

Cuando la cultura fue nuestra: juventudes, resistencia y contracultura en el Perú en los años 80-90

Jeancarlo Ney Velazco Muñoz

Estudiante de Medicina Humana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro de la Sociedad Científica de San Fernando (SCSF) /
e-mail: jeancarlo.velazco@unmsm.edu.pe

Resumen

Este artículo analiza las prácticas culturales y artísticas juveniles en el Perú durante las décadas de 1980 y 1990 como formas alternativas de acción política en un contexto marcado por la violencia interna, la precarización social y la crisis de legitimidad del Estado. A partir de un enfoque interdisciplinario que articula la antropología de la cultura, los estudios de la memoria, la sociología del arte y la crítica literaria, se examinan producciones plásticas, poéticas y narrativas desarrolladas por colectivos y autores jóvenes. El estudio se basa en un análisis cualitativo e interpretativo de tres ejes principales: las artes visuales y performativas (Grupo Chaclacayo y la obra de Jaime Higa), las poéticas contraculturales y clasistas (con especial atención al grupo Kloaka y a la poética de filiación revolucionaria), y la narrativa literaria del conflicto armado interno en diálogo con la denominada “Prosa Pituca”. Se sostiene que estas prácticas no constituyeron meras expresiones estéticas, sino dispositivos de intervención simbólica mediante los cuales la juventud disputó los sentidos hegemónicos de la violencia, la memoria y la acción política. El artículo propone leer el cuerpo, el verso y la prosa como tecnologías de subjetivación política que permitieron procesar el desencanto, el duelo y la exclusión, a la vez que ensayaron formas alternativas de agencia y resistencia al margen de los repertorios institucionales tradicionales.

Palabras claves

Juventudes, contracultura, violencia política, acción política, memoria.

When Culture Was Ours: Youth, Resistance, and Counterculture in Peru, 1980s–1990s

Jeancarlo Ney Velazco Muñoz

Student of Human Medicine at the National University of San Marcos (UNMSM).

Member of the San Fernando Scientific Society (SCSF) /

e-mail: jeancarlo.velazco@unmsm.edu.pe

Abstract

This article examines youth cultural and artistic practices in Peru during the 1980s and 1990s as alternative forms of political action within a context of extreme violence, social precarization, and a crisis of state legitimacy. Drawing on an interdisciplinary framework that integrates cultural anthropology, memory studies, the sociology of art, and literary criticism, the study analyzes visual, poetic, and narrative productions created by young collectives and authors. Using a qualitative and interpretive approach, the analysis focuses on three main axes: visual and performative arts (the Chaclacayo Group and the work of Jaime Higa), countercultural and class-oriented poetics (with particular attention to the Kloaka collective and revolutionary poetry), and literary narratives of the internal armed conflict in dialogue with the so-called “Pituca Prose.” The article argues that these cultural practices were not merely aesthetic responses to violence, but symbolic interventions through which youth actively contested hegemonic meanings of violence, memory, and political action. It proposes reading the body, poetry, and prose as technologies of political subjectivation that enabled young people to process disenchantment, grief, and exclusion, while simultaneously experimenting with alternative forms of agency and resistance beyond traditional institutional repertoires.

Keywords

Youth, counterculture, political violence, political action, cultural memory.

Introducción

El escenario sociopolítico peruano de finales de la década de 1970 estuvo marcado por un progresivo escalamiento de la violencia política. La expansión de las acciones armadas de los grupos subversivos Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), así como la posterior respuesta contrasubversiva del Estado a través de la intervención de las Fuerzas Armadas, configuraron un contexto que la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003) denominó un período de “crisis extrema” para amplios sectores de la población peruana (Ascencios, 2016; Murakami, 2023). Uno de los sectores que ha recibido menor atención académica en este escenario fue el de las juventudes, particularmente aquellas expuestas a condiciones de pobreza, violencia e inestabilidad. Según Ascencios (2016), los jóvenes enfrentaron una realidad atravesada por la incertidumbre y la inseguridad, lo que los llevó a desplegar diversas formas de expresión de inconformidad frente al status quo. En este contexto, la proliferación de colectivos artísticos, contraculturales y contestatarios —con una fuerte carga política— no constituyó únicamente una opción expresiva, sino una forma intensa de canalizar la rabia, la radicalidad y el inconformismo frente al entorno social y político (Santiváñez, 2021).

A partir de este escenario, la presente investigación plantea la siguiente pregunta: ¿cómo los colectivos y autores juveniles del campo cultural peruano —con especial atención a la escena limeña— de las décadas de 1980 y 1990 construyeron formas de acción política y resistencia frente a su contexto social y político? Dado que los casos analizados corresponden mayoritariamente a Lima, aunque el eje narrativo dialoga con producciones de alcance regional y nacional, esta pregunta principal se despliega en tres sub-preguntas que orientan cada eje analítico: (i) ¿de qué modo las prácticas plásticas y performativas emplearon el cuerpo y la imagen como dispositivos de resistencia frente a los regímenes de violencia, memoria y ciudadanía?; (ii) ¿cómo las poéticas contraculturales y clasistas disputaron, desde el verso, los sentidos de la militancia, la clase y la violencia política?; y (iii) ¿de qué manera la narrativa literaria juvenil reprodujo o impugnó los marcos hegemónicos de memoria y legitimidad en la representación del conflicto armado interno?

Diversos estudios se han centrado en explicar el estallido de violencia ocurrido durante las décadas de 1980 y 1990. En un primer momento, algunas interpretaciones caracterizaron este proceso como un “levantamiento milenarista incaico de las masas”; sin embargo, dicha lectura fue ampliamente cuestionada por su incapacidad para dimensionar el alcance, la organización y las estrategias punitivas de los grupos subversivos, especialmente de SL (Heilman, 2018). Actualmente, este período es comprendido como parte de una larga trayectoria de organización económica y política marcada por el autoritarismo, la discriminación estructural y la precarización de amplios sectores sociales (Robin Azevedo, 2021; Heilman, 2018; Rénique, 2018).

