

La “escritura continua” como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui

Tania Favela Bustillo

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

tania.favela@ibero.mx

En esta nota me propongo mostrar la articulación del “universo poético” del poeta peruano Enrique Verástegui, desde su propia reflexión. Para ello, trazo una relación entre la búsqueda de estructuras poéticas de Verástegui y las estructuras disipativas del fisicoquímico Ilya Prigogine, utilizando conceptos que ambos comparten, a saber: inestabilidad, posibilidad, no equilibrio, azar, autoorganización y creatividad. Para Verástegui la poesía es un acontecimiento que genera acciones y teorías desde dónde pensar y sentir el mundo. Un poema es una estructura dinámica, una forma abierta y flexible, y también es una matriz que permite el nacimiento de otros poemas. Verástegui se aleja de lo predeterminado, de la norma y el equilibrio que cosifican la vida y la escritura. El peruano, en su obra poética, abre una serie de posibilidades, bifurcaciones, inestabilidades, experimentaciones, investigaciones, innovaciones, dando lugar a una “escritura continua” que será, en definitiva, la marca distintiva de su universo poético.

Palabras claves: estructuras disipativas; experimentación poética; fisicoquímica; inestabilidad; poesía peruana; universo poético.

Cómo citar este artículo (MLA): Favela Bustillo, Tania. “La ‘escritura continua’ como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 2020, págs. 361-379.

Artículo original (nota). Recibido: 12/12/19; aceptado: 28/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Continuous Writing as a Possibility or the Non Equilibrium to Equilibrium in Enrique Verástegui's Poetic Universe

In this article my proposal is to show the articulation of Peruvian poet Enrique Verástegui's "poetic universe". For this I will trace a relation between Verástegui's search of poetic structures, and physical chemist Ilya Prigogine's "dissipative structures". For this I will use concepts shared by both, such as: "instability", "possibility", "non balance" (in equilibrium), "chance", "auto organization", and "creativity". For Verástegui, poetry should be thought from a practical theory, or a theoretical practice. A poem implies action therefore it assumes a dynamic structure that generates other dynamic structures, always apart from the dangerous balance (equilibrium) where everything is reified. In his poetic work, Verástegui opens a series of possibilities, bifurcations, instabilities, experimentations, investigations, innovations, giving place to a "continuous writing" that will definitely be the hallmark of his "poetic universe".

Keywords: dissipative structures; poetic experimentation; physicochemical; instability; peruvian poetry; Poetic univers.

A “escrita contínua” como possibilidade ou do-não equilíbrio ao equilíbrio no universo poético de Enrique Verástegui

Nesta nota eu pretendo mostrar a articulação do “universo poético” do poeta peruano Enrique Verástegui desde a sua própria reflexão. Para isso, traçarei uma relação entre a pesquisa de Verástegui por estruturas poéticas e as “estruturas dissipativas” do físico-químico Ilya Prigogine, razão pela qual utilizo conceitos que ambos compartilham, como: instabilidade, possibilidade, não equilíbrio, aleatório, auto-organização e criatividade. Para o poeta peruano, a poesia deve ser pensada a partir de uma teoria prática ou de uma prática teórica. Um poema implica ação e, portanto, supõe uma estrutura dinâmica que gera outras estruturas dinâmicas sempre longe do equilíbrio perigoso que reifica tudo. Verástegui na sua obra poética abre uma série de possibilidades, bifurcações, instabilidades, experimentações, investigações, inovações, dando origem a uma “escrita contínua” que será, em suma, a marca distintiva de seu universo poético.

Palavras-chave: estruturas dissipativas; experimentação poética; físico-químico; instabilidade; poesia peruana; universo poético.

Cada libro es un pétalo y muchos pétalos son una enciclopedia,
donde el conocimiento se refugia y donde simultáneamente
encuentra al mejor de sus amigos: el lector.

Enrique Verástegui

Si cada uno de nosotros es un mecanismo biológico,
cada poeta es un mecanismo poético.

Wallace Stevens

ESTÁ DE MÁS DECIR QUE leer a Enrique Verástegui supone un reto y que, por lo mismo, es estimulante. Sospecho que el poeta peruano lo sabía y es quizá por ello que la figura del lector tiene en su obra un lugar preponderante: escritor y lector entablan una complicidad total, necesitándose el uno al otro para que la obra funcione. En el centro de la complicidad está la idea de que escribir y leer son actos transitivos. Si la escritura es un producto del trabajo del escritor (“obrero de la gramática” / “proletario de la página” como lo llama el propio Verástegui), debe existir quien consuma ese producto y sustraiga de él el placer necesario para su liberación, pues de eso se trata: el trabajo del poeta es un trabajo libre (no alienado), por lo que su producto libera a quien lo lee. El poema, señala Verástegui en su libro *El motor del deseo* (1987):

se convierte en valor de uso en tanto satisface una necesidad concreta: la de nuestro espíritu, manifestada en tanto como un deseo de lo bello a la vez que como el deseo de percibir un aspecto que de otro modo permanecería extraño ante nosotros. Pero esta necesidad de lo bello se expresa, en su satisfacción, como nuestra síntesis total en tanto que individuos con la *concreción intensa* de la vida que el poema comporta. (64)

