



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Camacho, B. (2000). *Discurso poético y rebeldía en los extramuros del mundo de Enrique Verástegui* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** Discurso poético y rebeldía en los extramuros del mundo de Enrique Verástegui

**Autor:** Brenda Luz Camacho Fuentes

**Año:** 2000

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Maestría

**Palabras claves:** Enrique Verástegui, rebeldía, discurso poético, poesía peruana contemporánea.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Camacho, B. (2000). *Discurso poético y rebeldía en los extramuros del mundo de Enrique Verástegui* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

La tesis aborda la persistencia de la rebeldía a lo largo de la historia, desde la antigüedad griega hasta movimientos políticos y sociales contemporáneos. Se destaca la obra del poeta Enrique Verástegui, específicamente su libro *En los extramuros del mundo*, que fue publicado en 1971 y se considera un hito en la poesía peruana. La tesis propone un análisis del contexto literario, la biografía del autor y la visión del mundo expresada en la obra. Se utiliza un enfoque teórico-semiótico para examinar la producción del texto, y la tesis concluye con una entrevista extensa al propio Verástegui.

*Palabras Clave:* Enrique Verástegui, rebeldía, discurso poético, poesía peruana contemporánea.





**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA

ESCUELA DE POST-GRADO  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS  
UNIDAD DE POST-GRADO



**DISCURSO POÉTICO Y REBELDÍA EN  
EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO  
DE ENRIQUE VERÁSTEGUI**

Tesis para Optar al Grado Académico de:  
**MAGÍSTER EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**

Presentada por:

**BRENDA LUZ CAMACHO FUENTES**

Lima - Perú

2000



**A mis padres,**

**a mis maestros y**

**a mi hijo Michael.**



# ÍNDICE

## Introducción

### I

## ESTUDIO INTERCULTURAL SOBRE LA REVUELTA

- 1.1 Antecedentes: El contexto literario
- 1.2 Ecos de la Revuelta en la poesía de los 70 en el Perú
  - 1.2.1 La irrupción de la poesía de los 70 (revista panorámica)
  - 1.2.2 Significado y características de la poesía del 70 y de *Hora Zero* y sus relaciones con el contexto
    - 1.2.2.1 El Espacio de la poesía peruana en relación con la poesía del 70
    - 1.2.2.2 La poesía del 70 frente a la organicidad de la poesía anterior
    - 1.2.2.3 Las razones contextuales que definen los rasgos distintivos de la Poesía del 70 y de *Hora Zero*





## II

### ENRIQUE VERÁSTEGUI: REBELIÓN DEL POETA CONTRA LA ALIENACIÓN DE LA URBE

2.1 El Contexto Personal

2.2 La Actitud Marginal

## III

### ENRIQUE VERÁSTEGUI Y EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO

3.1 El proyecto estético-ideológico

3.2 Visión del Mundo representado en el poemario *En los extramuros del mundo*

**Conclusiones**

**Bibliografía**

**Anexo: Entrevista a Enrique Verástegui**



## INTRODUCCIÓN

Desde la antigüedad griega (Diógenes, los Cínicos, Antígona) la rebeldía no ha cesado de conmover a la humanidad.

Alteradora, fructífera y creadora, producirá a través de la historia herejías, sublevaciones populares, insurrecciones de estudiantes y, después que la Revolución Francesa reavivó el deseo de la revuelta, encuentra su expresión política y literaria en el pensamiento libertario. Se pudiera creer en peligro un concepto evacuado y negado por las sociedades en progreso, liberales o marxistas. Sin embargo, la revuelta vuelve a resurgir en diferentes movimientos políticos, sociales o artísticos.

Esa rebeldía es el sello del primer libro del poeta Enrique Verástegui: *En los extramuros del mundo*, que desde su publicación en 1971 significó la consagración del autor, deslumbrando a críticos y lectores con la vitalidad de sus imágenes, su filo contestatario y fresca sensualidad, convirtiéndose en un punto de referencia indiscutible en la poesía peruana.



Verástegui es uno de los poetas más notables de América Latina. En 1976 obtuvo la importante beca Guggenheim, que le permitió viajar a Europa donde permaneció hasta 1980.

Sus poemas han sido publicados en prestigiosas revistas como *Eco* de Bogotá, *Diálogo* del Colegio de México, *Espiral* de Madrid y *Hueso Húmero* de Lima. Verástegui figura también en antologías como *Estos 13* de José Miguel Oviedo y *Antología de la Poesía Hispanoamericana Actual* de Julio Ortega.

La presente tesis es un homenaje a ese "formidable alegato en defensa de la belleza de la vida y la poesía y al mismo tiempo crítica irreverente a la opresión del capital"<sup>1</sup> que constituye *Los extramuros del mundo*.

Los antecedentes y el contexto literario constituirán nuestra primera preocupación en este trabajo, ya que toda creación artística se ubica en un contexto, entendido éste como un conjunto de relaciones sociales, políticas, económicas, culturales que, en parte, condicionan no sólo el perfil creativo de autor que nos ocupa sino de autores que están relacionados

---

<sup>1</sup> RONCAL, Jorge Luis. Contratapa de *En los extramuros del mundo* de Enrique Verástegui, Lluvia Editores, 2a. ed., 1994.



temporalmente. También daremos una visión panorámica de la poesía del 70 y examinaremos el significado y las características de la misma y del Movimiento Hora Zero al que perteneció Verástegui y sus relaciones con el contexto.

En el segundo capítulo, nos ocuparemos del contexto personal y de la actitud marginal del autor. Aquí debo agradecer la invaluable ayuda del propio Enrique Verástegui, que generosamente me proporcionó valiosa información que he utilizado parcialmente en el presente trabajo.

El proyecto estético ideológico del poeta y la visión del mundo representado en el poemario *En los extramuros del mundo* son tratados en el último capítulo, siendo esta obra la que resume toda la intencionalidad de una generación de poetas (la del 70), plasmando en su realización estética todas las premisas de ruptura planteadas tanto a nivel de proclama como en los logros textuales.

Para el acercamiento al texto hemos utilizado el aparato teórico semiótico: la línea de la semiótica de la producción de Greimas y sobre todo, el libro de J. Courtés: *Introduction à la sémiotique narrative e*



*discursive*, especialmente los programas narrativos, base de las transformaciones que se operan al interior de los textos.