En este contexto, las juventudes se encontraban inmersas en una crisis no solo estructural, sino también ideológica, que atravesaba al país en su conjunto. Frente

a este escenario, Lima se configuró como un espacio clave para la aceleración de procesos de politización y radicalización juvenil, particularmente a mediados de la década de 1980 (Ascencios, 2016). Es en este escenario urbano donde se desarrolla una ecología de prácticas contraculturales, entendidas como respuestas colectivas a la decadencia social y política experimentada de primera mano por la juventud ochentera y noventaera. La escena denominada “subterránea”, “subte” o *punk* catalizó muchos de estos lenguajes de subproducción cultural, caracterizados por su naturaleza contestataria, autogestionaria y por su posición marginal frente al *mainstream* cultural dominante (Greene, 2021). La literatura actual ha documentado ampliamente el rol que desempeñó la producción cultural, y en particular la producción musical, en el estallido de la escena subterránea en distintos espacios de la ciudad, dando lugar al surgimiento de un nuevo sonido dominante entre las juventudes: el rock subterráneo peruano (Greene, 2021; Santiváñez, 2021). Bandas como Zcuella Crrada, Narcosis, Leusemia o Autopsia configuraron la banda sonora para una época marcada por la violencia, la precariedad y la radicalización juvenil.

No obstante, si bien el campo musical constituye el ámbito mejor estudiado de este período, el énfasis en esta dimensión ha tendido a opacar, y en otros casos invisibilizar, otras formas de producción simbólica que, de la misma manera adquirieron un rol central dentro de la escena contracultural. Prácticas relacionadas con las artes plásticas, intervención de espacios urbanos, instalaciones, *performances* públicas, la producción poética, la producción de *fanzines*, placas y cassettes emergieron como lenguajes alternativos de acción política, mediante los cuales la juventud no solo expresó su posicionamiento ideológico, sino también la necesidad de ensayar nuevas formas de comunicación frente a las desigualdades, la violencia y la exclusión social. Como señala Santiváñez (2021) la coexistencia de propuestas culturales diversas, más allá de las pugnas por la legitimidad, ofrece un campo rico de interacciones y retroalimentación todavía por explorar. Es así que en esta investigación sostengo que las prácticas contraculturales juveniles del Perú de las décadas de 1980 y 1990 constituyeron formas válidas de acción política alternativas que produjeron subjetividades mediante el uso del cuerpo, el verso y la prosa. Más que describir escenas contraculturales, este artículo propone leerlas como prácticas políticas juveniles que intervinieron activamente en la producción de nuevos avatares políticos y en la disputa por producir sentidos alternativos sobre la violencia, la juventud y la acción política en un contexto de crisis extrema.

Marco teórico y metodología

Este artículo se inscribe en un enfoque interdisciplinario que articula aportes de la antropología de la cultura, los estudios de la memoria, la sociología del arte y la literatura comparada, así como de la filosofía política contemporánea. Partiendo de la premisa de que las producciones culturales no constituyen reflejos pasivos de su contexto histórico, sino prácticas sociales situadas, se entiende el arte, la poesía y la narrativa como formas de acción política simbólica que intervienen activamente

en la disputa por el sentido de la violencia, la memoria y la legitimidad. Desde la antropología, se retoma la noción de cultura como campo de lucha simbólica (Bourdieu, 1991), en el que distintos agentes compiten por imponer visiones legítimas del mundo social. En contextos de violencia política, estas disputas adquieren una densidad particular, pues lo que está en juego no es solo la representación del pasado, sino la definición misma de lo narrable, lo visible y lo decible. En esta línea, los estudios antropológicos sobre memoria colectiva han mostrado que los procesos de recuerdo y olvido no son neutrales, sino profundamente atravesados por relaciones de poder (Jelin, 2002). La memoria, lejos de ser un archivo estable, se construye de manera fragmentaria, conflictiva y situada.

Este trabajo dialoga asimismo con la antropología y la sociología del arte, que conciben las prácticas artísticas como formas socialmente encarnadas de producción de sentido (Gell, 1998). Desde esta perspectiva, el cuerpo, la imagen y el lenguaje no son simples soportes expresivos, sino tecnologías culturales mediante las cuales se producen subjetividades políticas. En contextos de violencia extrema, el cuerpo emerge como un espacio privilegiado de inscripción del poder y, simultáneamente, como un lugar de resistencia (Butler, 2004). Las prácticas performativas y visuales analizadas en este artículo se comprenden, así, como intervenciones que desestabilizan los regímenes normativos de identidad, moralidad y ciudadanía.

En el campo literario, el análisis se apoya en aportes de la sociología de la literatura y de los estudios culturales, que enfatizan la dimensión política del lenguaje y la narrativa (Said, 1996). La escritura de la violencia no se aborda como un ejercicio puramente estético, sino como una práctica situada que selecciona, jerarquiza y organiza la experiencia histórica desde posiciones sociales específicas. En este sentido, la noción de hegemonía cultural resulta central para comprender cómo ciertas formas narrativas logran consolidarse como relatos legítimos del conflicto, mientras otras voces son marginalizadas o desautorizadas.

Finalmente, este marco se nutre de la filosofía política contemporánea, particularmente de aquellas corrientes que problematizan la relación entre violencia, lenguaje y acción (Rancière, 2009). Siguiendo a Rancière, la política no se reduce a la participación institucional, sino que se manifiesta en la redistribución de lo sensible: en quién puede hablar, qué puede ser visto y qué experiencias son reconocidas como legítimas. De esta manera, las prácticas culturales juveniles analizadas en este artículo se entienden como formas de intervención política que, sin inscribirse necesariamente en repertorios tradicionales de militancia, disputaron activamente los marcos dominantes de percepción y sentido durante los años del conflicto armado interno.

