso a la “intermedia” no tiene cabida.

Por otro lado, en un estado liberado de prejuicios de clase, la nueva mentalidad de los artistas se rige por el patrón de la continuidad, por el contacto horizontal y fluido entre diversos medios (Higgins 22). A este respecto, Julio Prieto añade que la “experimentación interartística” es un rasgo determinante de la intermedialidad (7). De ahí que esta práctica guió las indagaciones en busca de nuevos modos de expresión que llevaron a cabo las neovanguardias de los años sesenta, las que se proponían subvertir los modelos tradicionales imperantes en el terreno del arte. Desde su accionar que desestabiliza cualquier encasillamiento en estancias cerradas, “las prácticas intermediales tienen la potencia de inscribir turbulencias e intervalos contrahegemónicos en la lógica de la plena visibilidad” (Prieto 15). En una palabra, la dimensión transformadora de la intermedialidad propicia un quiebre en la concepción monolítica y vertical del arte de matiz conservador para instaurar una perspectiva inédita y cambiante. Esta dinámica traza una conexión horizontal y recíproca entre las disciplinas artísticas.

Sin reparar en las múltiples formas de intermedialidad que se han codificado a lo largo del tiempo, y para propósitos de este capítulo, me enfocaré en la conexión entre poesía y cine que se materializa en una categoría estética que Robert Scott Speranza ha denominado “poesía filmica” y que refiere a efectos cinematográficos, así como a la experiencia del espectador en la sala de cine, incorporados al universo lírico del poema (citado por Bollig y Wood, “Film-poetry” 121). Con

respecto a este punto, Ben Bollig y David Wood arguyen, siguiendo al cineasta polaco Jean Epstein, que lo cinematográfico y lo poético no conforman medios distintos, sino que la poesía constituye una suerte de modo subyacente a las demás artes, configurándose como un “lenguaje” que se expresa a través de varios medios: literarios, plásticos, cinematográficos (“Poetry-Film Nexus” 4). Se debe precisar que, a diferencia de lo literario, el cine emplea registros mecánicos (cámara, proyector) y técnicos (montaje) que le permiten funcionar como un arte multitemporal y polirrítmico (Bollig y Wood, “Film-poetry” 121). Es decir que, al postular el vínculo entre cine y poesía, se debería especificar que ésta únicamente puede apelar a técnicas que semejan o se posicionan en paralelo a lo cinematográfico. De acuerdo con Katharina Niemeyer, el surgimiento de la escritura fílmica en el contexto latinoamericano se produjo durante las décadas de 1920 y 1930 a la luz de las operaciones intermedias de las vanguardias históricas. Esta crítica advierte que, para que un texto literario sea considerado fílmico, en sentido amplio, no basta con que incorpore elementos anecdóticos o históricos ligados al mundo del séptimo arte, sino que aquél debe evidenciar una “apropiación literario-narrativa de los cambios y posibilidades de percepción, imaginación y expresión que el cine, en cuanto práctica artística y cultural específica, significaba en y para la sociedad moderna”.

Bollig y Wood otorgan un ejemplo notable de la confluencia entre cine y poesía en el rubro de la escritura fílmica: el poemario *Cinco metros de poemas* (1927) del escritor peruano Carlos Oquendo de Amat; este libro, al desplegarse horizontalmente a manera de una tira de celuloide, produce en el lector una experiencia similar a la cinematográfica que se basa esencialmente en el mecanismo de la persistencia de la visión (“Film-poetry” 121). Es decir que los elementos formales del lenguaje cinematográfico deberían imbricarse en el nivel textual poético o narrativo para resaltar “la función estético-comunicativa concreta de las referencias fílmicas” (Niemeyer párr. 4). En la historia crítica del cine, Pier Paolo Pasolini teorizó con agudeza acerca de las conexiones entre la poesía y el séptimo arte. Para este cineasta, la particularidad del lenguaje cinematográfico radica en su irracionalidad, ya que no comunica sus imágenes por medio de palabras, sino que lo hace por mecanismos que operan fuera del control de la razón, por esto, su tendencia “debería ser . . . expresivamente subjetivo-lírica” (20). Es más, al igual que la poesía, el cine que se aleja de la corriente neorrealista es “fundamentalmente onírico” porque opera por medio de signos pregramaticales (Pasolini 17). De acuerdo con P. Adams Sitney, Pasolini privilegia el recinto de los sueños –ligado a mecanismos del recuerdo y la memoria– como un espacio propiamente cinematográfico para enfatizar la dimensión poética primordial de este medio (19).

## Mazzotti intermedial

Una notoria influencia cinematográfica que se puede rastrear en los poemas de Mazzotti proviene de los aportes del influyente Nuevo Cine Latinoamericano (NCLA) –Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha– y su énfasis en un diseño cinematográfico cuya meta es producir la participación activa de los espectadores. El poeta identifica esta conexión con su obra cuando argumenta que la estética del NCLA atraviesa dos fases: la primera, de tono “militante” y documental, está ligada a proyectos revolucionarios que buscaban transformar una sociedad atrasada cultural y económicamente (*Memorias del subdesarrollo*). Por esto, acerca de su proposición de hacer un cine “junto al pueblo” que sea capaz de transmitir adecuadamente, en el plano estético, sus luchas y postergaciones, Sanjinés señala que: “El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla” (80). Esta sentencia sintoniza con el objetivo de los cineastas del NCLA de involucrar a la audiencia en la recepción de sus filmes. El subsiguiente período del NCLA se ajusta al contexto político autoritario instaurado por las dictaduras sudamericanas de los setenta y ochenta y, en términos estéticos, se emparenta con la corriente literaria neobarroca que explora temas de raigambre política al interior de comunidades multiculturales y heterogéneas (*La nación clandestina*) (“Los 80 en poesía y arte” 464-5).