Terminamos la tesis con un anexo que contiene una extensa entrevista al autor, que con su generosidad y apasionamiento característicos, accedió concedernos en San Vicente de Cañete. Esta entrevista es en sí misma, un rico aporte a todos los estudiosos de la poética de ese eterno rebelde que es Verástegui:

Y me gritaron salvaje por no saber caminar en parquet.  
Porque yo soy más salvaje de lo que pude parecer.  
Y más libre. Y más limpio.  
Y pienso esculpir una gota de lluvia.  
Y pintar un cuadro con un árbol lleno de fuego  
con ese ramaje tan parecido a mí cuando es otoño  
y salgo de noche a caminar por  
allí con bruma  
y con la lluvia lavándome el alma.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> VERASTEGUI, Enrique. *En los extramuros del mundo*. Lluvia Editores. Colección Hojas de Hierba. 2a. ed., Lima 1994.



# I

## ESTUDIO INTERCULTURAL SOBRE LA REVUELTA

### 1.1 Antecedentes. El contexto literario

Toda creación artística se ubica en un contexto, entendido éste como un conjunto de relaciones sociales, políticas, económicas, culturales, que, en parte, condicionan no sólo el perfil creativo de un autor, sino de autores que están relacionados temporalmente. Tal es el caso de la poesía de la década del 70. En efecto, esta promoción de poetas (y también escritores de otros géneros), responde a una etapa histórica cuya diacronía (y sincronía) difiere sustancialmente de las anteriores. Hay una serie de características nuevas en la objetividad que han de condicionar el espíritu creativo de estos escritores. Hechos cotidianos o de ruptura, acciones trascendentes o banales, movimientos colectivos materiales o espirituales, tendencias literarias, modas, posturas, etc. a los cuales ha de enfrentar la percepción de los escritores del 70, son radicalmente distintos (cualitativamente diversos) al de las décadas anteriores. En tal sentido, es pertinente señalar también que la dicotomía nacional-internacional, en términos culturales, tiende a la



explícita simplificación. Si bien es cierto que desde los años de la Generación del 50, la literatura producida en otras latitudes tenía una relativa difusión en Latinoamérica, pero de manera más indirecta que directa, con la poesía del 70 (y también la del 60) se simplifica; de tal modo que toda producción literaria europea, por mencionar un caso, es conocida casi inmediata y directamente en los países hispanoamericanos, al margen de que el conocimiento más concienzudo y valorativo de la tradición literaria occidental se hace con mayor rigor, de tal suerte que para conocer la poética de los creadores más representativos no sólo se tiene a mano su poesía sino también una secuencia de estudios y juicios críticos que esclarecen en mayor grado lo que se pretendía conocer antes bajo intuiciones impresionistas más que con fundamentos racionales. Ahora bien, si pretendemos indagar la poesía de la década del 70 contextualizada dentro de una etapa que es una secuencia de las anteriores, no podemos dejar de mencionar, así sea tangencialmente, los acontecimientos más notables ocurridos dentro del medio siglo anterior; es decir, todo lo que ha ocurrido desde las primeras décadas del presente siglo hasta los años 70.

En efecto, habría que recordar que la modernidad cultural literaria (más específicamente la de la poesía) emerge con toda la gama de variantes



que definen al Vanguardismo, entendido este movimiento en su dimensión histórica, en cuanto esencial sesgo de la renovación artística que en las dos primeras décadas del presente siglo inicia la literatura contemporánea. Y todo el devenir de la humanidad que había logrado cierto grado de avance en lo concerniente a su plena hominización, entra en crisis precisamente en estas dos primeras décadas del siglo XX. Dos hechos históricos explican estos conceptos: La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. El primer hecho demuestra la caducidad de una forma de organización económica y social de las sociedades más avanzadas; y el segundo es la apertura hacia una nueva forma organizativa de la sociedad, por cierto como posibilidad concreta cuyas primeras propuestas empezarían a darse todavía en el siglo anterior. En tal sentido se pronuncian diversos estudiosos de la literatura tales como el chileno Nelson Osorio, y, años antes todavía, Arnold Hauser cuando sostiene que “el siglo XX comienza después de la Primera Guerra Mundial, es decir, en los años veinte”. En cambio, Nelson Osorio afirma al respecto:

La Primera Guerra Mundial, pese a que involucra directamente en el conflicto a sólo seis países, afecta profundamente a todas las naciones, patentizando así la existencia de un orden internacional orgánico e



independiente. No es aventurado, por lo mismo, sostener que su desarrollo y consecuencias marcan de tal manera la fisonomía del mundo que es posible tomar ese momento (1914-1918) como referencia cronológica para indicar el cierre de una etapa y el inicio de otra en la historia de la humanidad<sup>1</sup>

En efecto, dos hechos que definen en buena cuenta todo el contexto histórico de las décadas del 20 y 30. Pero, si bien la primera conflagración mundial presuponía la caducidad de un orden y la Revolución Rusa la apertura hacia una nueva forma de organización de las sociedades contemporáneas, en la década del 40, a mediados, se produce la Segunda Guerra Mundial, esta vez con una sobrecarga de brutalidad y barbarie, produciendo una verdadera hecatombe no sólo en los países directamente inmiscuidos sino también en todo el orbe. Un hecho de esta dimensión, como ya lo han apuntado historiadores, antropólogos, psicólogos, etc. no sólo definió materialmente la condición humana del hombre contemporáneo, sino su espíritu. En el nivel de la consciencia, surgieron creaciones artísticas irracionalistas, movimientos filosóficos extremadamente escépticos y nihilistas como el existencialismo. Y en la

---

<sup>1</sup> OSORIO TEJEDA, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario



esfera del pensamiento literario, no pocos escritores asumen esta filosofía como la única posible. Sin embargo, el socialismo, como posibilidad más humana de organizar la sociedad sobre bases más o menos seguras sustentadas en la equidad material y un mínimo de justicia social, llega a darse en una veintena de países; y, consecuentemente, se vislumbran también nuevas formas de hacer arte y literatura. Así nace el realismo socialista y otros movimientos afines, los cuales habiendo producido una gran influencia, declinan luego, debido a que si bien como elementos de propaganda por una transformación social cumplían su papel, como postura estética tenían serias deficiencias. En algunos casos, obras producidas bajo esta dirección mostraban graves distorsiones de la esencia distintiva de toda creación artística, hasta llegar a aberraciones extremas. La década del 50, en cambio, a nuestro entender, en la confluencia misma de las dos posibles formas de establecer la creación artística, desarrolla otras vertientes.