El poema ofrece al lector un texto vivo: “un lenguaje terso lleno de muchísimos nervios vivos bajo la cáscara verbal” (*Terceto* 158). Para entablar una relación con el texto y extraer el conocimiento y el placer allí dispersos y acumulados, el lector debe abandonar todos sus prejuicios. Así, debe renunciar a “su posición privilegiada y aséptica (lectura en silencio, amor platónico entre él y el signo, soledad absoluta mientras se lee muy calmadamente el

texto)” (*El motor* 62) para pasar de lector platónico a amante carnal y poder copular, con el intelecto y con el cuerpo del texto. Esta “utopía práctica”, como llama también Verástegui al poema, tiene su ejemplo más alto y arduo en *Albus* (1995), el último libro de *Splendor (Epistemología y épica de la complejidad)* (2015), oráculo que el lector debe consultar para entroncar con su destino siguiendo un difícil código magistral, la “Matematría”, que el poeta ha ideado y le proporciona al lado de precisas instrucciones.

La poesía es una forma de conocimiento. Esta frase, que se ha repetido innumerables veces, se resignifica al pensarla desde la obra de Enrique Verástegui y desde lo dicho en el párrafo anterior, ya que la aspiración del poeta peruano es llegar a un conocimiento total, integrador de otras disciplinas: matemáticas, música, física, pintura, filosofía, economía, historia, tecnología, política, ética, etc. No es importante cuestionar la erudición del poeta: ¿qué tanto sabía de filosofía o de física o de música o de matemáticas? Me ciño en esto a lo que dice el poeta ruso Osip Mandelstam sobre Dante:

¿Qué es exactamente la famosa erudición de Dante? El final del Canto iv del Infierno es una orgía de citas. Veo allí revelarse en estado puro, químicamente puro, todo el registro de las referencias dantescas. Un paseo nota por nota sobre el horizonte del mundo antiguo. Una polonesa al estilo Chopin suscitando uno al lado del otro, un César en armas con sus ojos de buitre y un Demócrito que desintegró la materia en átomos. [...] De ninguna manera se podría confundir con la erudición este teclado de referencias que constituyen simplemente la instrucción. Quiero decir que la composición no resulta de la acumulación de rasgos particulares, sino de que cada detalle se desprenda a su vez de la obra, se aleje de ella como una viruta llevada por el viento y deje el sistema inicial para integrarse en un nuevo espacio, a una nueva dimensión funcional [...]. (14)

Si abrimos *Monte de goce* (1991) y leemos la primera parte del primer poema con el que inicia: “Dibuxo del venerable varón F. J. de la C. (Beardsley’s frontispieces: estampado en seda)”, accedemos a un mundo que ha borrado sus fronteras espaciotemporales, para buscar coordenadas distintas desde donde enunciar:

1.1. Convento de las Descalzas (Granada, 1581):

un hombre contempla la noche
y esos ruidos lejanos:
y se deja acariciar la mejilla
como las flores son acariciadas
por la brisa de marzo
y esa luz de la luna aquí arriba
es una luz como flor imprecisa
una orquídea en los dedos de Buda
gas trasparente esparciéndose en el espacio
“... los ojos negros, mansos y suaves; nariz igual,
que tiraba algo a aguileña, la boca, labios y barba,
“con todo lo demás de su rostro y cuerpo,
“en debida proporción;

“... que sola su presencia y composición exterior
componían a los que le miraban”:
¿como con ojos de violeta?
Un pétalo abierto entre los pétalos de piedra
& esa hamaca de mimbre
¿la hamaca donde está yaciendo Martín Adán
como en un halo celeste?
“Hotel Comercio”, año 1960: alucinación / dip-
somanía / psicosis.
¿Hamaca do yace la bella Nannerl
cubierta de sueños?
“Maison de la Musique”, Bruxelles: neurosis / pavor /
Liszt congelado.

V E N U S & T A N N H A U S E R

Adonai llegó a Lima
tirando dedo bajo la escarcha de Latinoamérica
la mochila al hombro
el nembutal estirando como el aliento de Venus
& Tannhäuser joven poeta se enamoró de Allen como
Allen se enamoró del viejo Adán vestido como gacela
bajo el crepúsculo rosa

Allen & Adán / o Allen & joven amante de Leda
caminan embriagados con licor de cerezos
el silencio traza palabras de flama en el aire
J. Gonzalo vio una sombra como de Rimbaud
escabulléndose tras la mala de lluvia
/ & la náusea
resurrección del culo mejor culeado
esa presencia de mejilla acariciada por la luna
se quedó silenciosa como estatua de cedro
de Indias oró &
acarició la mejilla de Teresa to death because
not death
ese miembro erectus dentro de ella
seráfica sublimada **la arrechura es un estado
de derecho**
país bodega inacabable: reinos, especias
& el clima como un paraíso con fragancia de vulva.