Resulta necesario precisar tres nociones que articulan el análisis y que suelen emplearse de manera laxa. Por contracultura se entiende aquí el conjunto de prácticas simbólicas y estéticas que, desde una posición marginal respecto de la cultura dominante, impugnan sus valores, jerarquías y códigos de legitimidad,

produciendo estilos y sentidos alternativos (Hebdige, 2004). Esta noción no supone una exterioridad absoluta respecto del orden que cuestiona: como advierte el propio Hebdige, los gestos contraculturales están sujetos a procesos de recuperación e incorporación por parte del mercado y las instituciones, lo que obliga a examinar tanto su potencia disruptiva como sus límites. Por acción política simbólica se entiende toda intervención que, sin inscribirse necesariamente en los repertorios institucionales de la política formal —partidos, sindicatos, elecciones—, disputa la distribución de lo sensible: aquello que puede ser visto, dicho y reconocido como legítimo en la esfera pública (Rancière, 2009; Bourdieu, 1991). Finalmente, por resistencia no se designa aquí, sin más, la oposición frontal y eficaz al poder, sino el conjunto de tácticas —muchas veces cotidianas, oblicuas e infrapolíticas— mediante las cuales los sujetos subordinados preservan márgenes de autonomía, disputan sentidos y sostienen una disidencia que no siempre se traduce en efectos institucionales inmediatos (Scott, 2000). Definir la resistencia en estos términos permite reconocer su valor sin sobredimensionar su capacidad transformadora, y anticipa la discusión sobre los alcances y límites de las prácticas aquí examinadas.

La investigación adopta un enfoque cualitativo, interpretativo y comparativo, propio de la antropología cultural y de los estudios socioculturales. El objetivo no es establecer generalizaciones estadísticas, sino comprender los sentidos, estrategias y posicionamientos políticos que subyacen a diversas prácticas culturales juveniles desarrolladas en el Perú durante las décadas de 1980 y 1990. El corpus analizado está compuesto por tres conjuntos de materiales: (1) producciones plásticas y performativas, (2) textos poéticos y (3) narrativas literarias. La selección de casos responde a un criterio teórico y no exhaustivo, priorizando aquellas prácticas que permiten observar con mayor claridad la relación entre juventud, violencia y acción política simbólica. El análisis se realiza a partir de una lectura contextualizada de los materiales, atendiendo tanto a sus dimensiones formales como a las condiciones sociales, generacionales y políticas de su producción y circulación. Metodológicamente, se combinan herramientas del análisis discursivo, la crítica cultural y la antropología interpretativa. Se presta especial atención a los usos del cuerpo, el lenguaje y la imagen como dispositivos de producción de sentido, así como a las formas en que estas prácticas construyen o disputan narrativas hegemónicas sobre el conflicto armado interno.

Asimismo, el trabajo se apoya en una revisión crítica de bibliografía secundaria proveniente de la antropología, la historia, la sociología y los estudios literarios, con el fin de situar las producciones analizadas dentro de debates más amplios sobre memoria, violencia y cultura. Este diálogo interdisciplinario permite evitar lecturas aisladas o estetizantes, y refuerza una comprensión relacional y holística de las prácticas culturales como formas de acción política situadas. Este estudio no pretende agotar la diversidad de experiencias juveniles ni ofrecer una cartografía total de la producción cultural del período. Su apuesta es analítica: mostrar cómo, en un contexto de violencia extrema, distintas juventudes recurrieron al arte, la poesía

y la prosa para intervenir simbólicamente en la disputa por el sentido del pasado, produciendo subjetividades políticas alternativas al margen de las instituciones formales.

Imágenes de muerte: La vanguardia plástica como resistencia

El arte constituye un medio poderoso para narrar el pasado, no solo como vehículo para expresar aquello que escapa al lenguaje, sino también como un recurso que permite hacer comprensibles experiencias históricas difíciles (Scarry, 1985; Milton, 2018). En el período posterior al conflicto armado interno, la disputa por los discursos de legitimidad y por la “historia oficial” se desplaza más allá de los textos institucionales y se extiende hacia otras esferas donde la negociación de memorias colectivas continúa aún en tensión. De este modo, las artes literarias, visuales, orales y dramáticas han cumplido un rol central en la gestión de estos intercambios de memoria, contribuyendo a una comprensión más compleja y plural del pasado violento peruano (Milton, 2018). En un contexto marcado por la violencia y la precariedad, la fotografía, el video y las prácticas performativas se consolidaron como herramientas de afirmación afectiva y de cuestionamiento de modelos normativos de identidad política (Buntinx, 2005; López, 2019). Los años ochenta se caracterizaron por un interés sostenido en problematizar la relación entre imagen y verdad, así como en explorar las posibilidades de una representación crítica del cuerpo (López, 2019). Frente a una realidad atravesada por la violencia, fue precisamente el cuerpo el que permitió decir lo indecible. Las artes plásticas no solo registraron esta experiencia, sino que la procesaron y, sobre todo, la devolvieron como gesto contestatario y político. En este sentido, el registro de la producción plástica de la época no complementa simplemente los discursos oficiales de la historia peruana, sino que los desborda: la imagen emerge como un exceso violento que la historiografía aún no logra procesar plenamente.

Desde una perspectiva conceptual, este apartado entiende el cuerpo y la imagen como dispositivos de acción política, más que como meros soportes de representación estética. La violencia extrema produce una ruptura del lenguaje, desplazando la experiencia del dolor hacia formas no verbales de expresión; en este sentido, la imagen y el cuerpo operan como registros alternativos de aquello que “no puede ser plenamente narrado”. Asimismo, la noción de abyección propuesta por Kristeva (1982) permite comprender cómo ciertas visualidades (marcadas por la muerte, el desecho y la profanación) no buscan generar identificación, sino provocar incomodidad y confrontación. En el contexto peruano de los años ochenta, estas herramientas conceptuales se articulan directamente con la acción juvenil: jóvenes artistas emplearon diversas propuestas de expresión política frente a la decadencia social. Recurrieron al cuerpo, a lo performativo y a la visualidad extrema no solo para representar la violencia circundante, sino para encarnarla y devolverla hacia el público, desafiando los marcos normativos de identidad, memoria y ciudadanía impuestos (López, 2019). En este apartado se analizan dos propuestas plásticas que

articularon el performance, el cuerpo y la violencia como ejes centrales de su práctica artística: el Grupo Chaclacayo y la obra de Jaime Higa.

El Grupo Chaclacayo (1982–1994) estuvo conformado por tres artistas: Helmut Psotta, profesor alemán de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú, quien tras ser separado de la institución por el uso de imágenes asociadas a la violencia del conflicto armado interno decidió autoexiliarse junto a dos de sus alumnos, Sergio Zevallos y Raúl Avellaneda. Este desplazamiento dio inicio a una producción artística que se mantendría deliberadamente fuera del circuito público durante casi tres décadas (López, 2019). La propuesta del Grupo Chaclacayo es considerada una de las más radicales en términos de experimentación artística y *performance* sexopolítica en el contexto de la violencia de los años ochenta. A diferencia de los circuitos oficiales de producción y consumo de arte, el grupo optó por operar desde la marginalidad, asumiendo el exceso, la abyección y la violencia como materiales centrales de su práctica.