De otro modo, no podría entenderse el surgimiento de poetas en el contexto latinoamericano como César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, quienes tanto en la creación como en la reflexión acerca de la condición humana y sus productos, evidencian en esencia la confrontación sustancial que se da en la primera

---

hispanoamericano", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVII, enero-junio 1981, p. 229.



mitad del siglo XX: socialismo y formas capitalistas en un estadio superior. Walt Whitman, Ezra Pound, Paul Éluard, Bertolt Brecht, los poetas españoles de la Generación del 27, etc. son poetas que viven intensamente esta confrontación y, al margen de la grandeza de sus respectivas creaciones poéticas, apuestan deliberadamente por una u otra de las dos propuestas implícitas socialmente posibles. Lo mismo ocurre con Latinoamérica. Ya mencionamos los casos de Vallejo, Neruda, Huidobro, Borges, etc.

En cuanto al Perú, esta realidad también se extiende, en lo que respecta a la sociedad, tanto en la esfera material como espiritual. El Vanguardismo se da con fuerza desde la década del 20. Surgen también Vallejo y Mariátegui. Nace el Indigenismo en la década del 30, todo ello en medio de las líneas directrices mayores arriba mencionadas. En la década del 40 se desarrolla el indigenismo, aún cuando con Arguedas llega a su cúspide y a su declive (pues a decir de Antonio Cornejo Polar, Arguedas liquida el indigenismo para llegar a una universalidad mayor). En la década del 50 se da la confrontación entre “poesía pura” y “poesía social”, lo cual es una muestra contundente de la pugna entre capitalismo y socialismo, en las esferas del pensamiento literario y de la creación artística, en general.



En esta década es que se define una de las más importantes generaciones de la historia literaria del Perú: la Generación del 50. No vamos a hablar aquí de narrativa que tiene otro significado dentro del esquema general del presente trabajo; sin embargo, es preciso señalar que con ellos es que la realidad urbana del Perú entra en los rubros de la creación literaria. Y su influjo en la llamada poesía coloquial posterior también es visible. En cambio, la poesía del 50, más que la del 60, podría definirse como una secuencia de dos vertientes realmente trascendentes desarrolladas en el Perú, por dos poetas notables: Vallejo y Eguren. Aunque algunos poetas del 50 no aceptan de modo fehaciente el influjo de estos dos grandes poetas peruanos que insurgen en la década del 20, dejan entrever, en la plasmación de sus respectivos discursos poéticos la presencia vallejjiana o la de Eguren.

La poesía de la década del 60, inmediatamente anterior a la década que es materia de estudio del presente trabajo de investigación, presupone una serie de conceptos tanto en la esfera del pensamiento así como en la sociedad. En efecto, nuevos hechos se suman a los anteriormente mencionados. La revolución china, el triunfo de la revolución cubana, son parte de la objetividad de esta década. Asimismo, nuevas vertientes y modas literarias se han desarrollado en el mundo occidental. Los beatniks



norteamericanos, bajo la influencia directa o indirecta de William Carlos Williams (quien acusa a T.S. Eliot diciendo que *The Waste Land* aniquiló el mundo real y que su lenguaje es artificial y libresco, lo contrario del lenguaje coloquial con el cual debe construirse la poesía de un país), produjeron obras que ya circulan (en esta década) en el Perú, y que a su vez influyen en los poetas peruanos de esta época, pues ellos ya no son ajenos, por decir, a Allen Ginsberg. Estas particularidades, temporales, claro está, se desenvuelven dentro una amplia efervescencia anticapitalista, que se ubica también en los rubros de la creación poética. *Comentarios reales* o los poemas de Javier Heraud pueden dar cuenta de ello. Las posturas de la “poesía social” y las de la “poesía pura”, parecen darse la mano no sólo en los anteriores sino también en poetas como Marco Martos, César Calvo, Reynaldo Naranjo, produciéndose así una suerte de superación concreta de esa dicotomía que definitivamente fue forzada por otras circunstancias y no precisamente por razones literarias. Sin embargo, esta nueva poesía peruana que se plasma en la década del 60, responde a su tiempo no sólo con la fuerza artística de la palabra sino apelando a la vida misma en procura de hacer posible los ideales de transformación. No sólo Heraud, sino también Edgardo Tello, Paul Escobar (sin ser precisamente un poeta con un futuro brillante como fue el caso de los anteriores), demostraron que



también los poetas del 60 vivían casi visceralmente aquella efervescencia anticapitalista. Preciso es citar un texto de Mario Vargas Llosa que se refiere a Heraud, para comprender hasta qué punto su sacrificio significó una convulsión de la conciencia artística y humana de entonces:

Que Javier Heraud decidiera empuñar las armas y hacerse guerrillero sólo significa que el Perú ha llegado a una situación límite. Nadie más ajeno a la violencia que él, por temperamento y convicción. Los que no lo conocieron pueden abrir sus libros, esas dos breves entregas de poesía diáfana, *El río* y *El viaje*, en los que un joven de palabra melancólica expresa su encantamiento ante la naturaleza y el tiempo irreversible, y su ternura, su infinita piedad por las cosas humanas: las casas, los jardines, los objetos, los libros.

Qué negra debe ser la injusticia, qué feroz miseria tiene que asolar al Perú para que este adolescente que cantaba la soledad y el paso de las estaciones, decida convertirse en un guerrero.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea*. Tomo I. Lima, Peisa, 1990, p. 36.



Evidentemente, a la manera acaso de Mariano Melgar, otro poeta mártir, Heraud conmovió la conciencia peruana de entonces, no precisamente porque haya sido exclusivamente negra la suerte del Perú en el contexto de la década del 60 (pues es también negra la suerte de los peruanos de nuestros días o de los anteriores a tal década), sino porque había una efervescencia anticapitalista, y la mente de los espíritus tan sensibles como parece ser la de los poetas, veían, pues, las señas del Gran Ideal en forma inminente, y la entrega generosa de la propia vida les parecía tan necesaria e inmediata, aún cuando los coetáneos, años después, sufrieran una tremenda desilusión al ver caer como una fragilísima construcción el Muro de Berlín.