En este punto, Mazzotti sigue la propuesta de Paul Schroeder Rodriguez, quien enfatiza que a pesar de que los dos momentos identificables en la evolución del NCLA difieren en su planteamiento filmico, lo que los une es su afán por expresar una “identidad cultural políticamente revolucionaria” (16). Un aporte revelador de este crítico radica en diferenciar la manera en que el movimiento neobarroco<sup>2</sup> se manifiesta en los espacios de la metrópoli y la periferia. Si, por un lado, en el primer sitio se tiende a posicionar en un lugar expectante a los individuos que ostentan poder y privilegio, en los márgenes, el neobarroco resalta a los excluidos en el “centro de la narrativa o de la composición visual, de forma tal que las jerarquías sociales, en lugar de ser reforzadas simbólicamente, son invertidas, desestabilizadas, o simplemente borradas en un exceso de significantes” (Schroeder Rodriguez 20). Esta dinámica de reposicionamiento de estructuras

2 Algunas características del cine neobarroco serían la “proliferación de personajes y elementos alegóricos, teatralidad operática, autorreflexividad . . . y añoranza de una síntesis trascendental . . .” (Schroeder Rodriguez 24).

jerárquicas se observa en los poemas de Mazzotti. Por ejemplo, “19 de junio” de *Castillo de popa* narra la masacre ejecutada por fuerzas militares, el 18 y 19 de junio de 1986, en los penales de Lurigancho, Santa Bárbara y El Frontón, en Lima y Callao, desde la perspectiva de los presos políticos asesinados (figura 4). De esta manera, los poemas de Mazzotti se convierten, a la luz de esta dinámica, en escenas que visualizan el despliegue del tiempo y del movimiento (ejes básicos de la cinematografía) en el contexto de la guerra interna en el Perú.

Mazzotti fue aliado principal y luego miembro del Movimiento Kloaka (1982-1984), que se caracterizó por su espíritu combativo y por el carácter multidisciplinario de sus propuestas literarias. Roger Santiváñez,<sup>3</sup> uno de los fundadores del colectivo, corrobora la dimensión intermedial del mismo: “Las presentaciones eran recitales de poesía, conciertos de rock, performances, y pintura” (Ochoa 573). En esta línea, Juan Zevallos Aguilar sostiene que la “fusión de géneros” singulariza la obra de los miembros de esta agrupación; Mazzotti, por ejemplo, introduce el “diálogo en el mismo poema logrando efectos dramáticos propios del teatro” (MK 25). Se podría extender esta premisa al terreno cinematográfico, proponiendo que los elementos dialógicos –que remitirían al formato del guión fílmico– unidos con la preponderancia de lo visual, sustentan un fructífero nexo entre cine y poesía en los textos del autor estudiado. Se puede argumentar, al respecto, que la estructura del poema “*Diuturnum illud* / Sueño profético de Wanka Willka” de *Castillo de popa* semeja la de un guión cinematográfico. Los diversos diálogos que transcriben un coro de voces plurales se enmarcan en precisas descripciones de los lugares donde ocurren los eventos, de manera similar a las “acotaciones” que son parte del diseño formal de los guiones, como ésta: “Un cerro erecto sobre las chozas de barro, una luna montada en sus hombros, paredes, ladridos, y el frío conversando en el círculo” (139), y ésta otra: “Entramos en la sola habitación. Frazadas de cordero, la cocina a un lado. Felícita encerrando a los cuyes hervía la hierbita. . .” (140).

Entonces, resulta de interés que, en un conversatorio que tuvo lugar en Lima en 2012 para celebrar los treinta años de la fundación de Kloaka, Mazzotti rememorara que este movimiento de tendencia neobarroca se emparentó, en términos estilísticos, con “diversos lenguajes artísticos, como el cine” (“Los 80 en poesía y arte” 445). Este apunte concuerda adecuadamente con la tesis esbozada en este

3 Este poeta contribuye con un texto que hermana a un delincuente común limeño con el personaje esquizoide interpretado por Jack Nicholson en *One Flew Over the Cuckoo's Nest*: “. . . Y así fuiste / perfectamente destruido en Maranga, / y allí tampoco hubo nadie que / te hablara, porque los cancerberos / de todo Reformatorio, Cárcel, Asilo, Manicomio / son lo mismo: la enfermera antihumana / de Atrapados sin salida –Pero tú / no eras Jack Nicholson interpretando / un papel, sino José Asunción Vicharra / Sánchez, un muchacho de la esquina, / al que, ¿como recluyen? para hundirlo / más y más: De palomilla a Enemigo Público N° 1” (19).

capítulo. El filósofo Rubén Quiroz Ávila utiliza el término “transbarroco”, que se extiende diacrónicamente desde la época colonial peruana hasta el presente, para analizar la poesía de descollantes poetas peruanos contemporáneos a Mazzotti. Este concepto implica “un paradigma matricial y nuclear, que usa permanentemente un lenguaje caleidoscópico y dialógico, con una lógica argumentativa y retórica no lineal que se recrea a sí misma y como construcción metarreferente que se enhebra en clave moebius. . .” (Quiroz Ávila 432). En poemas de Mazzotti posteriores a los que examino en estas páginas, como los reunidos bajo el sintomático título de *Las flores del Mall* (2009), la vena transbarroca opera para desmontar y criticar los modelos económicos impuestos por el capitalismo tardío estadounidense (Quiroz Ávila 443).