I.2.3 a.m.: los cuerdos yacen durmiendo en casa &
afuera no es
más esa dicha conocida como tal / tal como: de
Beata Vita.
Cap. II-11, Augustinus eliminó el pétalo húmedo [...]. (19-21)

Ese teclado de referencias del que habla Mandelstam está aquí orquestado no por Chopin, sino por Wagner y su ópera Tannhäuser. Las notas que nos llegan generan contrapuntos complejos y sumamente sugerentes: San Juan de la Cruz descrito por el Padre Jerónimo (en una cita entrecortada) y a su lado el encuentro entre Martín Adán y Allen Ginsberg en el “Hotel Comercio” (y atrás, en la referencia a Adonai, se anudan Ginsberg y Adán, pero también Shelley y Keats). También está Rimbaud (y el desarreglo de todos los sentidos), y, sin mencionarse pero citado al sesgo en ese “nembutal”, el predecesor de Ginsberg en la búsqueda de la ayahuasca, William Burroughs.¹ Misticismo y erotismo confluyen en este primer poema también bajo la figura de Teresa de Ávila (en esa conocida escultura de Bernini) y San Agustín, para pasar después a Nannerl, la pequeña hermana de Mozart, o como la llama bellamente Verástegui: “esa ramita doblada por el peso de un gorrión”. En esta danza pictórica, entramado de citas y de nombres, aparecen en la siguiente parte del poema Rubén Darío y Telémaco, Machu Picchu y Ungará, que nos lleva directamente, en este recorrido, hacia San Vicente de Cañete, lugar de la infancia de Verástegui. No es la erudición de Verástegui lo que interesa, sino el entrelazado de estas referencias en un “nuevo espacio”, el cual da lugar a un “nuevo orden”. El poeta peruano, al igual que Dante, logra integrar en su imaginario elementos heterogéneos para crear la unidad de su obra. Verástegui piensa, e incluso alucina, todas las referencias en una apuesta de matriz renacentista. Así, la imaginación será su piedra de toque y elemento liberador en su obra poética.

Leer a Verástegui implica modificar nuestras coordenadas de lectura y ampliar nuestras concepciones poéticas. Si decimos Verástegui–Poeta, tendríamos que preguntarnos primero qué es para él el poema. En *El motor del deseo*, después de realizar una crítica a la división de los géneros, que según él tendría que ver con la división del trabajo capitalista y, por lo tanto, con un pensamiento normativo que impone categorías y códigos desde los cuales vivir, llega a la ecuación siguiente: “Poema (*poiesis*) = género de la literatura”. Verástegui explica a continuación:

1 En las Cartas de la ayahuasca (correspondencia entre William Burroughs y Allen Ginsberg), Burroughs escribe: “[...] Brazos y piernas se me empezaron a sacudir descontroladamente. Eché mano del nembutal, con los dedos tan insensibles que parecían de madera. Debí de tardar diez minutos en abrir el frasco y sacar cinco cápsulas. Tenía la boca seca, me tragué las pastillas, masticándolas como pude” (citado en Flores 85).

Así el texto del poema no es más que la articulación de los diversos discursos que son el producto de la complejidad de la realidad, y lo mínimo que hoy podemos hacer, como contribución a un desarrollo literario, es objetivar este “punto de articulación” (porque todos los saberes forman parte del texto literario: desde la matemática hasta la música, desde la economía a la filosofía y desde ésta a la antropología y la físico-química más la biología pasando por la astronomía y la pintura unidos a la práctica siempre compleja de la lucha de clases) que se concretiza en la escritura del Poema = canasta de una mujer desesperada que va al mercado en busca de los alimentos para sus hijos. (72)

En el poema cabe todo. Además de lo dicho por Verástegui, es al tiempo novela, teatro y ensayo. Esta suma de conocimientos que supone el Poema (así, con P mayúscula), implica una crítica a la forma, a la vez que una búsqueda de nuevas estructuras desde las cuales pensar y decir el mundo. También supone pensar el poema como una necesidad humana: la canasta del mercado de la mujer desesperada que muestra el hambre de una época y, por lo tanto, la necesidad histórica que funge como motor de la escritura. Así, el poema, en esta concepción verasteguiana, se abre al conocimiento, a la vez que se enraíza en la tierra: en la necesidad y la experiencia del hombre contemporáneo. El poema supone, en suma, una estructura autónoma hecha a la medida del hombre.