Por otro lado, frente a esta efervescencia, la intelectualidad desengañada, la que nunca ocupó cargo dentro de los aparatos burocráticos de la oficialidad, pero provista de un instrumental teórico que la modernidad paradójicamente ponía a su alcance, comenzó a desenterrar (a redescubrir) zonas de la cultura que la dirigencia oficial de entonces, como en cualesquier otro tiempo, se empeñaba en ocultar. Una de ellas, la principal acaso, fue la historia. Esta disciplina es reformulada bajo nuevas constantes y variables que presuponían la superación de la solitaria obra de

001936





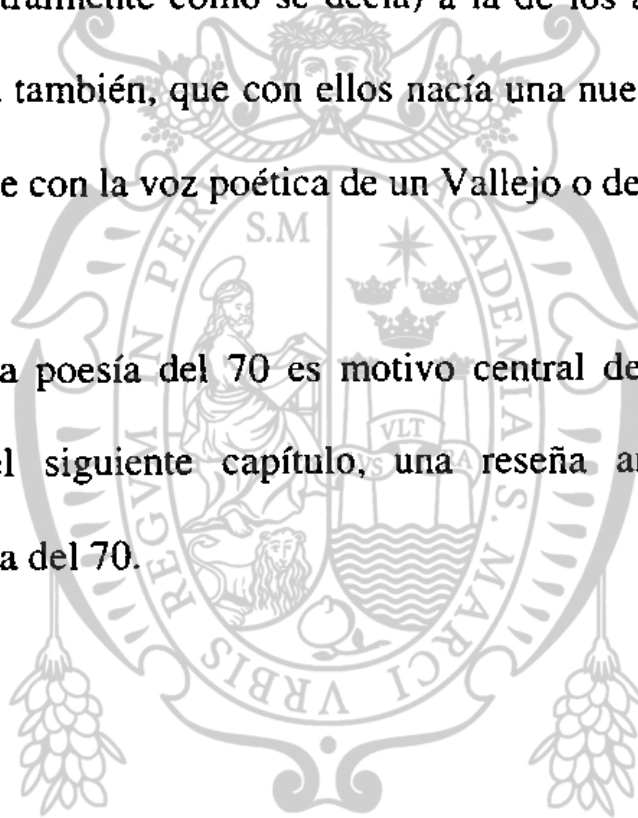
Jorge Basadre. Superación, sí, porque los aportes y el desarrollo de esta disciplina operados durante la década del 60, hacen que ésta no sólo se apropie creativamente de las grandes posibilidades logradas por Basadre sino incorpore también los logros de la amplia gama de las ciencias sociales surgidas después de la segunda post-guerra fundamentalmente en el mundo occidental. Tan importante es esta reformulación de la historia que su influencia llega incluso a la literatura. Una muestra de ello muy bien podría ser la obra poética de Antonio Cisneros que va desde *Comentarios reales* (1964) a *La Virgen de Chapi*. Cisneros transita desde lo meramente histórico a lo confesional pero con la particularidad (en el último caso) de utilizar un discurso irónico y distanciado de su objeto que marca cierta identidad propia del discurso histórico. En este caso (y también en Calvo), a diferencia de Heraud, los mecanismos y realidades del capitalismo son asimilados por el tratamiento literario de manera funcional (muy lejos de la poesía declamatoria, coyuntural y muchas veces panfletaria); y dichos mecanismos así como la vida personal e histórica, dentro de un orden económico-social rechazado, son denunciados sutilmente.

En tal sentido, es decir, en cuanto a la coherencia entre la proclama verbal y la praxis social, los poetas del 70 dejan mucho que desear; nunca



llegaron a participar en ninguna empresa sustancial que pretendiera conocer y transformar el mundo, conforme a la filosofía materialista que por entonces dirigía, explícita o implícitamente, la conciencia no sólo de científicos sociales sino también de escritores. *Hora Zero*, por ejemplo, es un caso patético y edificante de la incoherencia entre la proclama verbal y la praxis, aún cuando este grupo de poetas postuló una poesía opuesta (aunque no diametralmente como se decía) a la de los años anteriores, de tal modo, se decía también, que con ellos nacía una nueva poesía que sólo podía parangonarse con la voz poética de un Vallejo o de un Eguren.

Puesto que la poesía del 70 es motivo central del presente trabajo, detallemos, en el siguiente capítulo, una reseña amplia de toda la producción poética del 70.





## 1.2. Ecos de la revuelta en la poesía de los 70 en el Perú

### 1.2.1. La irrupción de la poesía del 70 (Revista panorámica)

Podría decirse que de 1963 a 1970 es el período en el cual se hace posible la formación de la poesía del 70. En este contexto temporal, además, aparecieron la mayoría de poetas y grupos poéticos que configuran el *corpus* concreto de los productores de la poesía del 70; así tenemos la presencia de los siguientes grupos y de las siguientes personalidades.

#### 1. “Gleba”

Este grupo cuyo origen se dio en los ambientes de la Universidad Federico Villarreal estuvo conformado por Jorge Ovidio Vega, Jorge Pimentel, Ricardo Falla, Eduardo Ibarra, Eduardo Valdizán (limeños), Manuel Morales (Iquitos), Carlos Bravo (Cuzco), Abdón Cabanillas (Ayacucho). Su presencia dentro del proceso evolutivo de la poesía peruana se gestó en circunstancias de efervescencia política y social. En efecto, bajo el carácter macartista que significaban los primeros



años de la década del 60, funcionaba en Lima una filial de la Universidad Nacional del Centro que en 1963, por gestiones del APRA en el Parlamento, se independizó de su matriz principal en Huancayo y se convirtió en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Los poetas de Gleba, en este ámbito, configuraron sus primeros textos participando directa o indirectamente de la confrontación entre apristas y socialistas que en un principio pugnaron por capturar el gobierno de esta universidad.

El papel de “Gleba” en lo referente a lo literario fue producto de una conducta social antes que de la posesión de una mentalidad social. En torno a la revista del mismo nombre se ubicaron poetas de la más variada opción política, desde democristianos hasta marxistas.

Aparte de “Gleba”, en la misma Universidad Nacional Federico Villarreal, se formaron también otros grupos tales como “Cínico”, el “Círculo Literario Antara”, el grupo “Universidad”, “Páramo”, etc. De estas agrupaciones la más importante fue “Páramo”, que logró



aglutinar a poetas de diversas tendencias políticas, de tal modo que dentro de la revista del mismo nombre publicaron Sonia Luz Carrillo, Walter Chávez, Juan Paredes Castro, el periodista César Hildebrandt, entonces todavía un aprendiz de escritor, Manuel Morales (tal vez el poeta más importante de los grupos que se gestaron dentro de la Universidad Federico Villarreal), Jorge Vega, José Carlos Rodríguez, Ricardo Falla, Andrés Solari, entre otros.