En sus *performances* e instalaciones, el Grupo Chaclacayo hizo del cuerpo un campo de batalla simbólico donde convergieron la violencia política, la sexualidad disidente y la imagería religiosa. A través del uso de cuerpos desnudos, sangre, crucifixiones, sacrificios y desechos orgánicos, el colectivo no buscó representar la violencia que atravesaba la sociedad peruana, sino reproducirla y devolverla como experiencia sensorial extrema. Para la crítica oficial, estas representaciones de violencia y disidencia sexual fueron interpretadas como amenazas para el cuerpo nacional y para los discursos normativos (López, 2019). Esta estrategia desbordó los límites de la Academia y de la denuncia convencional, interpelando directamente al espectador y forzándolo a confrontar la normalización de la muerte y el disciplinamiento del



Figura 1. Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo), de la serie Rosa Cordis, 1986.

cuerpo en un contexto de guerra interna. En este sentido, las prácticas del Grupo Chaclacayo pueden leerse como una forma de acción política juvenil no institucional, en la que el cuerpo, marcado por el dolor, la sexualidad y la profanación, se convierte en un dispositivo de resistencia frente a los discursos hegemónicos de moralidad, nación y memoria.

Jaime Higa (Lima, 1960–) inició su producción artística vinculada a la representación de la violencia a través del collage, como se observa en obras tempranas como *Uchuraccay* (1983). Esta visualidad se inscribe en los nuevos códigos artísticos que emergieron en la Lima de los años ochenta, caracterizados por una radicalidad gráfica influenciada por estéticas dadá, el punk, el *agit-prop* y una deliberada apuesta por el amateurismo (López, 2019). Lejos de buscar una representación solemne o monumental del conflicto armado interno, Higa recurrió a la fragmentación, la ironía y la reapropiación de imágenes mediáticas, produciendo un lenguaje visual que explora el cuerpo, la sexualidad, la pérdida y el duelo desde una lógica disidente. A diferencia de la apuesta performativa y ritual del Grupo Chaclacayo, su obra operó principalmente desde la circulación de imágenes y la crítica a la cultura visual contemporánea.

La obra de Higa se centró en el dismantelamiento de discursos dominantes vinculados a la nación, la clase y, especialmente, la sexualidad. A través de la incorporación de lo cursi, lo irónico, lo amanerado y lo fetichista, el artista rechazó deliberadamente los cánones del “buen arte” y afirmó una estética disidente que cuestionaba las normas coloniales y patriarcales que sostenían el orden social (López, 2019). Su producción puede leerse en clave de un deseo homoerótico que colisiona con la violencia ejercida sobre los cuerpos durante el conflicto armado interno, evidenciando cómo los regímenes de guerra se articulan con la heterosexualidad obligatoria y el disciplinamiento de la masculinidad. En este sentido, Higa posiciona al cuerpo homosexual como una figura fantasmática; entendida, en el sentido de la espectralidad, de aquella presencia que retorna para perturbar el orden simbólico sin integrarse del todo en él, desestabilizando sus certezas y sus exclusiones (Derrida, 1995; Žižek, 1999) que, a través del exceso y de aquello que “no debe ser” según la tradición varonil, expone y subvierte los mandatos patriarcales que estructuran tanto la violencia política como la violencia simbólica.

Tanto las prácticas del Grupo Chaclacayo como la obra de Jaime Higa produjeron formas de subjetividad política que escaparon a los repertorios tradicionales de participación e institucionalidad. A través del cuerpo, la imagen y la performatividad, estas propuestas no buscaron articular programas políticos explícitos, sino interrumpir los marcos normativos desde los cuales se comprendía la violencia, la sexualidad y la pertenencia nacional. En ambos casos, el arte funcionó como un espacio de politización afectiva, donde la incomodidad, el exceso y la confrontación se constituyeron en estrategias para desnaturalizar la guerra y sus efectos sobre los cuerpos juveniles, disidentes y precarizados. Estas plásticas no reprodujeron

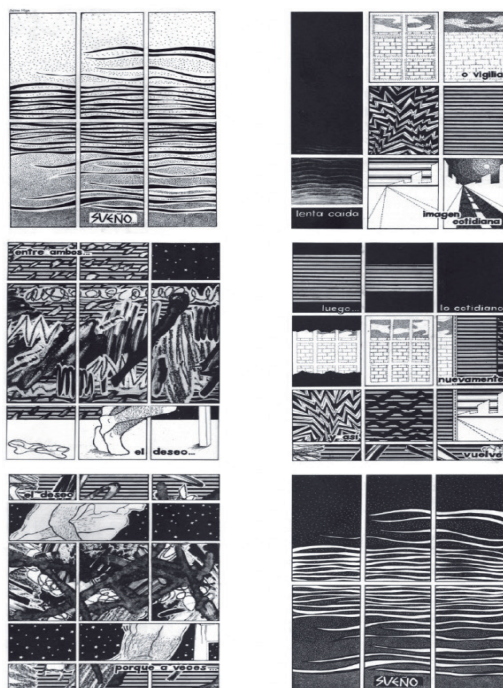


Figura 2. Jaime Higa, Fragmento de Sueño, 1988.

únicamente imágenes de la violencia, sino que intervinieron activamente en la disputa por los sentidos de lo político durante los años ochenta. Mientras el Grupo Chaclacayo recurrió al cuerpo y al ritual como lenguajes de confrontación extrema frente a la moralidad, la religión y la nación, Jaime Higa operó desde la imagen reproducible y la cultura visual popular para evidenciar la banalización cotidiana de la violencia y los regímenes de sexualidad que la sostenían. En conjunto, estas propuestas configuran formas de acción política juvenil que, al margen de las instituciones formales, disputaron la memoria, la identidad y la posibilidad misma de representación en un contexto de crisis extrema.