## Proyectando el terror

Para empezar, Mazzotti evidencia el enganche de su poesía con la violencia política desde su primera colección, *Poemas no recogidos en libro*,<sup>4</sup> como se constata en la celebrada pieza “Yegua es la hembra del caballo”: “. . . yegua / es mi mujer impronunciable por el resto de mis días, la frescura / de su sudor y de sus patas duras como un diente / y el lomo en que cabalgo rodeado de metrallas y sirenas anunciando un bombardeo” (51). La acción del poema “Bye bye love” se sitúa en el agitado panorama de un “Setiembre rojo”, en un paisaje urbano surcado velozmente por medios de transporte (“autobús”, “taxi”) y donde se intuye una situación de emergencia (“ambulancia”) quizás referida en el color sangriento escogido para calificar al mes aludido. El texto reproduce una sensación de desplazamiento constante codificada en diversos verbos en movimiento –remar, zarpar, evadirse, arrastrar– que remitirían a un diseño cinematográfico que enfatiza una fugaz temporalidad. Según Gilles Deleuze, “El cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento” (15), y, también, “El movimiento expresa, pues, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de la duración” (36). Pareciera que este poema intenta agenciar una ruta de escape cinemática ante la destrucción –“por ese tiempo no hubo pasto limpio / . . . / ni pájaro que tal como en películas / volara para el Sur” (53)– apelando a una ágil movilidad propulsada por un montaje rápido de secuencias; sin embargo, este

4 El vocabulario bélico abunda en éste y en otros poemarios, una lista no exhaustiva incluye: “Browning 22, guerra, sangre, bala, contienda, escuadrón de MI-6s, batallas, bombardeos, disparo, armas, guerreros, gendarmería, bombas, asesinatos, torturas, funerales”.

deseo se trunca porque la vía para liberarse (la escritura) es ineficaz: “Qué pobres los poemas / cuando no hay nada por saber . . .” (53).

El poema “La mancha azul” de *Castillo de popa* encarna los estragos que la violencia y las políticas excluyentes de los gobiernos de turno durante la década de 1980 dejaron en los jóvenes de clase media-baja de la época, quienes se vieron privados del acceso a una educación que les permitiera redimir su condición marginal, de aquí que el sistema educativo sea reducido a un edificio precario y desechable, a un mero “colegio de cartón” (137).<sup>5</sup> Estos miembros de la sociedad, que no han sido asimilados al orden económico imperante, ocupan las calles esgrimiendo actitudes contestatarias –como puede ser la virulencia del rock subterráneo en boga en la Lima ochentera– y enfundados en sus “anchas casacas de cuerina” que sostenían “los ojos espantados en medio de la guerra” (137).<sup>6</sup> Sin embargo, sus gestos rebeldes se topan con la barrera de un “pobre escenario” asediado por la represión estatal que únicamente les recuerda su condición secundaria y apátrida. En este contexto de orfandad intergeneracional, ya que las luchas pasadas de sus padres derivaron en la esterilidad, los muchachos temerosos se reducen a “una foto sin colores y sin marco / mientras arrojan al cielo la última canción” (137). El deambular de esta “mancha” grupal por las calles limeñas se compara al discurrir de una proyección cinematográfica que desemboca indefectiblemente en la mudez y en la ineficacia de su revuelta cultural:

no hay refugio  
 donde puedan desovar lo que heredaron: imágenes  
 que corren por la mente  
 como el cine de los años treinta:  
 movimiento coordinado  
 hacia ninguna palabra. (137)

Cabe aclarar que, si bien es cierto que buena parte de la producción poética de Mazzotti se encadena con la violencia política, el autor alude también a otro tipo de manifestaciones violentas; esto podría suponer que la devastación se ha

5 Esta extensa cita de Zevallos Aguilar delinea pertinentemente esta dinámica: “Aunque parezca paradójico la falta de oportunidades para los jóvenes escritores y artistas se acrecentó durante la democracia neoliberal. Por un lado, el gobierno de Belaunde [1980-1985] no diseñó una política específica a favor de los jóvenes puesto que consideraba que no necesitaba convocar ni legitimarse frente a la mayoría de la población peruana que lo había elegido democráticamente. Por otro lado, las políticas neoliberales afectaban directamente los intereses de los jóvenes peruanos al dismantelar el sistema educativo público y a la inexistencia de una política laboral que resultaba en la carencia de empleos. El dismantelamiento del sistema educativo público bloqueaba las posibilidades de ascenso social a través de la educación” (“Neoliberalismo” 121).

6 Domingo de Ramos, compañero de ruta de Mazzotti, plantea una perspectiva afín en su poema “Banda nocturna” incluido en *Arquitectura del espanto* (1988): “Bajo la noche transparente / arden las veredas / parpadean los faros sobre los sucios / blue jean de los jóvenes que se extravían entre esquinas / y parques clarosucos y negras casacas / entre brumas fosforescentes y blanquísimos cráneos” (39).

encarnado en la cotidianeidad de los peruanos a un nivel estructural. Un caso distinguido es el poema “Francesca / *Inferno*, V” de *Castillo de popa* que da cuenta de un feminicidio. El trazado intertextual de la composición la conecta con la trágica historia de Francesca de Rímmini contada en la *Divina Comedia*, acerca de esta aristócrata italiana que fue asesinada por su esposo al cometer infidelidad con su cuñado. En el poema de Mazzotti, Pancha, la muchacha de veintiún años asesinada, podría identificarse como una migrante (¿andina?) que ha conseguido un trabajo de cajera en un banco y que, con sacrificio, va “poniendo una a una / las piedras de su casa en la ciudad” (127). Para paliar los efectos de una existencia rutinaria, y para olvidarse de su destino de ser solamente una “sombra larga”<sup>7</sup> en un espacio alienante, ella bebe copiosos tragos de licor (“whisky”, “cerveza”) combinados con anfetaminas (“catovit”).

El texto comienza con una toma de apertura, capturada desde la perspectiva de una voz poética desdoblada, que se dirige a un “tú” que observa el cadáver de Pancha como si lo hiciera a través del lente de una cámara de cine que registra el escenario desolado: “Y estás viéndola de nuevo, sus ojos fatigados, sus manitas / cogiendo en cualquier parte su puño de tierra” (127). Las subsiguientes escenas –en el banco y en el bar donde se consume alcohol– se visualizan usando la técnica del *flashback* fílmico.<sup>8</sup> Además, el hablante incorpora la voz de la protagonista directamente: “Clases de marketing los sábados, querido; los domingos / hacia el sur” (127). En cinematografía, “la narración directa corresponde al plano subjetivo” (Pasolini 25), es decir que, en este punto, el hablante cede la palabra a Pancha para que exprese su proceso de adaptación a la vida urbana. Este crimen pone sobre el tapete una situación de vulnerabilidad extrema que atraviesan numerosas mujeres que caen víctimas de un orden masculino brutal, que el poema reproduce con una visualidad de tonos necrofilicos: “Su cadáver despierta todavía / el deseo de los transeúntes” (128).