## 2. Nueva Humanidad

Esta fue una revista en torno a la que se agruparon poetas provenientes tanto de la Universidad Nacional de Educación como de la Universidad Federico Villarreal. Su duración se dio entre los años 1968-1969. Sus integrantes fueron Jorge Pimentel, Manuel Morales, Cyntia Pimentel, Sonia Luz Carrillo, Eduardo Valdizán, José Carlos Rodríguez, Juan Ramírez Ruiz, César Hildebrandt, Jorge Nájjar (Pucallpa), Walter Montoya, Ricardo Falla. Su importancia radica en que propició (el grupo) una suerte de salida salomónica en la dicotomía de poetas “puros” y poetas “sociales”, con la única advertencia de que los que integraban dicha revista eran aquellos que



aceptaban la urgencia de un cambio social para la realidad peruana. Hoy, luego de varias décadas pasadas, ninguno de los poetas de esta agrupación, al igual que los de “Gleba”, ha podido lograr una presencia relevante en el ámbito de la evolución de la poesía peruana. Salvo, tal vez, las voces de Manuel Morales, Ricardo Falla y de Sonia Luz Carrillo.





### 3. “Estación Reunida”

En realidad este título es el de una revista amplia (no sólo de poesía) que fue el órgano de expresión de una agrupación denominada “Círculo Universitario Edgardo Tello”, cuyo primer número apareció en noviembre de 1966 en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. Es importante, mucho más que las anteriores, la fundación y la presencia de esta revista en el devenir evolutivo de la poesía peruana, sobre todo en la década del 60 (finales de la misma) y también en su maduración en el transcurso de la siguiente década, es decir, la década del 70. En torno a *Estación Reunida* se agruparon poetas jóvenes muy trascendentes que habiéndose desarrollado en un ambiente de excesiva beligerancia, como también en la creencia de que la utopía de la gran transformación era inminente, transitaron (muchos de ellos) hacia la plasmación de una poética nueva dentro de la agrupación *Hora Zero*, que en buena cuenta vendría a ser la materialización de una nueva idea, acorde a los tiempos modernos (o post-modernos como gustan decir algunos estudiosos de mentalidad extranjerizante), de hacer poesía. En los cinco números de *Estación Reunida* que editó el Círculo, entre los años 1966 y 1968, se aprecia la



presencia de los poemas de José Rosas Ribeyro y Elqui Burgos, y ya en los últimos números incluye poemas de Tulio Mora, Oscar Málaga y José Watanabe. Esto indica que la revista no tenía un carácter netamente literario, y que estaba más bien interesada en acoger en sus páginas voces discordantes al *statu quo*, y que los poetas más bien se acogían allí en plan de colaboradores. En suma José Rosas Ribeyro, Elqui Burgos, Tulio Mora, Oscar Málaga, José Watanabe, Eduardo Vega, Alfredo Pita, Lorenzo Osoreo, entre otros, son quienes posibilitan, aún desde una perspectiva periférica de la revista, la confluencia de una actitud poética germinalmente nueva, que empezará a desarrollarse en esa dirección desde su arribo (aunque sólo en algunos casos) al denominado “Movimiento Hora Zero”. En la actualidad, luego de largos años desde aquella época efervescente, no sólo en lo político y social, sino también cultural, podemos señalar que sólo unos pocos (Tulio Mora, Oscar Málaga, José Watanabe) han pasado la dura prueba del tiempo y han plasmado obras poéticas de mayor alcance artístico.



#### 4. *Hora Zero*

En los primeros meses de 1970, en el universo poético del Perú, aparece una revista cuyo título, *Hora Zero*, implicaba una propuesta nueva explícitamente. A principios de una nueva década, y quizá conmovidos por los sucesos históricos que pretendieron cambiar el rostro del Perú, un grupo de jóvenes, optó por el tumulto, por la ruptura como proclama de existencia, por el recital masivo, por el gesto desafiante, por los manifiestos colectivos, por la creación que parecía inagotable. Bajo este ropaje existencial, *Hora Zero*, traía evidentemente un gesto, una forma de hacer arte poética que, aun cuando entonces pocos fueron los textos poéticos que implican madurez, postulaba la idea fundamental de renovar el aparato lingüístico de la creación para que pueda expresar la nueva realidad insurgente. Lima, y las ciudades de provincias, ya no eran las del 50, ni de los primeros años del 60. Habían ocurrido ya hechos históricos que ponían al Perú, más visible y perceptiblemente, así sea embrionariamente, camino a una modernidad propuesta esencialmente por las grandes metrópolis capitalistas. Por otro lado, en el seno de las primeras poblaciones emergentes, de las que llegaron en la década del



50 y del 60, habían nacido miembros de una nueva generación de hombres que habrían de encarar de distinto modo la realidad circundante. Lima ya se había hecho demasiado provinciana para que sus nuevos miembros siguieran los viejos moldes existenciales, y también los hijos de familias provenientes de los distintos lugares provincianos, no podían percibir de la misma manera que sus padres su circunstancia. Así, de un modo mucho más complejo de lo que se cree, surgió la necesidad de hablar del Perú, de sus problemas sociales, políticos, económicos o simplemente de su rutina, de distinto modo. Tal vez, naturalmente habiendo tenido el mérito de visualizar lúcidamente esta necesidad, ni los poetas de “Gleba”, ni de Nueva Humanidad, ni de “Estación Reunida”, ni de “Hora Zero”, pudieron de modo eficaz establecer una coherente correspondencia entre el quehacer poético y la proclama, es decir, no pudieron plasmar adecuadamente la teoría estética que se preconizaba con el hecho poético. Sin embargo, *Hora Zero*, más que las demás agrupaciones constituyeron un movimiento que cuestionó radicalmente la retórica de todo movimiento poético anterior, así como la retórica ya ciertamente insuficiente de poetas que habían llegado a la ola más alta de sus posibilidades creativas, como los poetas de la denominada



Generación del 50, y también de los del 60. *Hora Zero* cuestionaba radicalmente, muchas veces con terminología altisonante que pasado el tiempo, tan sólo breve tiempo, palideció y envejeció patéticamente, la actitud vital y la actitud poética de las generaciones anteriores. Y en consonancia a sus principios estéticos, intentaron crear una nueva poesía (algunos lo lograron señalando un nuevo hito en el proceso de la poesía peruana, como es el caso de Verástegui), incorporando en su discurso elementos de una realidad espiritual y material absolutamente nuevas. Pero también tuvieron el mérito de proclamar en voz alta el quehacer poético, la existencia misma del poeta, su inconformidad y rechazo a un mundo secularmente injusto y clasista; para ilustrar estos conceptos, citemos un fragmento del primer manifiesto del “Movimiento Hora Zero”:

Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente.