Madre violencia: Poéticas contraculturales en flujo

La historia de la poesía peruana puede entenderse a partir de la génesis, el auge y el declive de distintas generaciones poéticas. Estas generaciones han sido concebidas como redes de autores —no solo poetas, sino también literatos, pintores, artistas visuales, músicos e incluso científicos— que compartieron las vicisitudes de un mismo contexto temporal y sociopolítico, y se inspiraron en ellas para su producción artística (Gutiérrez, 2008). De este modo, a lo largo del siglo XX se fueron entretejiendo diversas redes de colaboración —como la Generación del 900, la Generación del Centenario o la Generación del 32—, cada una con características propias en términos de estilo, tópicos y circuitos de circulación de sus obras. En

esta tradición, Zurrón Rodríguez (2020) identifica un doble movimiento en la poesía peruana de los últimos cincuenta años: por un lado, un proceso de democratización de la poesía, especialmente entre los sectores juveniles, entendida como dispositivo para la expresión de la inconformidad y el deseo de rebeldía; y, por otro, su utilización como vehículo ideológico para la generación de conciencia de clase. En este marco, propuestas como la Generación del 50, la Generación del 60 y colectivos poéticos con nombre propio —como Hora Zero— lograron sedimentar las bases de una poesía colectiva, contestataria y cargada de densidad política, que desbordó los límites del campo literario tradicional y abrió el camino para las experiencias poéticas radicales de las décadas siguientes (Mazzotti, 2002).

El grupo Kloaka (1982) emerge en una Lima azotada por una crisis económica galopante, el colapso de las estructuras institucionales y la expansión de diversas modalidades de violencia desplegadas tanto por los grupos subversivos como por la respuesta estatal (Chueca, 2021). Mientras algunos críticos lo describieron como “el más brillante cometa que atravesó volando el cielo de la poesía peruana”, otros cuestionaron su posición “anarco-lumpen”, interpretando su rechazo a las formas tradicionales de militancia como una evasión frente a las presiones políticas que enfrentaba la juventud ochentera.



Figura 3. De izquierda a derecha. Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, Enrique Polanco, Edían Novoa, José Alberto Velarde, Mary Soto y Guillermo Gutiérrez en la playa La Herradura.

Kloaka nació bajo la consigna de “hay que romper con todo”, entendida no solo como un gesto estético, sino como la búsqueda de una nueva gramática capaz de intervenir políticamente en un contexto de crisis extrema. Esta apuesta se nutrió tanto de corrientes extranjeras —como las vanguardias europeas y el infrarrealismo mexicano— como de una sensibilidad local de raigambre andina, urbana y *underground*. En este sentido, la poesía de Kloaka se configuró como un espacio de cruce entre lo político y lo visceral. El registro empleado por los poetas asociados

al colectivo desafió abiertamente las formas tradicionales de producción poética mediante el uso de registros contradictorios, la poesía conversacional, el realismo crudo, el lenguaje callejero, la oralidad y la fragmentación sintáctica, desbordando los límites del poema como objeto literario cerrado (De Lima, 2023). Más que un movimiento literario homogéneo, Kloaka puede entenderse como una práctica poética-política juvenil, en la que la escritura, la lectura pública y la *performance* verbal funcionaron como dispositivos de acción colectiva. Fundado en 1982 por Roger Santiváñez y Mariela Dreyfus, el colectivo ofreció una estética desenfadada y visceral para una juventud urgida de plataformas de expresión.

En el proceso de maduración de Kloaka, diversos poetas y artistas —entre ellos Domingo de Ramos, Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia, Enrique Polanco, Mary Soto, José Alberto Velarde y Dalmacia Ruiz-Rosas— configuraron un cuerpo de producción poética anárquica, vitalista, suburbana y marginal, que consolidó a Kloaka como una de las experiencias más radicales de la poesía peruana contemporánea (De Lima, 2023).

Si bien el Grupo Kloaka adoptó una postura de rechazo frente a las formas tradicionales de hacer política, el uso de la poesía como herramienta para reforzar y propagar mensajes ideológicos durante el conflicto armado interno ha sido escasamente estudiado. Para Carmona (2011), la poesía constituye un producto social inscrito en dinámicas de poder y de clase. El autor distingue entre dos tipos de poesía: una poesía burguesa y una poesía de carácter clasista, esta última orientada al uso del verso como instrumento para la transformación social y la confrontación de las estructuras de opresión. SL no fue ajeno a estas concepciones. Si bien su aparato propagandístico dirigido a la juventud se manifestó principalmente a través de afiches, movilizaciones públicas y consignas coreadas, la poesía cumplió un rol estratégico como mecanismo de inserción ideológica en sectores urbanos con mayor capital educativo. En este sentido, Vich (2017) identifica cuatro rasgos centrales de la poética senderista: una visión teleológica de la historia que interpela al sujeto como agente de una misión histórica; la disolución de la identidad individual en favor de una identidad colectiva subordinada a los objetivos del Partido; el culto a la muerte como horizonte ético-político; y el uso de un discurso pedagógico de carácter didáctico y persuasivo. A partir de este marco, este apartado discute dos posturas de poesía fervientemente comprometida con lo político, en las que el verso no opera como herramienta de rechazo ideológico, sino como amplificador del discurso revolucionario: los casos de Edith Lagos y José Valdivia (Jovaldo).

Oscar Gilbonio (2019) posiciona la poética de Edith Lagos dentro de un registro de romanticismo revolucionario, en el que la experiencia política se articula con una sensibilidad lírica marcada por la exaltación, el sacrificio y la entrega total a la causa. Lagos conjuga su militancia con un profundo apego a la poesía como forma de expresión ética y afectiva. En poemas como “Doloroso grito de la Vida” o “El remolino rompió la calma”, la voz poética expresa un sentimiento de inconformidad

frente al orden existente, pero también una voluntad de transformación inscrita en una narrativa heroica del sujeto revolucionario. La violencia aparece sublimada en clave de deber histórico, donde el dolor individual se resignifica como ofrenda colectiva. En este sentido, la poesía de Lagos interpela desde la certeza ideológica: el poema opera como espacio de reafirmación ética y como extensión simbólica de la acción armada.