Vida y estructura poética son, para el poeta peruano, un binomio inseparable. De ahí su urgencia de pensar la escritura como una teoría práctica o una práctica teórica, en la que la teoría surja de la práctica. Un poema implica acción, es decir, una estructura dinámica que genere otras estructuras dinámicas, siempre alejadas del peligroso equilibrio que lo cosifica todo. En una entrevista realizada por Paul Guillén, Verástegui comenta: “La sociedad camina a toda velocidad, la historia cambia a cada momento tanto como la tecnología y el individuo, la persona común tiene que enfrentarse a esos cambios y darles solución para guiar su vida”. Ante la pregunta “¿Cómo planteas la relación entre poesía y tecnología?”, el poeta responde:

La planteo en el sentido que la plantea Ilya Prigogine, que es un físico-químico que descubrió las estructuras disipativas de los átomos, las estructuras disipativas de la materia, gracias a la revolución matemática que en los años

setenta se produjo con el descubrimiento de las dinámicas no lineales [...] yo planteo, gracias a Prigogine, que el mundo está interrelacionado, que hay una estrecha y profunda relación e interrelación entre el campo de la ciencia y el campo de la poesía y que ambos se determinan, ambos se influyen de tal modo que ambos campos se enriquecen en la marcha de estas prácticas.

Interrelación y velocidad son dos conceptos importantes para comprender la propuesta verasteguiana: todo cambia continuamente y, al transformarse, las fronteras se bifurcan o se borran, generando la posibilidad de un conocimiento de gran alcance.

Antes de continuar quisiera entablar (con todo el riesgo que esto supone por mi falta de conocimiento sobre física y química, y por eso mismo intentando trazar una analogía simple) una relación entre la búsqueda de estructuras poéticas de Verástegui y las “estructuras disipativas” del físicoquímico Ilya Prigogine. Si me detengo en estas ideas es por la bella coincidencia de encontrar que el poeta peruano, al igual que Miguel Casado, poeta y crítico español, se detienen a su vez a pensar las “estructuras disipativas” en relación con la poesía. Es interesante hacer notar que el propio Prigogine se sirve de la literatura y la pintura para ejemplificar sus teorías. La relación entre el arte y la ciencia se hace evidente en los tres.

En su ensayo, “Enfrentándose a lo racional”, Prigogine anota:

La evolución de la ciencia en las últimas décadas ha creado una nueva situación. El mundo del arte y el mundo de la ciencia ya no están ideológicamente enfrentados. La multiplicidad de significados, la opacidad fundamental del mundo, están reflejados por nuevos lenguajes y nuevos formalismos. (157)

Por su parte, Miguel Casado, tomando la reflexión del físicoquímico ruso, subraya en su texto “Notas sobre azar y tiempo en poesía”:

En el último siglo, las ciencias se han internado en el laberinto de la complejidad, de las formas pluralistas y no lineales, donde resulta imposible la reducción a una ley, la eliminación de lo imprevisible. Para dar idea de la distancia recorrida desde las ciencias clásicas, Ilya Prigogine ha llegado a proponer una comparación con el surrealismo: “La ciencia clásica describirá un universo transparente, inequívoco, abierto a la evidencia de las *ideas*

claras y distintas avanzadas por Descartes. Por el contrario, el surrealismo [...] subrayará la opacidad fundamental de la materia, la multiplicidad de significados inherente a nuestra relación con el mundo que nos rodea”, y este enfoque último lo comparte lo más vivo de la ciencia actual. (30)

Conceptos como inestabilidad, posibilidad, no equilibrio, azar, autoorganización y creatividad, atraviesan la reflexión de Prigogine sobre las estructuras disipativas; bien podría leerse la poética de Verástegui desde estos mismos conceptos. Podríamos partir de un axioma del poeta peruano que se encuentra en su libro *El principio de no ser*: “Real = posible” (17). Y tomar también una frase de Prigogine: “Lo posible es más rico que lo real” (*El fin* 80). La simetría entre ambas ideas es clara, pero lo que me interesa destacar es la apertura que producen, tanto para la poesía como para la ciencia: apertura que supone, a un mismo tiempo, rigor. En el caso de Prigogine, esa posibilidad va de la mano de lo que él llamó “una vía estrecha”. Esta se encuentra, según él, entre dos representaciones alienantes:

[L]a de un mundo determinista y la de un mundo arbitrario sometido únicamente al azar. Las leyes no gobiernan el mundo, pero éste tampoco se rige por el azar. Las leyes físicas corresponden a una nueva forma de inteligibilidad, expresada en las representaciones probabilistas irreductibles. Se asocian con la inestabilidad y, ya sea en el nivel microscópico o macroscópico, describen los acontecimientos en cuanto posibles, sin reducirlos a consecuencias deducibles y previsibles de leyes deterministas. (*El fin* 211)

El científico encontró esta “vía estrecha” como forma para repensar su modelo del mundo, el cual se ubica entre las leyes ciegas y los acontecimientos arbitrarios, de manera que para él (a diferencia de la ciencia clásica) existen sucesos que pueden ser previstos y, por lo tanto, controlados, aun cuando muchos otros escapen a la razón. Es en ese sentido que las leyes huyen de las certidumbres y se acercan a las posibilidades, ensanchando así el campo de la creatividad humana.