De un lado los jaleos políticos, domésticos, con sus líderes torpes e ignorantes y de otro lado la sucia y



poderosa mano del imperialismo norteamericano manejando a éstos y desquiciando la voluntad de un pueblo.

Todo aquello ha hecho la hora irrespirable, ha sofocado a muchos hombres, ha hecho cómplices a otros de muertes innecesarias. Y ha convertido este lugar en un país de culpables...<sup>3</sup>

Luego se percibirá la aceptación del marxismo-leninismo, su adhesión a la Revolución cubana, etc. Es decir, los de *Hora Zero*, por lo menos al nivel de proclama estuvieron actualizados con los hechos históricos y sus espíritus se compaginaban con el rumbo de los acontecimientos que transformaban la realidad circundante cercana o universal. Proclaman también su deseo de asistir a profundos cambios no sólo en la sociedad peruana sino también latinoamericana, sólo que no afirman (ni lo hicieron mucho menos) su deseo de participar materialmente en esa pretendida transformación, situándose aquí su primera incoherencia: la del ser y el pensar. Por otro lado, con relación a la realidad literaria peruana, afirman:

---

<sup>3</sup> Pimentel, Jorge y Ramírez Ruiz, Juan. "Palabras Urgentes". En: *Hora Zero*, Lima, 1970, p.7.



Debemos decir que la crítica en el Perú y en la mayoría de los países latinoamericanos, está ejercida por escritores fracasados en otros géneros y si a esto se añade una ignorancia descomunal, el resultado de estas contingencias suele ser espantoso. Se ejercita el silenciamiento, la confusión, la venganza política, la degradación perversa [...]. La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas. Sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos [...]. Definitivamente terminaron también los poetas místicos, bohemios, inocentones, engreídos, locos o cojudos<sup>4</sup>.

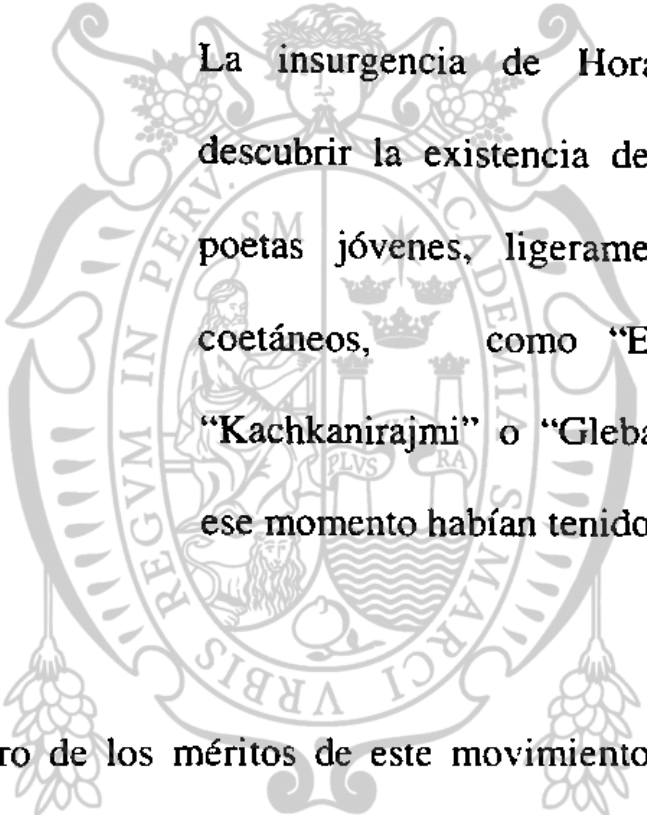
Crítica mortal, lapidaria con relación no sólo a la poética anterior sino también a la crítica literaria en general. Visto desde una

---

<sup>4</sup> Ibid, pp. 7-10.



perspectiva prudente, la mayoría de los poetas del 70 si no se han convertido precisamente en lo que tanto criticaron, por lo menos dejaron de ser tan entusiastas y optaron a volver al lugar que tanto pretendieron ver cambiado. Antonio Cornejo Polar al referirse a la importancia de *Hora Zero* en el contexto de la poesía peruana dice:



La insurgencia de *Hora Zero* permitió descubrir la existencia de otros grupos de poetas jóvenes, ligeramente anteriores o coetáneos, como “Estación reunida”, “Kachkanirajmi” o “Gleba” [...] que hasta ese momento habían tenido poca resonancia<sup>5</sup>.

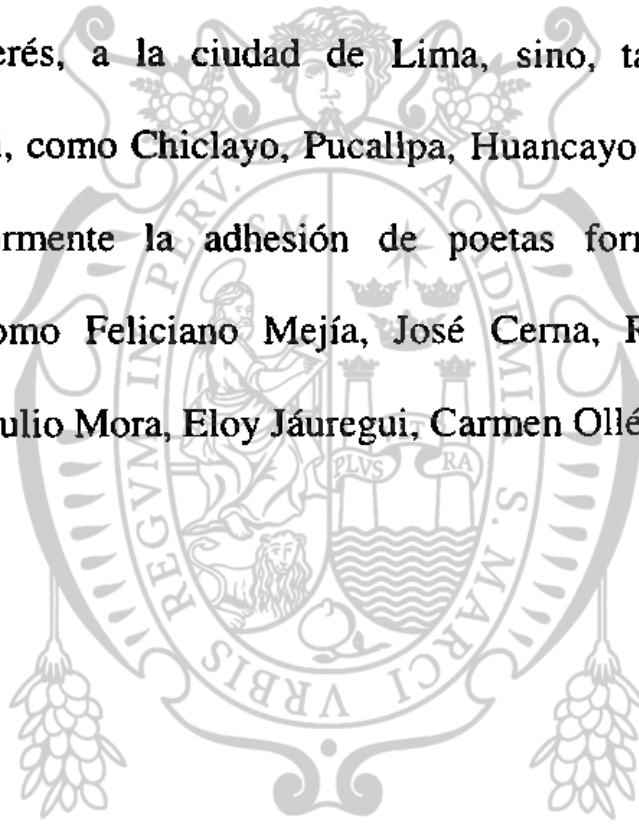
Y éste es otro de los méritos de este movimiento poético; abrió la posibilidad de que otros poetas agrupados en torno a revistas más o menos interesantes, salieran a luz y se ubicaran visiblemente en el devenir de la historia de la literatura peruana.