Por su parte, la poética de José Valdivia Domínguez, conocido como Jovaldo, se distancia del tono lírico-romántico para adoptar un registro más doctrinario y solemne. Sus textos se inscriben de manera explícita en un proyecto ideológico de transformación total, privilegiando la claridad del mensaje por encima de la experimentación formal. Tal como señala Vich (2017), en esta poética el verso cumple una función eminentemente instrumental: enseñar y, sobre todo, convencer. En composiciones como “Canto de amor”, “Dicen los patrones” o “No te avergüences hermana”, el poeta adopta distintos avatares —militante, padre, compañero, hijo— que corresponden a diversas etapas de su vida, pero siempre atravesados por una retórica heroica y un llamado constante al deber (Gilbonio, 2019). En Jovaldo, la poesía no tensiona el lenguaje, sino que lo ordena; no interrumpe el sentido, sino que lo fija en clave de consigna y disciplina política.

Estas dos formas de poesía clasista, desarrolladas por autores jóvenes y comprometidas con la amplificación del discurso revolucionario, contrastan de manera significativa con las propuestas poéticas juveniles y contestatarias que emergieron en la Lima de los años ochenta, como el Grupo Kloaka. Mientras la poética de filiación propagandística instrumentaliza el verso para consolidar una verdad ideológica y una identidad colectiva homogénea, Kloaka y otros proyectos afines recurrieron a la fragmentación, la contradicción y el exceso para expresar el desencanto, la precariedad y la violencia sin ofrecer un horizonte teleológico cerrado. En este cruce de propuestas, la poesía de los años ochenta se revela como un campo de disputa simbólica: entre el verso como herramienta de disciplina política y el poema como espacio de ruptura, de grito visceral y de resistencia a toda forma de clausura del sentido. Así, tanto la poesía clasista como las prácticas poéticas contraculturales permiten comprender cómo la juventud de la época recurrió al lenguaje para procesar, disputar y resignificar una experiencia histórica marcada por la violencia extrema.

Prosa Pituca: narrativas del conflicto y de la posguerra

En los últimos años se ha registrado un creciente interés académico por la denominada “literatura de la guerra”, entendida como aquella producción literaria escrita de manera simultánea o próxima al periodo del conflicto armado interno, así como por sus formas específicas de representación de la violencia (De Vivanco, 2021). Este interés responde, en gran medida, a las persistentes disputas por la memoria y por la definición de qué actores, relatos y subjetividades poseen legitimidad para construir una versión “oficial” del pasado.

En este marco, la narrativa literaria se configura como un campo privilegiado de intervención simbólica, donde se negocian sentidos, silencios y jerarquías de la experiencia histórica. Cox (2019) introduce el concepto de “Prosa Pituca” para problematizar las formas en que determinados sectores de autores peruanos han representado el conflicto armado interno, así como los mensajes que privilegian o relegan en sus relatos y novelas. Según el autor, gran parte de la crítica literaria ha tendido a concentrarse en un reducido conjunto de escritores que comparten modos similares de narrar la violencia, generalmente desde una perspectiva limeño-céntrica, de clase media o alta, y alineada con sensibilidades hegemónicas. Este énfasis ha contribuido a la consolidación de una narrativa dominante del conflicto, en detrimento de producciones regionales y de la pluralidad de voces que atravesaron la experiencia de la guerra.

A partir de este marco, el presente apartado se propone analizar la producción narrativa de autores jóvenes en diálogo y tensión con la “Prosa Pituca”. Se indaga qué tipos de mensajes se articulan en estas narrativas, qué subjetividades políticas producen y cuáles son sus principales puntos de colisión con las representaciones hegemónicas del conflicto armado interno. El objetivo de este apartado es examinar cómo la prosa literaria opera como un dispositivo de acción política simbólica, capaz tanto de reproducir como de disputar los marcos dominantes de memoria, clase y legitimidad narrativa. Como señala Reyes Tarazona (2012), diversos autores de la década de 1980 adoptaron estrategias diferenciadas a la hora de representar la violencia, priorizando determinados espacios, sujetos y formas de experiencia. En este sentido, la narrativa del periodo no constituye un campo homogéneo, sino un espacio de disputas en torno a qué violencias resultan narrables y desde qué posiciones sociales se las enuncia.

Un primer conjunto de autores, entre los que se encuentran Cromwell Jara, Julián Pérez y Feliciano Padilla, optó por situar sus relatos en escenarios rurales y periféricos, incorporando formas de violencia preexistentes como la pobreza estructural, la explotación gamonal y la precarización histórica. Desde estos registros, la violencia política aparece como una intensificación de desigualdades ya sedimentadas, cuyo nacimiento se construye desde los márgenes del país y no desde el centro urbano. Estas narrativas enfatizan el reclamo de justicia y la descomposición progresiva de los vínculos comunitarios frente a la irrupción de la guerra interna. De manera paralela, un grupo de autoras como Pilar Dughi, Karina Pacheco y Mariella Sala introdujo lecturas en clave femenina, y en algunos casos explícitamente feministas, del conflicto armado interno. A través de la representación de violencias cotidianas, particularmente aquellas dirigidas hacia las mujeres, estas narrativas construyen microcosmos donde la violencia estructural se manifiesta de forma íntima y persistente. Lejos de los escenarios bélicos explícitos, la guerra se filtra en la vida doméstica, los cuerpos y las relaciones afectivas, revelando una violencia enmascarada que atraviesa el día a día.

Otro conjunto heterogéneo de autores, entre ellos Lorenzo Helguero, Sergio Galarza y Luis Nieto Degregori, situó la ciudad y el espacio urbano como escenarios centrales de sus relatos. En estas narrativas, las calles asfaltadas de Lima y otras urbes se convierten en territorios donde la violencia estructural se materializa en la experiencia cotidiana de los personajes, evidenciando la fragmentación social, el miedo y la precariedad de la vida urbana durante el conflicto. De la misma manera, resulta indispensable considerar el amplio corpus de narrativa regional, conformado por autores que, desde distintas temporalidades y territorios, escribieron atravesados por la experiencia de la violencia de los años ochenta. Voces como Óscar Colchado Lucio, Enrique Rosas Paravicino, Andrés Cloud, Zein Zorrilla, Antonio Gálvez Ronceros y Sócrates Zuzunaga, entre otros, retrataron de manera visceral los efectos de la guerra en la desestructuración de las comunidades, los vínculos sociales y las formas de convivencia. Estas narrativas ponen en escena la degradación progresiva de la vida colectiva frente a la violencia sistemática que atravesó el país.