Con respecto a la representación del conflicto armado interno en la poesía peruana, y a diferencia de otros escritores que se enfocan, a nivel temático, en el enfrentamiento entre las fuerzas subversivas y los agentes del estado, Mazzotti incorpora elementos cinemáticos al diseño textual de sus poemas, produciendo

7 El intertexto con el famoso poema “Nocturno” (1892) de José Asunción Silva –donde también se narra la muerte de una mujer– puede ubicarse en el dominio de lo pre-cinemático. La imagen que pinta una especie de proyector lunar que reproduce sombras debería relacionarse con una linterna mágica, dada la fecha de aparición del texto: “Y tu sombra / Fina y lánguida, / Y mi sombra / Por los rayos de la luna proyectadas, / Sobre las arenas tristes / De la senda se juntaban, / . . . / Y eran una sola sombra larga” (34). Este enlace ilumina el nexo de la poesía de Mazzotti con otras instancias de la tradición latinoamericana que se enganchan con la cultura visual predominante en la segunda mitad del siglo XIX.

8 Esta técnica, con el añadido de introducir una atmósfera ralentizada en cámara lenta, se emplea también en una secuencia de “Bucólica / IV” de *Castillo de popa*: “La reunión comenzaba lentamente. / Una muchacha morena bailaba sin gracia / mientras iba recordando las volutas que el cigarro dejaba” (110).

un marcado efecto visual para retratar el horror de aquellos años. Un ejemplo sería el primer poema de *Fierro curvo* donde se establece la presencia de una escritura motorizada, mediatizada por la tecnología en un escenario sometido a las ráfagas del fuego destructor. Para contrarrestar este ambiente sofocante, la voz poética indaga en su interior hasta encontrar una imagen de sí mismo mirándose al espejo a los seis años, una especie de escena formativa de la personalidad que ha quedado registrada en su inconsciente como un fotograma que se proyecta ininterrumpidamente en la pantalla desplegada en su cabeza: “y lo demás fue todo ya una simple prolongación de esa toma grabada en el techo de mi cráneo como un miguelángel” (61).

Dos textos del mismo poemario aluden a la representación mediática de episodios concretos o espirituales por medio de la televisión, que, en los años ochenta, con la popularización de la transmisión de películas y series en la pantalla chica, bien podría interpretarse como una extensión del universo cinematográfico. Para Néstor García Canclini, el cine, la televisión y el video constituían, en el horizonte globalizado de finales del siglo XX, parte de la misma red de comunicación que extendía sus tentáculos económicos desde el centro gravitacional de la cultura hegemónica estadounidense hacia Latinoamérica (124). En “Del fiel y casto lector que quiso dejar de serlo” se lee: “El día que te agaches y recojas al escarabajo / entérate, ya es tiempo, entérate / recogerás una lluvia de palabras maldiciendo tu osadía / alguien dirá que un astro fresco aparece en las pantallas de su televisor. . .” (30). Similarmente, en “Salmo primero” se equipara la figura de un Dios bestial, de aficiones televisivas, con la del Minotauro de Creta: “Sólo te pido, Señor, que no salgas de tu Laberinto, / aplaques tu ira / enciendas tu televisor, / y por los siglos de los siglos, oh Señor, / ya nunca más insistas” (37). Otro caso del uso de tecnologías fílmicas caseras se encuentra en “Doble de bíceps” del libro *Señora de la Noche* (1998): “el músculo aplanado en Super 8 / y lo que nunca olvidamos / –*amigos mutilados, brazos tiernos*– / como larga distancia?” (187).

Al reflexionar sobre el clima de barbarie que se propagó en el país en las dos últimas décadas del siglo XX, Mazzotti señala que, además de su repercusión en los temas elegidos por sus compañeros de ruta (como episodios relativos a “masacres y genocidios”), la violencia se internalizó en la estructura base del “lenguaje poético, descoyuntándolo como cuerpo simbólico de la nación” (“La violencia” 113). Paolo de Lima hace eco de esta lectura y agrega el hecho de que el estilo de la poesía de Mazzotti, al desviarse de la tendencia conversacional dominante en la década de 1960, afiliada al prestigioso “británico modo”, produce un “dislocamiento o fractura del sujeto poético, que llega a convertirse en sujeto descentrado en virtud de la carencia de valores fijos y del intento de comprensión

del ‘otro’ social y étnico peruano” (128). Si se desplaza esta hipótesis del terreno lingüístico al cinematográfico, se podría argüir que el descentramiento que ocurre al nivel de la voz poética al momento de reproducir una realidad devastada –cuyo orden lógico y secuencial ha sido desbaratado por la violencia– se expresa en términos de montaje fílmico, a manera de una secuencia organizada a partir del recorte y pegado de unidades corporales desmembradas. Se puede advertir esta dinámica al final del poema “19 de junio” de *Castillo de popa*: “¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños / de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados! / Los tambores cortando los vidrios, y en el aire / un silencio complicado y torpe” (149). La vista del apilamiento de cuerpos masacrados junto con la edificación improvisada de un armazón hecho con sus fragmentos produce la anulación del enunciador que, por medio de efectos de colisión, queda sumido en el terreno de lo inexpresable. Este tipo de composición podría conectarse con el llamado “montaje de atracciones” ideado por Sergei Eisenstein, el cual, recurriendo al empalme “agresivo” de elementos conceptualmente opuestos provoca “choques emotivos” en la audiencia con el fin de arribar a una “conclusión ideológica final” (169). Es decir que la puesta en escena fílmica debe interpelar al espectador, motivando una respuesta al mismo tiempo emotiva y política.