Verástegui también cuestiona y trasgrede normas dadas. En su libro, *El motor del deseo*, escribe:

El código literario no es más que la formalización legalizada (esto es: académica = formalización jurídica) de la producción de la imaginación, mientras que la producción de la imaginación (esto es: la práctica literaria = el acto de ilegalidad que supone toda escritura) no puede producirse sin chocar, enfrentarse y luchar contra las normas académicas que impiden el desarrollo de la práctica literaria que es una práctica de liberación. (10)

El código del que habla Verástegui supone:

[N]ormas, reglas, leyes, preceptivas impuestas al habla siempre cambiante de las masas humanas: normas literarias que se sobreponen a la masa lingüística, pero que no pueden estar sino de continuo envejeciendo (y entorpeciendo el desarrollo del habla) en la medida que esta masa no permanece inmóvil. Sin embargo, este mismo código no es más que la expresión política de las clases dominantes en el terreno del lenguaje (= se debe escribir de este modo y no de otro o se debe redactar un texto de esta forma y no de otra, se debe pronunciar una palabra así y no así o esta palabra no significa esto sino eso y un muy largo etcétera). (140)

El poeta plantea el trabajo del poema como un cambio del código lingüístico en el que el acto de habla del oprimido se impone al lenguaje normativo del opresor. Lo que interesa acá es la propuesta que hace Verástegui al afirmar que toda transgresión contra el código debe hacerse a través de ese mismo código: ahí estaría “la vía estrecha” del peruano que supondría, entre otras cosas, generar una ruptura que no atente contra la gramática de la lengua, pero que logre, mediante la aceleración de los significantes y la multiplicación de los significados, volverla expresiva, cambiante, vigorosa y flexible. Para lograr esto, Verástegui se sitúa entre la necesidad y el azar, buscando los límites de ambas experiencias, rozando continuamente el desequilibrio, aunque siempre para encontrar un nuevo equilibrio entre comunicación (norma / necesidad) y expresión (libertad / azar).

Detengámonos un momento en otra idea de Prigogine: “La materia en no-equilibrio se vuelve mucho más sensible a las condiciones del mundo exterior que la materia en equilibrio. Me gusta decir que, en el equilibrio, la materia es ciega; lejos del equilibrio, podría comenzar a ver” (*Enfrentándose* 161). Más allá de las implicaciones fisicoquímicas que esta frase debe tener,

pensémosla desde el ámbito de la poesía, particularmente desde la mirada de Verástegui. A lo largo de su obra, el poeta teje una teoría materialista de la literatura, en el sentido marxista, de la mano con su insistencia en la materia y en la materialidad de las palabras. Si Marx propone transformar el mundo, Verástegui señala la necesidad de transformar la naturaleza lingüística de ese mundo a partir de interrupciones y bifurcaciones que desestabilicen la maquinaria social que la sostiene. La gran aventura, señala Verástegui en *Terceto de Lima* (1992), sería “anular la realidad, enriqueciendo nuestra gramática” (196). El poeta toma aquí la palabra “realidad” como “un cierto ordenamiento jurídico, como expresión de unas relaciones de producción” (*El motor* 16) y, por lo tanto, como “apariencia” que la “presencia” poética niega. En ese sentido, en *Terceto de Lima* añade: “La verdad de la poesía no es la realidad ni tampoco la irrealidad, su verdad es gramatical” (193). Si pensamos la gramática desde su definición más simple, un conjunto de normas y reglas para hablar y escribir correctamente una lengua, podríamos decir que el poema debe alejarse lo más posible del equilibrio que esas normas y reglas dictan, ya que es precisamente en el “no-equilibrio” que las palabras del poema comienzan a generar múltiples sentidos. El no-equilibrio está, en principio, en el “habla”, que, para Verástegui, es un elemento fundamental de la poesía, al punto de llegar a decir que “el poeta como el endemoniado lleva dentro de sí multitudes” (*El motor del deseo* 12). En otras palabras, el poeta lleva distintas “hablas” y muchas “voces” distantes. Más adelante, en el mismo texto, escribe:

El poema, en verdad, no es más que una reunión de instrumentos significativos (y estos instrumentos son “máquinas de hablar” cuya función no es otra que establecer cortocircuitos a la transmisión del código académico a la vez que deslizar y comunicar el habla de una realidad oprimida [...] las “máquinas del habla” operan interconexionadas pero en forma de cortocircuito: son interrupciones de la maquinaria social. (15)

La ecuación es simple: acto de habla sobre las normas de la lengua y el código académico o “no-equilibrio” sobre equilibrio.