---

<sup>5</sup> CORNEJO POLAR, Antonio. “Historia de la literatura del Perú republicano”. En: Fernando Silva Santisteban (Editor). Historia del Perú. t. VIII, Editorial Juan Mejía Baca, 1980. p. 167.



En cuanto a los componentes de esta agrupación literaria, para muchos la más interesante del setenta, estuvo Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Mario Luna, Jorge Nájar, Julio Polar y José Carlos Rodríguez, en un primer momento. Luego vendría quien luego sería el poeta más importante no sólo de este movimiento sino de la actual poesía peruana: Enrique Verástegui. *Hora Zero* no sólo se circunscribió, en términos de composición e interés, a la ciudad de Lima, sino, también, a otras localidades del Perú, como Chiclayo, Pucallpa, Huancayo, Chimbote, etc., y, recibió posteriormente la adhesión de poetas formados en otras realidades, tales como Feliciano Mejía, José Cerna, Ricardo Paredes, Vladimir Herrera, Tulio Mora, Eloy Jáuregui, Carmen Ollé, entre otros.



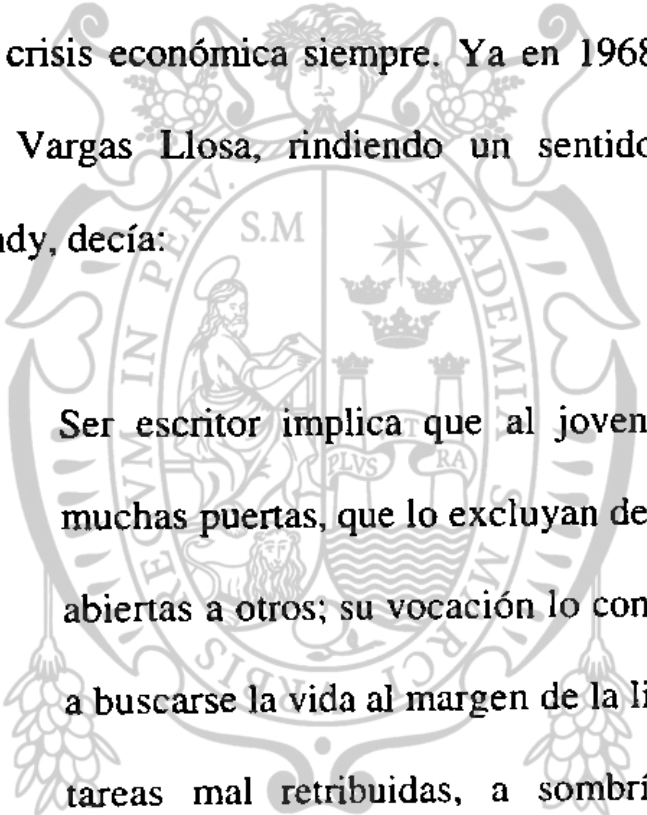


## **1.2.2. Significado y características de la poesía del 70 y de *Hora Zero* y sus relaciones con el contexto**

Las formas artísticas, en la evolución de la sociedad humana, siguen un decurso característico de todo lo existente: nacen, se desarrollan y devienen en su periclitamiento, transformándose unas veces en forma artística diversa o marcando su deceso. En otras palabras, las formas artísticas obedecen, bajo complejas e intrincadas relaciones, a las necesidades de expresión que tiene la conciencia social siempre en transformación. Así, la novela de folletín es impensable ahora cuando las telenovelas dominan la mente de quienes en otro tiempo, exactamente en el siglo pasado, serían sus asiduos o asiduas seguidoras. Del mismo modo, la gran trascendencia del teatro griego o del teatro francés neoclasicista dejó de ser tal en épocas posteriores. De esta misma forma, la poesía, en términos de actualidad, es tal vez la más exclusiva de las artes. Se va ensimismando cada vez más, su radio de influencia dentro de las diversas sociedades humanas se va haciendo cada vez más precario, es decir, más corto. Contestataria siempre con relación al orden social existente, pero también, a veces o tal vez muchas veces, inconforme con los proyectos de



cambio social en plasmación, ve diluirse sus relaciones con la sociedad para situarse en el lugar más elitizado de la cultura. Pero siempre o casi siempre incomprendida y humillada, por lo cual la existencia social de sus creadores es poco menos que lamentable en términos del reconocimiento económico que pueda depararle la sociedad y sus instituciones. Esta verdad que se reitera universalmente, es más visible y dramática en países como el nuestro, en trance de crisis económica siempre. Ya en 1968 (poco más o poco menos) Mario Vargas Llosa, rindiendo un sentido homenaje a Sebastián Salazar Bondy, decía:



Ser escritor implica que al joven se le cierran muchas puertas, que lo excluyan de oportunidades abiertas a otros; su vocación lo condenará no sólo a buscarse la vida al margen de la literatura, sino a tareas mal retribuidas, a sombríos menesteres alimenticios que cumplirá sin fe, muchas veces a disgusto. Pero el Perú es un país subdesarrollado, es decir una jungla donde hay que ganarse el derecho a la supervivencia a dentelladas y a zarpazos. El escritor se embarcará en obligaciones



que, fuera de no despertar su adhesión íntima, muchas veces repugnarán a sus convicciones y le darán mala conciencia<sup>6</sup>.

En consecuencia, la singularidad de la poesía es un hecho social, su elitización, su mayor marginalización actual. Y para entender cabalmente el intento de la poesía del 70 por romper esta insularidad, sobre la base de una praxis artística amplia no sólo en el sentido numérico de grupos como *Hora Zero*, sino también en la intención explícita de expandir el interés de la poesía hacia un público mucho más numeroso, es necesario explicar su manera de existir en la circunstancia cultural en la que se evidenció su mayor plasmación cuantitativa más que cualitativa.