La recurrencia al procedimiento fílmico del montaje se evidencia aún en poemas que, aparentemente, no se relacionan con la violencia política, como puede verse en “El estanque” de *Castillo de popa*. Unos “entomólogos / apuntan sus cañones” hacia la superficie acuática para describir “la unión de los huesos”, lo que descubren son los restos de un paisaje arrasado, árido: “buscando sangre en el limo . . . / sólo obtienen huesos” (135). Queda la sensación de las secuelas negativas que ha dejado el ejercicio de la violencia en este espacio natural. A nivel visual, el montaje poético superpone vistas de ciudades europeas: “El estanque moteado<sup>9</sup> lo llamaron luego, novela de misterio, / donde calles de Londres se cruzaban / con amplios bulevares de París: así se fue tiñendo / su célebre fauna a semejanza / de *dibujos animados* . . .” (134; énfasis mío). Por otro lado, una secuencia del poema que da título a este volumen sugiere la aplicación de la técnica cinematográfica del movimiento inverso, es decir que la acción discurre hacia atrás con el fin de demostrar la manipulación del aparato cinematográfico sobre el movimiento natural de los objetos filmados: “Y no son los cantos órficos, ni los gramos de silocaína, sino este canto interior / como la ola que se oye desde el Bufadero, *reventada en reversa*. . .” (151; énfasis mío).<sup>10</sup> En términos técnicos,

9 Esta frase es una referencia al título de un libro de Luis Hernández de 1974.

10 La crítica Giancarla Di Laura describe este movimiento implicado en el título del libro *Castillo de popa* de esta manera: “Como en la imagen del ángel de la historia de Walter Benjamin, elaborada a partir del *Angelus Novus*, el célebre

una estrofa de la sección VI del poema “Declinaciones latinas” (1999) del libro del mismo título entona con una máxima que utiliza Pasolini para definir al “cine de poesía”: el hecho de que éste –a diferencia del “cine de prosa” que genera la ilusión de un movimiento continuo por medio del registro de un montaje de corte realista– permite “notar la cámara” con el fin de crear una conciencia “técnico-estilística” (37). Así: “. . . Jamás habíamos visto / praderas de carbón en rostros limpios, proyectores / que nada click que nada dejan ver, sino los bordes de aluminio / del único atajo en el abismo” (Mazzotti 253). En el apartado VII del poema “Himnos nacionales” de *Declinaciones latinas* se recurre al *zoom* para agrandar el campo de visión: “Y los cerros son más grandes porque se ven de cerca” y se hace referencia al acto de liberarse de la mediación de la tecnología cinematográfica para contemplar el paisaje montañoso peruano en su imponente belleza:

Quiero volver al país de la infancia,  
a la selva torrentosa, acariciarlo  
levantando las tortugas de sus playas.  
Y en medio de ese folleto turístico  
abandonar mi cámara y jalar del tejido una punta  
para amarrarme la cintura  
ante la entrada. (235)

Se puede afirmar con propiedad que, dentro de la obra de Mazzotti, el poema “Dante y Virgilio bajan por el infierno” de *Fierro curvo* es el que más ramificaciones tiende con el ámbito cinematográfico. El texto recrea el canto XII del *Inferno* –trasladado a un contexto peruano contemporáneo– en el que Dante describe el séptimo círculo del infierno donde reciben castigo los condenados por haber cometido violencia contra el prójimo así como una serie de tiranos despiadados. La acotación que abre el texto lo ubica en un sitio atroz: “*La sangre chorrea por las escaleras / y las almas como grumos / se cocinan*” (87). En lugar de descender literalmente al averno, el Maestro y el hablante, que son poetas, bajan a un

---

cuadro de Paul Klee, el devenir humano parece desplazarse de espaldas hacia un futuro incierto mirando hacia el pasado, mientras la tormenta del progreso detrás de él acumula a sus pies las ruinas de la modernidad. . . . Mazzotti retoma la alegoría de manera sutil (otro pliegue transbarroco) a través de la imagen del barco, específicamente un galeón, aludido en el título de ‘castillo de popa’, que corresponde a la plataforma que se encuentra en los viejos navíos encima de la recámara del capitán, en la parte posterior de un bajel. Se le conoce también con el nombre de ‘toldilla’ y es el observatorio adecuado para escudriñar una costa, conforme el barco se aleja hacia las aguas profundas. El poeta retoma esta imagen para ubicar su mirada del Perú desde un barco que se aleja, como en los tiempos virreinales, a la vez observando las ruinas del presente mientras avanza hacia un destino incierto, camino al exilio. El *Angelus Novus* o ángel de la historia es el poeta. El galeón, las alas de la poesía. El pasado que se prolonga y amenaza alcanzar al poeta y el barco es la ‘inmensa pradera de cenizas [que] se confunde con el mar’, como concluye el poema ‘*Diuturnum Illud* / Sueño profético de Wanka Willka’, uno de los más complejos del conjunto” (209-210).

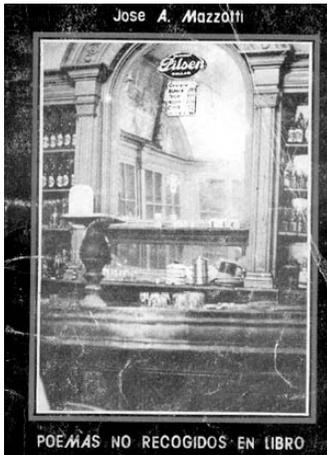
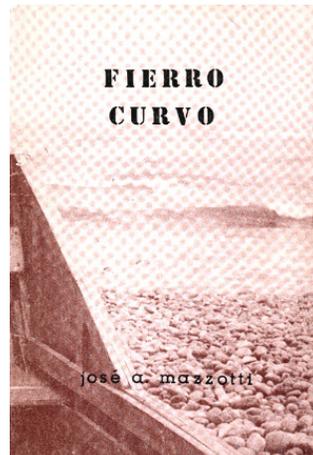
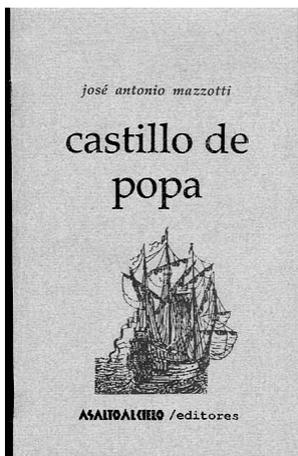
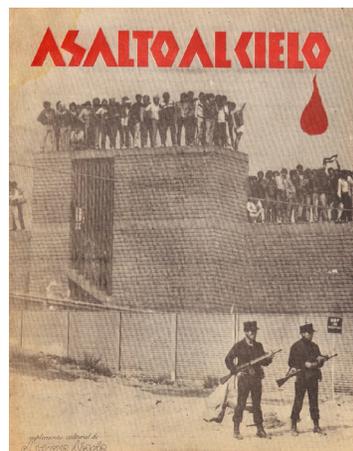
espacio humoso y pestilente que equivale a una sala de cine donde se proyectan las imágenes fantasmáticas de los criminales:

“Vamos”, dijo el Maestro,  
 “éstas que aquí ves  
 ánimas son de los que en la película  
 violentos y brutales  
 se mostraron”. (87)

Esta comparación sintoniza con el relato negativo brindado por Máximo Gorki en 1896 al regresar a casa después de haber tenido su primera experiencia como espectador de cine. Este escritor, decepcionado por la falta de sonido y color de los filmes de la época, grafica las estampas cinematográficas espectrales como si pertenecieran al andamiaje de un teatro tétrico:

La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas, los espíritus infernales que han sumido ciudades enteras en el sueño eterno acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte malévolo de Merlin. . . . Da la impresión de que hubiesen muerto y sus sombras estuviesen condenadas a jugar a las cartas en silencio para toda la eternidad. (18-19)

Volviendo al poema, el Minotauro, que custodia a aquellos seres irredentos, y que actúa como un agente policial, aparece para pedir documentos a los poetas a la vez que para enfatizar la sensación de disfuncionalidad tecnológica –la banda sonora descompuesta– del cinema: “(*pisadas parecidas al click clack / de una casettera malograda*)” (87). Visualmente, el tono macabro del recinto se describe en términos modernos (“fábrica”, “cristales de vitrina”), lo cual produce un efecto de despersonalización y monotonía existencial en los personajes: “un horror como de días reducidos / a una equis sobre el calendario” (87). El hedor se hace insoportable a medida que ellos se adentran en la oscuridad, y es justo en este momento cuando Virgilio, en su faceta de proyccionista, corrobora la inutilidad de la experiencia de visionado cinematográfico ante los ojos de su discípulo, quien finalmente es abandonado en el auditorio: “Y una cinta mal proyectada, sobre un raído ecran, / la imagen de un cuerpo bellísimo, sobre un raído sueño / cosido a las almas con un estilete / pasan por el charco hirviendo, a nuestro lado, y nos salpican” (89). No hay salvación para el poeta ya que la imagen de su amada Beatriz (“Beti”), quien podría haberlo sacado de este mundo infecto, es parte de la proyección fallida.

Figura 1. Portada de *Poemas no recogidos en libro*Figura 2. Portada de *Fierro curvo*Figura 3. Portada de *Castillo de popa*Figura 4. Portada de *Asalto al cielo*

## Coda

Si la poesía que enfoca su temática en períodos de violencia intensos, cuando es comunicada con maestría estética, goza del poder de conmover al lector, cuando esta actividad se combina con la potencia visual del cine, el producto resultante redobla su efectividad. Se alcanza, en consecuencia, aquel estado que Eisenstein describiría, apelando a la energía del “montaje-puño”, como un golpe en el mismo rostro del receptor para propiciar la creación de una conciencia crítica que promueva el proceso de memoria necesario para no repetir los errores del pasado.

Es así que el poema “19 de junio” de Mazzotti está encabezado por el epígrafe “Forget not...” de John Milton (147). Como se ha visto, el diseño intermedial entre cine y poesía sirve al poeta como un vehículo complejo para verbalizar y visualizar una experiencia traumática. Las palabras por sí solas no le bastan, por eso la confluencia móvil-temporal de las imágenes cinematográficas opera como un complemento que refuerza el alcance de su propuesta literaria. Como expone Deleuze: “El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración” (38). En los textos de Mazzotti que se sitúan en contextos violentos o indagan sobre las secuelas de una vorágine devastadora, la intermedialidad escogida para hacer visible el horror resulta oportuna. Desde la época de los experimentos poético-cinematográficos llevados a cabo por representantes de la vanguardia histórica, los lectores latinoamericanos no habían presenciado un despliegue intersticial tan acertado que reluce precisamente cuando las dimensiones de la página y la pantalla se juntan.

## Anexo

### 1.

—Chrystian Zegarra: ¿Puede mencionar datos específicos acerca del contacto inicial que entabló con el mundo del cine? ¿Qué tipo de películas prefería ver, por ejemplo? ¿Considera que esta experiencia visual tuvo un impacto significativo en su aproximación a la escritura poética?

—José Antonio Mazzotti: Mis primeros recuerdos del cine y la proyección de imágenes sobre una pantalla tienen que ver con la afición de mi padre por los *slides* o diapositivas, cuando organizaba *shows* familiares con las fotos que había tomado durante sus múltiples recorridos por el territorio peruano. Así, desde chico, ya tenía yo un registro visual de la sierra, la costa y la Amazonía, lugares a los que a veces llegaría en los años posteriores, como fue, por ejemplo, con Tarapoto, Huánuco y Lambayeque, donde viví por algunos meses en diferentes etapas de mi infancia. De las diapositivas y las imágenes extraídas de los viajes me fue quedando un archivo visual que me ha acompañado por el resto de mi vida y ha alimentado muchos de mis poemas.