En contraste con estas propuestas, Cox (2019) identifica un conjunto de escritores agrupados bajo la categoría de “Prosa Pituca”, entre los que se encuentran Alonso Cueto, Iván Thays y Santiago Roncagliolo. Estas narrativas, herederas de una línea editorial inaugurada por Mario Vargas Llosa, tienden a reproducir lógicas hegemónicas y perspectivas capitalinas en la representación del conflicto armado interno. Desde una política de reconciliación que privilegia valores como el amor, la nación o la armonía social, estas obras suelen clausurar la posibilidad de una enunciación subalterna, limitando el espacio para la reorganización de las reglas sociales o para un cuestionamiento estructural del status quo. De este modo, más que disputar los marcos dominantes de memoria, la “Prosa Pituca” contribuye a su consolidación simbólica.

La narrativa se configura, así, como un espacio aún en disputa, donde se enfrentan distintas formas de representar el pasado, se negocian agendas políticas y se define qué relatos adquieren legitimidad mientras otros son relegados al silencio. La prosa literaria no ofrece una mirada neutra sobre la violencia, sino que constituye un campo de resignificación permanente, profundamente marcado por las condiciones históricas, ideológicas y generacionales desde las cuales se escribe. Toda escritura del conflicto implica un filtro autoral que organiza la experiencia del pasado y la reinscribe en marcos específicos de sentido.

De esta manera, la escritura, y especialmente la escritura de guerra, debe ser entendida como un ejercicio político en sí mismo. Surge de un momento de fractura social y violencia extrema, se articula a partir de discursos ideológicos preexistentes y circula, mayoritariamente, en espacios dotados de mayor capital cultural, contribuyendo a la consolidación de determinadas ficciones nacionales en detrimento de otras voces, memorias y verdades subalternas. No se trata únicamente de lo que se narra, sino de quién puede narrar, desde dónde y para quién. Retomar estas discusiones desde la perspectiva de las juventudes permite complejizar el análisis del campo literario

de los años ochenta y noventa. Lejos de ser actores pasivos o meros objetos de representación, jóvenes escritores y escritoras intervinieron activamente en la disputa por el sentido del conflicto armado interno, ya sea reproduciendo narrativas hegemónicas o ensayando formas alternativas de decir la violencia, la precariedad y el desencanto. La prosa juvenil del período, en sus múltiples registros, revela cómo la juventud recurrió a la escritura como una forma de acción política simbólica: un espacio desde el cual disputar la memoria, cuestionar los relatos dominantes y reinscribir su experiencia generacional en la historia reciente del país.

Hallazgos, alcances y límites de la resistencia cultural

Antes de concluir, conviene explicitar los principales hallazgos que se desprenden del análisis, así como precisar sus alcances y límites. En el eje plástico, el estudio muestra que el Grupo Chaclacayo y la obra de Jaime Higa convirtieron el cuerpo y la imagen en dispositivos de politización afectiva que desnaturalizaron la violencia y los regímenes de sexualidad y nación que la sostenían. En el eje poético, el contraste entre la poesía clasista de filiación propagandística y las poéticas contraculturales de Kloaka revela que el verso funcionó como un campo de disputa entre el lenguaje como disciplina ideológica y el poema como grito visceral y ruptura del sentido. En el eje narrativo, el análisis evidencia que la prosa juvenil, en tensión con la denominada «Prosa Pituca», operó como un dispositivo que tanto podía reproducir como impugnar los marcos hegemónicos de memoria, clase y legitimidad. En conjunto, estos hallazgos sostienen que el cuerpo, el verso y la prosa constituyeron tecnologías de subjetivación política mediante las cuales la juventud disputó los sentidos de la violencia, la memoria y la acción política.

Ahora bien, reconocer el carácter crítico y disruptivo de estas prácticas no equivale a atribuirles, sin más, una eficacia política verificable. Conviene, por el contrario, matizar su alcance. Siguiendo a Scott (2000), buena parte de estas manifestaciones se inscribe en el registro de una resistencia cotidiana e infrapolítica, cuya potencia reside menos en la transformación inmediata de las relaciones de poder que en la preservación de una disidencia simbólica y de una memoria alternativa. A ello se añade un límite de circulación: gran parte de estas producciones como los performances, instalaciones, poemarios, recitales o fanzines circularon en circuitos culturales restringidos y minoritarios, con escasa penetración en los sectores populares o en la esfera política formal e, incluso, en el caso del Grupo Chaclacayo, permaneció fuera del espacio público durante casi tres décadas. Sus efectos, por tanto, resultan más rastreables en el plano de la subjetivación, la sensibilidad generacional y la memoria que en cambios institucionales medibles o en desplazamientos verificables de las relaciones de poder. Como advierte Hebdige (2004) respecto de las subculturas, además, los gestos de ruptura estética tienden a ser recuperados e incorporados con el tiempo por el mercado, la academia y los circuitos institucionales que en un inicio impugnaban, lo que relativiza su radicalidad a largo plazo.

Antes que celebrar la contracultura juvenil como una fuerza transformadora ya consumada, este trabajo propone leerla como un espacio de disputa simbólica atravesado por sus propias contradicciones: entre la marginalidad buscada y el deseo de reconocimiento, entre la radicalidad del gesto y su posterior institucionalización, y entre la voluntad de intervención política y su circulación restringida. Es en esa tensión donde reside tanto el valor analítico de estas prácticas como la cautela necesaria para no sobredimensionar su capacidad de incidir en las estructuras de poder.

Conclusiones

Este trabajo se propuso analizar cómo los colectivos y autores juveniles del campo cultural peruano —con especial atención a la escena limeña— de las décadas de 1980 y 1990 construyeron formas de acción política y resistencia, en el sentido matizado antes precisado, frente a un contexto marcado por la violencia extrema, la precarización material y la crisis de legitimidad del Estado. A partir del examen de prácticas plásticas, poéticas y narrativas, se ha sostenido que estas producciones no constituyeron meras expresiones estéticas o reacciones emocionales al conflicto armado interno, sino dispositivos de intervención simbólica mediante los cuales la juventud disputó activamente los sentidos de la violencia, la memoria y la acción política.