El universo poético que genera Verástegui busca mantenerse en una cuerda floja sobre un abismo. Recordemos aquí a Paul Valéry quien dice: “quien escribe un verso danza sobre una cuerda” (62). Esto es: estar siempre entre el

equilibrio y el desequilibrio, y, desde ahí, buscar continuamente la autoorganización de la propia obra. Me parece que de ese juego de equilibrios surge la gran coherencia poética que sostiene la obra del peruano, o, por llamarla de alguna forma, esa “nueva coherencia” que es el punto de partida de su libro *En los extramuros del mundo* (1971). Este sería, dentro de la concepción que hemos venido trazando, el preuniverso verasteguiano. En el “Arte poética” que abre la primera edición de *Monte de goce*, Verástegui escribe:

La edición de mi primer libro *En los extramuros del mundo*, presentado en marzo de 1972, me obligó a embarcarme en un libro más ambicioso [...]. El libro fue escrito entre marzo y diciembre de 1972. La escritura de la primera versión, que por entonces llamé *Bodegón*, duró por entero 9 meses. Creo en la importancia de hablar in extenso de los procedimientos de creación, es decir del arte poética que concebí para dar cima al libro que estamos abordando. Yo solamente fui un filmador de la crudeza diaria que experimenta y vive el hombre y la mujer de la urbe de nuestro tiempo. En ese sentido *Monte de goce* no es un libro de poemas, es mejor la escritura continua a través de la cual pasan los géneros literarios: narración, soneto, formas teatrales, guión de cine; sí, claro, hay eso: un flujo de conciencia (como en Joyce), hay también esquemas matemáticos [...] Los diagramas, las composiciones a lo Kandinsky, los textos simultáneos son las armaduras, las singladuras del libro, pero también hay traducciones y versiones personales de un soneto de Petrarca [...]. (7)

Un primer acontecimiento (su libro de poemas *En los extramuros del mundo*) abre una serie de posibilidades, bifurcaciones, inestabilidades, experimentaciones, investigaciones e innovaciones que dan lugar a esa “escritura continua” que será la marca distintiva de su universo poético. *Monte de Goce* es entonces el inicio del universo verasteguiano, universo que se fue expandiendo hasta la muerte del poeta, acontecida en julio del 2018.

Quisiera detenerme ahora en su novela *Terceto de Lima*, particularmente en la última parte: “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”.² Los tres relatos que componen la novela son independientes aunque, al mismo tiempo, existen vínculos entre ellos. Asimismo, en las tres partes la narración, el

2 Antes están: “Teorema del anarquista ilustrado” y “Retrato de una pareja con pandilla de primavera”.

poema y el ensayo se entrecruzan. Es por lo mismo que llamar novela a *Terceto de Lima* no me parece del todo apropiado, ya que entraría más en una “escritura continua”, en la ecuación verasteguiana: “Poema (*poiesis*) = género de la literatura”, de la que ya se habló. Al leer “Walicha” queda claro que la apuesta de Verástegui es hacer tres cosas simultáneamente: contar una historia de amor-sexo, generar una reflexión sobre la escritura poética y escribir un poema. Lo que interesa aquí es entonces la estructura que encuentra el poeta para lograr sus objetivos. La estructura tripartita de “Walicha” refleja las tres partes que conforman al *Terceto de Lima* y aluden, al mismo tiempo, a una forma poética: estrofa constituida por tres versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, que riman en consonancia el primero con el tercero y a una forma musical: composición para tres voces o instrumentos. Aunque no haré un análisis del *Terceto de Lima* en su totalidad, no está de más decir que la primera parte, “Teorema del anarquista ilustrado”, puede leerse desde dos fugas distintas y entretedidas: la fuga del protagonista de un siquiátrico y la escritura como fuga de la realidad. Además, rima con la tercera parte: “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”, la cual gira en torno a otra fuga, la sexualidad, la cual libera al “texto como cuerpo”, al tiempo que a los cuerpos en su interacción amorosa. Escritura y libertad serían, entonces, los ejes de la primera y la tercera parte de la obra.