Cuando descubrí el cine como tal (o al menos hasta donde llega mi memoria) tendría yo unos siete u ocho años. Recuerdo que una de las primeras películas que vi fue *The Royal Hunt of the Sun* o *La caza real del sol*, con Christopher Plummer como Atahualpa. La película estaba basada en una pieza teatral de Peter Schaffer,

muy famosa por entonces y comentada en el Perú. Me dejó una impresión indeleble, no sólo por los paisajes andinos, los portentosos edificios incaicos y la historia misma de la captura de Atahualpa, sino por el acontecimiento en sí de asistir a una sala de cine con tantos espectadores, algunos de los cuales eran mis compañeritos del colegio parroquial Santa Rosa de Lima. Se trataba del cine Ambassador, en Lince, cerca de donde yo vivía. Esa sala se convirtió con los años en refugio de la imaginación y escondite de travesuras con las primeras “novias” de la adolescencia. Hoy me parece que es un templo evangelista, como tantas salas de cine y teatro en Lima.

En el cine Ambassador, como en el Azul y el Ollanta, en el mismo distrito de Lince, vi *El planeta de los simios*, *Tiburón*, *El exorcista* y muchas más. Mi infancia y adolescencia estuvieron, pues, plagadas de películas hollywoodenses que, sin embargo, pese a su carácter comercial, lograban insuflar la fantasía y el placer de conocer nuevos lugares en muchos que, como a mí, no nos bastaba la televisión. Luego llegaron también las películas italianas con Ornella Mutti y Laura Antonelli en las salas Orrantia y San Isidro y el infaltable cine-teatro Colón, ya en el centro de Lima, lo cual suponía un estado superior de conocimiento y formación personal. El cine abría las puertas de mundos inéditos, de vidas posibles, lejos de los barrios grises y las angustias propias de la vida citadina en el Tercer Mundo. Era un complemento ideal a las novelas de aventuras que leía desde que aprendí mis primeras letras.

Cuando tenía trece años de edad pasé doce meses en Polonia, acompañando a mi familia. Para un adolescente peruano como yo fue una maravillosa oportunidad de enriquecer los sentidos con nueva música, ballet, exposiciones y todo lo que un estado socialista podía ofrecer, considerando que la cultura era parte de una oferta diaria de acceso gratuito o casi gratuito a la población. Fui al cine varias veces, pero como mi manejo del polaco era precario, al menos al principio de ese 1974, me perdía muchos de los diálogos. Sin embargo, recuerdo claramente una película en inglés sobre Haití, *The Comedians*, con Richard Burton, Elizabeth Taylor, Peter Ustinov y Alec Guinness, que me impactó mucho. Era ya cine adulto, aunque bastante asequible para mí.

Durante esos años preuniversitarios hubo muchas películas más, sin duda; yo diría que una a la semana hasta el final de la escuela secundaria. Así que deben haber sido decenas, sino cientos, de cintas las que vi en mis primeros años y durante mi adolescencia. Eso sin duda forma una parte esencial de mi experiencia personal. No me sorprende que el cine y todas sus ramificaciones tengan una presencia visible en mi poesía.

## 2.

—CZ: Las referencias cinemáticas se pueden rastrear en otros poetas pertenecientes a su generación, la del 80, como se observa en escritores que militaron en el Movimiento Kloaka. ¿Piensa que, en el contexto de la época, el cine formaba parte de una vivencia generacional compartida?

—JAM: Sin duda, y antes incluso de Kloaka, que sólo tuvo vida entre 1982 y 1984. Fue en 1978 que ingresé a las universidades de San Marcos y Católica y muy pronto con algunos compañeros de aula nos dedicamos a recorrer los pocos cine-clubes que se habían abierto en Lima como alternativas al cine comercial. Eran las postrimerías de la dictadura de Morales Bermúdez, así que todos los fines de semana buscábamos un cine más inteligente que el de Hollywood y más comprometido con el progresismo político. Descubrimos el cine-club El Bosco, que creo que pertenecía a un colegio de curas cerca de la plaza Bolognesi. También estaba el cine-club del Museo de Arte de Lima. Allí nos impactaron mucho algunas películas italianas del neorrealismo. Recuerdo con nostalgia la primera proyección que vi de *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio de Sica. Otra que causó furor fue *Nos habíamos amado tanto*, de Ettore Scola. Y, claro, *La strada* y *La dolce vita*, de Fellini, así como algunas de Tarkovski, Godard y Costa Gavras. En general, el cine europeo imponía una nueva mirada y otro tipo de reflexión.

Llegaban pocas películas latinoamericanas por las consabidas trabas en la distribución, pero el cine peruano era algo habitual, gracias a la ley de cine creada durante el gobierno de Velasco que obligaba a la proyección de un corto peruano previo a cualquier largometraje en las salas comerciales. En los años 80 ese instrumento formativo y de apoyo al cine nacional se perdió.

Mi interés por el lenguaje audiovisual creció tanto que me animé a tomar algunos cursos en el CETUC (Centro de Teleducación de la Universidad Católica). Recuerdo uno, claramente, sobre guionismo televisivo, que me sirvió para practicar mis primeros guiones de documentales culturales. También estudié y practiqué guionismo y producción radial, lo que derivó en una placentera y querida experiencia, la de los veinticuatro programas radiales de entrevistas a poetas peruanos del momento (era 1983) que ahora pueden oírse en YouTube. La serie se llamaba “Poesía viva”.

Habiendo conocido a Pablo Guevara a principios de los 80, pude apreciar esa convivencia feliz de cine y poesía, pues Pablo tenía ya una larga experiencia como poeta y también como director de cine. Editamos juntos fragmentos de algunas de sus películas en la mesa de edición del CETUC.

Más tarde, ya como estudiante graduado en los Estados Unidos, conocí de cerca el Nuevo Cine Latinoamericano, con Birri, Solanas, Glauber Rocha y

Gutiérrez Alea a la cabeza, y con películas inolvidables que hasta hoy enseño y analizo en mis clases. Con Fernando Birri incluso llegamos a trabar una hermosa amistad desde 2004 hasta su muerte en 2017, visitando festivales de cine (especialmente el de Providence, en Rhode Island) y disfrutando de las charlas de Birri sobre su propia producción y la de otros importantes directores latinoamericanos. Birri, que era, además, poeta por derecho propio desde sus inicios artísticos en Santa Fe en la década de 1940, me enseñó muchas cosas sobre el cine y cómo se parece a la poesía. Publicamos juntos en 2013 un número de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* dedicado al cine de la región.