El análisis de las propuestas plásticas, particularmente el Grupo Chaclacayo y la obra de Jaime Higa, permitió observar cómo el cuerpo y la imagen se transformaron en lenguajes privilegiados de politización afectiva. En un escenario donde el discurso político formal se encontraba clausurado o radicalizado, estas prácticas recurrieron al exceso, la abyección y la disidencia sexual como estrategias para desnaturalizar la guerra y evidenciar su impacto sobre los cuerpos juveniles, precarizados y marginales. Lejos de representar la violencia desde una distancia moralizante, estas propuestas la encarnaron y la devolvieron al espacio público como experiencia incómoda, forzando una confrontación con los regímenes de normalización que sostenían tanto la violencia estatal como la subversiva.

En el ámbito poético, el contraste entre la poesía clasista de filiación propagandística y las poéticas contraculturales de colectivos como Kloaka reveló una disputa central en torno al sentido del lenguaje y su función política. Mientras la poesía asociada a proyectos revolucionarios como los de Edith Lagos y Jovaldo instrumentalizó el verso como herramienta de disciplina ideológica, reafirmación moral y llamado al deber histórico; Kloaka y otras experiencias afines apostaron por la fragmentación, la oralidad, el exceso y la contradicción como formas de resistencia a toda clausura teleológica del sentido. En este cruce, la poesía de los años ochenta aparece no como un campo homogéneo, sino como un terreno de disputa simbólica donde la juventud ensayó modos divergentes de relacionarse con la violencia, la política y la comunidad. Asimismo, el análisis de la prosa literaria permitió problematizar las formas en que la narrativa operó como un dispositivo de acción política simbólica. Frente a la

consolidación de una narrativa hegemónica del conflicto, centrada en perspectivas limeño-céntricas y conciliadoras que tienden a clausurar la enunciación subalterna, emergieron múltiples registros narrativos que disputaron los marcos dominantes de memoria y legitimidad. La narrativa rural, regional, urbana y femenina evidenció que la violencia política no fue un fenómeno homogéneo ni externo a la vida cotidiana, sino una intensificación de desigualdades históricas preexistentes. En este sentido, la prosa juvenil del período mostró cómo escribir la guerra implicaba siempre una toma de posición política: decidir qué violencias narrar, desde dónde y para quién.

En conjunto, las prácticas analizadas permiten afirmar que las juventudes de los años ochenta no fueron actores pasivos atrapados entre proyectos armados y aparatos estatales, sino agentes culturales que produjeron formas alternativas de acción política por fuera de los repertorios institucionales tradicionales. El cuerpo, el verso y la prosa funcionaron como tecnologías de subjetivación política, a través de las cuales se procesó el desencanto, la rabia, el duelo y la precariedad, pero también se ensayaron nuevas maneras de imaginar comunidad, resistencia y agencia. Retomar estas producciones desde una perspectiva generacional permite complejizar las lecturas dominantes sobre el conflicto armado interno, desplazando el énfasis exclusivo en la violencia armada hacia las formas en que esta fue vivida, resignificada y disputada simbólicamente por la juventud. Más que buscar una narrativa unificada del pasado, estas prácticas revelan un archivo fragmentario, contradictorio y profundamente político, que sigue interpelando los modos en que se construye la memoria colectiva en el Perú contemporáneo. En este sentido, estudiar la contracultura juvenil no solo amplía el campo de análisis sobre la violencia política, sino que invita a repensar el lugar del arte y la cultura como espacios legítimos de acción política en contextos de crisis extrema.

Agradecimientos:

Se agradece a la Sociedad Científica de San Fernando por guiar los primeros pasos de esta investigación, y a Eduardo por la inspiración a terminarlo.

Referencias bibliográficas

Ascencios, D. (2016). *La ciudad acorralada: Jóvenes y Sendero Luminoso en la Lima de los 80 y 90*. Instituto de Estudios Peruanos.

Bourdieu, P. (1991). *El poder simbólico*. Alianza Editorial.

Buntinx, G. (2005). *E.P.S. Huayco: Documentos*. Institut français d'études andines.

Butler, J. (2004). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Carmona, J. (2011). *La poesía clasista: Poesía y lucha de clases en el Perú contemporáneo*. Editorial Arteidea.

Chueca, L. (2021). [Prólogo]. En R. Santiváñez (Ed.), *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir* (pp. 17-27). Editorial Pesopluma.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (Tomos I y II). CVR.

Cox, M. (2019). *Prosa pituca peruana y la guerra de los años 80 y 90*. Editorial Amarti.

De Lima, P. (2023). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980–1992)*. Editorial Horizonte.

De Vivanco, L. (2021). *Dispare: Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980–2020)*. Fondo Editorial PUCP.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.

Gell, A. (1998). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Sb Editorial

Gilbonio, O. (2019). Hildebrando Pérez Huaranca, Edith Lagos y Jovaldo: textos de combate. En A. Guittet, M. Zúñiga, L. Dethoff, A. Zamora, N. Rivas Delgado, C. Perucca & P. Ruiz (Eds.), *Género y conflicto armado en el Perú* (pp. 207-233). La Plaza Editores.

Greene, S. (2021). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Editorial Pesopluma.

Gutiérrez, M. (2008). *La generación del 50: Un mundo dividido*. Editorial Arteidea.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Paidós.

Heilman, J. (2018). *Rebeliones inconclusas: Ayacucho antes de Sendero Luminoso*. La Siniestra Ensayos.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.

- López, A. (2019). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Editorial Pesopluma.
- Mazzotti, J. (2002). *Poéticas del flujo: Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Milton, C. (2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Murakami, Y. (2023). *El Perú en la era del chino* (Tomos I y II). Instituto de Estudios Peruanos.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rénique, J. (2018). *Incendiar la pradera: Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. La Siniestra Ensayos.
- Reyes Tarazona, R. (2012). *Narradores peruanos de los ochenta: Mito, violencia y desencanto*. Fondo Editorial URP.
- Robin Azevedo, V. (2021). *Los silencios de la guerra: Memorias y conflicto armado en Ayacucho-Perú*. La Siniestra Ensayos.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Santiváñez, R. (2021). *Kloaka & los subterráneos: el instinto de vivir*. Editorial Pesopluma.
- Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Scott, J. C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era.
- Vich, V. (2017). *El caníbal es el otro: Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI Editores.
- Zurrón Rodríguez, E. (2020). *60 poetas peruanos de la generación del 60*. Hipocampo Editores.