“Walicha” comienza precisamente así:

La escritura del sexo enciende la página, impulsa la imaginación de los hombres a través de toda su historia [...] ¿Y qué será de nosotros cuando el año 2000 llegue y se vea que no hemos hecho nada por liberar nuestros cuerpos? Porque tenemos que liberar al cuerpo del sistema que nos esclaviza, tenemos que desconectar los circuitos de la máquina fascista. (153-154)

Estas son las ideas de un profesor que imparte un ciclo de conferencias sobre poesía, cuerpo y tecnología, en el Instituto Cultural Antares, a un grupo de jóvenes. Las clases siguen en un pequeño cuarto de hotel, en La Victoria, en el que el profesor y su alumna arequipeña se encontrarán por dos meses, de tarde en tarde, para conversar sobre poesía y emprender una aventura erótica. El cuerpo textual y los cuerpos de los amantes se confunden a lo largo de más de sesenta páginas, generando, simultáneamente, una teoría erótica y una teoría poética. Ambas teorías se entrelazan y se proponen

como formas de resistencia ante la represión del Estado y de la sociedad; ambas anuncian la necesidad de construir un lenguaje de la rebelión (que se rebele y revele), que tome como sostén al placer y la imaginación:³

Tú, Walicha, cuerpo que se destroza como la pulverización de un relámpago en partículas al incrustarse en lo negro del cielo, tu cuerpo —entramado gramatical, dulce rumor como de campánulas las palabras en el viento entreveradas— la azucena del relámpago es el modelo de mi gramática donde aparecemos diluidos, metáfora del orgasmo, entre sonidos de un gotear de los cielos en la plasticidad de los pastos, metáfora del rocío como un largo tapiz que envuelve a los ojos, los ojos del sueño. [...] El poema como tú, Walicha, cuerpo deshecho en la historia —sanguijuelas y tarántulas rosadas a un trozo de piel adheridas—, aunque rehecho en el espacio de esta escritura simbólica, hecha para encontrarnos, amarnos, viajar al país de las hadas, es la óptica de un mar que la escritura diseña, palabras cuyos bordes quedan pintados con rouge después que tú las pronuncias, como una metáfora del origen, una proyección del lenguaje gozado que se goza a sí mismo. (178-179)

El relato se divide en diez lecciones desde las que se va gestando, poco a poco, el poema dedicado a Walicha, que aparece completo casi al final de la narración:

Todo cuerpo se aloja en su noche,
y la pasión, si no la belleza, estremece mi vida,
una flor pensativa, tu vulva donde si no la locura,
el mar —una flor en tus manos— brota
tras la cortina donde no yo, mi ser, el deseo
las llamaradas de lilas que salen del espejo

3 *Walicha* es una canción, con ritmo de huayno, escrita en 1945 por Miguel Ángel Hurtado Delgado. La inspiración para la composición surge de la experiencia amorosa de Miguel Ángel Hurtado con Valeria Huillica Condori (cuyo diminutivo era *Walicha*). Ambos se conocieron en el pueblo de Acopia (Provincia de Acomayo, Cuzco) donde residían los padres de Hurtado. Miguel Ángel llegó de Lima durante las vacaciones escolares y mantuvo una relación furtiva con Valeria, campesina quechuahablante. La relación se rompió poco antes de que Valicha fuera enviada al Cuzco por órdenes de sus padres (información tomada de Wikipedia). Al parecer, la “Walicha” de Verástegui le da la vuelta a esta triste historia de amor y en vez de poner en el centro la represión de los padres (sociedad) sitúa como eje el placer y la libertad de los amantes.

se apoderan de tu cuerpo, un mundo que gime, para siempre.
El cielo —candelabro de la noche— son no el cielo,
tus gemidos que ruedan, mordiscos violáceos, sobre mi piel
que, tras el espejo, florece —mar en llamas— en tus labios,
fresas probadas como el champagne esta noche,
un prado en llamas como el crepúsculo donde brotas,
esbelta, dichosa, distante antes de ser desnudada,
bella como el violín de primavera, la flor solitaria,
donde se condensa el universo, el misterio
de existir como esta música en el silencio
de la noche, un atardecer con lilas en las manos,
tras los ojos, esperándote, como quien se ha separado
de su pasado para encontrarse con el mar,
una retama en las calles, solitarias, ajetreadas,
allí donde tu cuerpo es un paisaje de sierra,
el magma donde no yo, ni tú, esas floraciones
del ser, la soledad, la melancolía, esta nostalgia
nos arrojan sobre nosotros mismos, la música,
el cielo estampado en una ventana, árboles,
césped con flores, desde la que contemplo la melancolía
de existir fuera de la noche, destrozándonos,
besándonos como si nos diésemos el adiós,
la orquesta de lilas, la última rosa,
el champagne, las fresas, antes de salir a la calle,
tú vuelves a tu pasado pero queda esta flor en las manos,
cuando salgo del espejo, y ya es noche,
Sudamérica delira en tus ojos, Walicha. (209)

Al tiempo que va escribiendo el poema, el autor emprende su análisis y el de otros poemas de distintos poetas como Valéry, Basho, Lemos, Pastrana, que cita para apoyar la lectura gozosa de los cuerpos textuales. Recurre también, a lo largo del relato, a las poéticas de Mallarmé, Pound, Olson, etc., y a citas teóricas de Kristeva, Sontag, Barthes, Bachelard. Hace alusión a pintores peruanos como Hastings, Braun, Villanueva, Szyszlo, y, también, a músicos, como Bach o Thelonious Monk. Con todo este apoyo, más su

destreza personal, el profesor, entre besos y sorbos de vino, le imparte a su alumna cada una de las lecciones.