Durante 2016 me animé a hacer un guion para el primer largometraje de ficción sobre el Inca Garcilaso de la Vega, que se estrenó en España en 2017. La película titulada *Inca Garcilaso, el mestizo* tiene carácter educativo, pero creo que cumple bien con proponer artísticamente una interpretación del drama identitario del Inca Garcilaso, sobre todo en la España del Siglo de Oro, y el significado de luchar contra un medio adverso.<sup>11</sup>

Mis relaciones con el cine, pues, han sido fecundas y de larga data. Es uno de los lenguajes artísticos con los que más cómodo me siento.

En cuanto a Kloaka, la película –una verdadera tragicomedia– era el mismo grupo. Algún día escribiré el guion.

### 3.

—CZ: En la tradición lírica peruana existen casos evidentes de escritores que modelaron sus textos a la luz de un diseño cinematográfico (Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, para referirnos sólo a algunos representantes de la vanguardia literaria). En el contexto hiperreal y globalizado del siglo XXI, ¿cuál sería la situación de la poesía *vis-à-vis* los diversos medios masivos de comunicación, incluyendo el cine?

—JAM: Esta pregunta merece muchas páginas de reflexión. Sólo diré al respecto que la situación de la poesía *vis-à-vis* los diversos medios masivos de comunicación, incluyendo el cine, sigue siendo de mutuo y múltiple intercambio. No me refiero, obviamente, al cine comercial, que abunda ya en la propia producción latinoamericana y no sólo en Hollywood. Veo con más optimismo el cine que no olvida la dimensión estética del lenguaje fílmico y tampoco la dimensión de los valores políticos que alimentaron esa creación enorme y transgeneracional del Nuevo Cine Latinoamericano, con sus transformaciones hasta nuestros días. Ya correrá por cuenta de cada cineasta o guionista el saber escoger las mejores

---

11 Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Dfqxb-S8IRM>

opciones para lograr un cine a la altura de la poesía latinoamericana. Si ésta, a su vez, se alimenta del cine, ¡enhorabuena! Todo lo que se necesita son grandes creadores. Nada menos.

Sin embargo, hay otros medios masivos de comunicación como las redes sociales, pese a su apariencia individualista. En el lenguaje del *chat* y la internet se abren posibilidades inéditas de creación poética que sin duda las nuevas generaciones sabrán aprovechar.

### Obras citadas

- Adams Sitney, P. *The Cinema of Poetry*. Oxford University Press, 2015. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199337026.001.0001>
- Bollig, Ben, y David M. J. Wood. “The Poetry-Film Nexus in Latin America”. Introducción. *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen*, editado por Ben Bollig y David M. J. Wood. Legenda/Modern Humanities Research Association, 2021, pp. 1-25.
- . “Film-poetry/poetry-film in Latin America: Theories and practices”. Introducción. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 11, núm. 2, 2014, pp. 115-24.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós, 1984.
- Di Laura, Giancarla. “Tortura, migración y supervivencia en ‘Tiempo de gracia’ de José Antonio Mazzotti”. *Golpe, furia, Perú: poesía y nación (de Romualdo a nuestros días)*, editado por Paolo de Lima. Editorial Horizonte, 2021, pp. 213-228.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Siglo XXI Editores, 1974.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, 1995.
- Gorki, Máximo. “El reino de las sombras”. *Los escritores frente al cine*, editado por Harry M. Heduld. Editorial Fundamentos, 1997, pp. 17-21.
- Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, 1984.
- Lima, Paolo de. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992): A Study of Poets and Civil War in Peru*. Edwin Mellen Press, 2013.
- Mazzotti, José Antonio. *El Zorro y la Luna: poemas reunidos 1981-2021*. Axiara Editions, 2021.
- . “La violencia en la poesía peruana hasta anteayer: las tensiones coloniales y sus secuelas”. *Pachaticray (el mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, editado por Mark R. Cox. Editorial San Marcos, 2004, pp. 106-114.
- Mazzotti, José Antonio, et al. “Los 80 en poesía y arte: Kloaka, el Neobarroco y otras especies”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 76, 2012, pp. 445-468.
- Niemeyer, Katharina. “How To Make Films With Words: sobre los comienzos de la escritura filmica en la literatura hispanoamericana”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/how-to-make-films-with-words-sobre->

- los-comienzos-de-la-escritura-filmica-en-la-literatura-hispanoamericana/html/334a4a75-2a4a-41e7-a2f8-32924d7aadb3\_3.html#I\_0\_
- Ochoa, Antonio. "Acabar con toda la represión: entrevista a Roger Santiváñez". *Inti*, vol. 1, núm. 81, 2015, pp. 563-573.
- Pasolini, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama, 1970.
- Prieto, Julio. "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica". *Pasavento*, vol. V, núm. 1, 2017, pp. 7-18.
- Quiroz Ávila, Rubén. "El Transbarroco en la poesía peruana contemporánea". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 76, 2012, pp. 431-444.
- Ramos, Domingo de. *Arquitectura del espanto*. Asaltoalcielo Editores, 1988.
- Sanjinés, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI Editores, 1979.
- Santiváñez, Roger. "Reflexiones junto a la tumba del loco Vicharra". *La República*, 31 enero 1983, p. 19.
- Schroeder Rodriguez, Paul. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 73, 2011, pp. 15-35.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Zevallos Aguilar, Juan. "Neoliberalismo, guerra de baja intensidad y literatura juvenil en los 80: el Movimiento Kloaka". *Pachaticray (el mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, editado por Mark R. Cox. Editorial San Marcos, 2004, pp. 115-125.
- . *MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Editorial Ojo de Agua, 2002.