Para tener clara la estructura del texto, haré una breve descripción: después de una obertura, que sirve como introducción, comienzan las diez lecciones con sus correspondientes explicaciones y análisis (a la par se va tejiendo también la relación sexual de la pareja): 1) el poema es objeto/sujeto de gusto; 2) el poema es un artefacto deleitoso/cognoscente; 3) el poema es el producto de un trabajo pertinente; 4) el poema es una alucinación del lenguaje; 5) el poema puede contener o una palabra o una cantidad tal como *n*; 6) el poema es una partitura y una notación musical; 7) la conciencia de la poesía no es la realidad: es su transmundo; 8) el objeto de la poesía es ella misma; 9) el ser de la poesía es su plenitud y, finalmente, 10) la infinitud de la poesía es su experiencia. Sorprende cómo logra Verástegui, a lo largo de estas lecciones, tejer el universo humano y el universo del discurso en un mismo tapiz, y cómo, desde allí, plantea problemas fundamentales como lo son el “ser” y el “no ser”, la representación y la “desrepresentación”, la esencia y la apariencia. Además, el poeta peruano entra de lleno en la importancia del ritmo, la relación entre significante y significado, la relevancia del símbolo, la situación del referente en un texto, la relación entre la escritura y la experiencia, la necesidad de que sea la estructura la que revele al tema y no viceversa, y la importancia del lector en la configuración de un universo poético. Como complemento de todo lo anterior, en “Walicha” se plantea una fuerte crítica social que no se detiene en la moral burguesa, la cual reprime la sexualidad de los seres y cancela al cuerpo como uno de los centros importantes de la experiencia vital, sino que genera además una lúcida crítica de la problemática de la migración y el racismo que aquejan a la ciudad de Lima, y propone la necesidad de cimentar una nueva armonía de la sierra, la selva y la costa, entre el mundo andino y la visión occidental.

Verástegui logra construir en “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”, una contra realidad, a partir de la imaginación, para proponer nuevas formas de experiencias. Pensando la literatura como una práctica, el poeta edifica, mediante el deseo, una utopía que se lanza hacia un futuro posible. Si la realidad es solo una apariencia, el escritor peruano propone una ficción poética que, con su presencia, pueda modificar lo real con el pasar del tiempo. Esto que se propone aquí, me parece, podría extenderse a toda su propuesta escritural.

Solo me resta decir que, a lo largo de esta nota, pude darme cuenta de que la apuesta poética de Verástegui escapa a toda clasificación, por lo cual, quizás, al pensar en su obra, me vienen a la mente solo otros dos escritores latinoamericanos que, inclasificables como él, escribieron desde los márgenes, desde donde abrieron mundos posibles. Estos lucharon contra toda normatividad y toda domesticación. En lo que alcanzo a ver, en ese triángulo de “raros”, estarían el cubano Lorenzo García Vega, el argentino Macedonio Fernández y el peruano Enrique Verástegui: escritores que fueron desbordados por sus obras y que proponen vastos caminos todavía por recorrerse.

Obras citadas

- Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- Flores, Enrique. *Etnobarroco. Rituales de alucinación*. México, UNAM, 2015.
- Guillen, Paul. “Un cuerpo bien proporcionado es la imagen del universo: un diálogo con Enrique Verástegui”. *Sol-negro.blogspot*. 06 de febrero del 2007. Web. 12 de diciembre de 2019.
- Mandelstam, Osip. *Conversaciones sobre Dante*. Colección Poesía y poética. Traducido por Marilyn Contardi y Cecilia Beceyro, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Traducido por Pierre Jacomet, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.
- . “Enfrentándose con lo irracional”. *Procesos al azar*. Editado por Jorge Wagensberg, Barcelona, Tusquets, 1996.
- Valéry, Paul. *Notas sobre poesía*. Traducido por Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- “Valicha”. *Wikipedia*. 10 de abril de 2020. Web. 12 de diciembre del 2019.
- Verástegu, Enrique. *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético*. Lima, Ediciones Mojinete, 1987.
- . *El principio de no-ser*. Lima, Garabatitos Editores, 2017.
- . *Monte de goce*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1991.
- . *Terceto de Lima*. Lima, Milla Batres Editorial, 1992.

Sobre la nota

El presente artículo se realizó gracias al Programa de apoyo a la investigación, Verano 2018 de la Dirección de Investigación de la Universidad Iberoamericana y se publicó en el libro-homenaje *Ángel con casaca de cuero. Lecturas sobre Enrique Verástegui*. Editorial Sol negro, Lima, 2019.

Sobre la autora

Doctora en Letras Modernas de la Universidad Nacional Autónoma de México, académica de tiempo completo del Departamento de Literatura de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y miembro del SNI (nivel 1).