En tal sentido, podemos plantear las siguientes aseveraciones:

### **1.2.2.1 El espacio de la poesía peruana en relación con la poesía del 70**

La tradición breve y casi estrecha del espacio poético del Perú, hasta antes de la irrupción de la poesía del 70, era bastante orgánica, cuyos hitos visibles fueron Vallejo y Eguren, éste

---

<sup>6</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Ibid.*, p. 89.



sobre todo subterráneamente. Su evolución, básicamente trascendente en el presente siglo, se sucedía dentro de los límites de una sincronía más que de una diacronía. Esto es, esta poesía peruana se desarrolló sin mayores sorpresas, sin mayores variantes como suele ocurrir en ámbitos donde la tradición poética es mucho más grande y variada que la nuestra. De tal modo que los rasgos de la poesía peruana eran enteramente visibles y casi explícitos. Sin embargo, su ubicación dentro de la estructura cultural del país, es decir su funcionamiento vital, en relación con el público lector o de consumidores, se daba a partir de voceros oficiales, sean éstos suplementos periodísticos o sellos editoriales (para casos de publicación de textos), revistas más o menos conformes con su ubicación dentro de un sistema socio-económico. Inclusive, toda la gama de poetas se movía mancomunados por incentivos visibles y consabidos como por ejemplo el Premio José Santos Chocano, incorporado a la lista de los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura. Una constatación de esta relación entre la poesía peruana antecesora a la del 70 con la oficialidad (con el sistema en el cual pervive) nos da



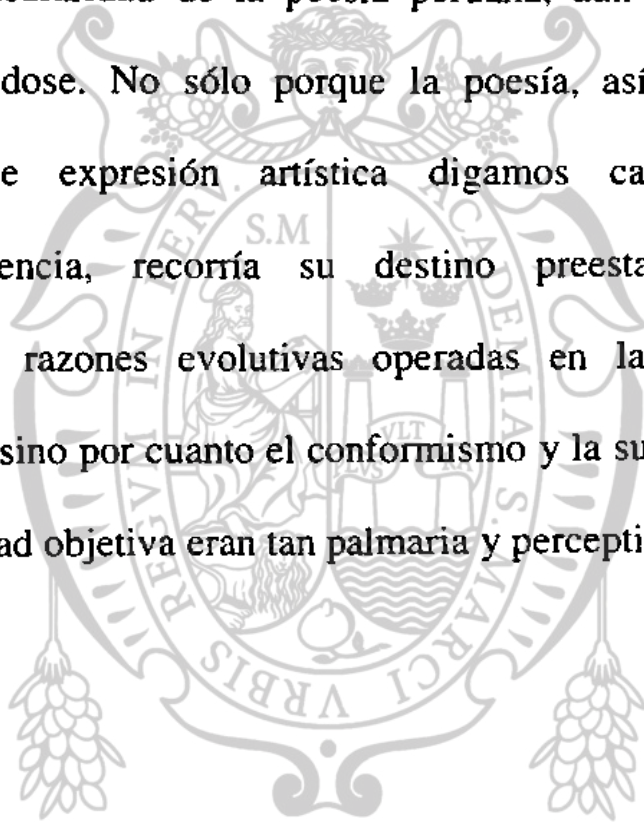
testimonio de su coherencia orgánica, y de su existencia efímera e insular como expresión artística en franco recogimiento en sí misma.

Obviamente, esta unicidad, si cabe la expresión, se ve seriamente cuestionada con la insurgencia de otras formas de hacer poesía, que de algún modo mantuvieron un explícito o implícito alejamiento con la cultura oficial, como fue el caso de los poetas del “Grupo Primero de Mayo” (pues ni los poetas “sociales” como Romualdo y otros dejaron de mantenerse dentro del límite de la organicidad de la poesía peruana anteriormente señalada). Pero esta diversidad en buena cuenta surgida habiendo asumido la postura vallejana esencialmente de poeta militante, no llegó a formar una variante efectiva dentro de la poesía peruana porque sus logros estéticos también tuvieron fehacientes limitaciones.

Esta realidad de la poesía peruana, contestataria muchas veces pero tantas veces deglutida por la oficialidad, persistió en la poesía del 60, acaso en mayor grado que con las anteriores,



salvo, claro está, con la valiosa pero aislada práctica estética de Javier Heraud que aún cuando estuvo inmerso dentro de los dominios culturales de la oficialidad, supo romper realmente estas relaciones asumiendo una poesía cierta y vitalmente contestataria refrendada por la propia coherencia existencial. Pero la insularidad de la poesía peruana, aún así continuó acrecentándose. No sólo porque la poesía, así como otras formas de expresión artística digamos camino a su intrascendencia, recorría su destino preestablecido por complejas razones evolutivas operadas en las sociedades humanas, sino por cuanto el conformismo y la sumisión frente a la realidad objetiva eran tan palmaria y perceptible.





### **1.2.2.2. La poesía del 70 frente a la organicidad de la poesía anterior**

En determinado momento la organicidad de la poesía peruana anteriormente señalada, habría de sufrir su primera conmoción precisamente con la actitud de los poetas del 70. Pero este fenómeno, ciertamente valioso en el ámbito de la poesía peruana, no se dio porque sí o por la genialidad de tal o cual poeta de esta generación, sino porque los rubros de la cultura están estrecha y complejamente relacionados con la evolución de la sociedad. En otras palabras, un quehacer poético que venía dándose siempre ligado a los voceros oficiales, a incentivos propuestos por el sistema, en algún instante de la década del 60 empieza a resquebrajarse. La oficialidad (o mejor, la cultura oficial) ya no necesita relacionarse en la misma forma como lo venía haciendo hasta entonces con la producción poética y sus creadores. Se percibe, entonces, de un modo brusco un vacío, el quiebre de la organicidad, con lo que la producción poética en el Perú no encuentra un sustento, una base material perceptible para su existencia. Pero esto no quiere decir que hubo una crisis de esa naturaleza porque



algún diario o algún premio deja de darse para la poesía peruana. Lo que ocurre es que esa postura de la oficialidad cultural obedece precisamente al surgimiento de nuevas formas de relación social generales que se dan en toda la sociedad. No podríamos precisar la índole de esa variación de naturaleza socio-económica, pero sí se puede afirmar que es por los años finales de la década del '60 que empieza a darse esta nueva relación que propicia una forma distinta de práctica social y práctica estética en los poetas peruanos. Por de pronto, queda claro que desde entonces la organicidad del sistema poético anterior es sustituida por un profundo resquebrajamiento de todo el espacio poético en sus características de relación con la sociedad y dentro de ella con la sociedad en que habita. Así, surgen una serie de publicaciones de revistas de poesía, muchas veces elaboradas a mimeógrafo y poco cuidadas, pero constitutivas de múltiples focos no integrados de actividad poética. No es casual la aparición de variadas y múltiples revistas precisamente por estos mismos años, como lo hemos refrendado anteriormente señalando a algunos grupos poéticos o afines como "Nueva



Humanidad”, “Gleba”, “Estación Reunida”, “Cirle”, etc. Es como si la poesía, reducida en su elitización se sacude violentamente y emprende la conquista de público más amplio de un modo eufórico, al interior del cual muchas veces hay pundonorosas polémicas como la que se dio entre *Hora Zero* y “Estación Reunida” o en el seno de una de ellas. Años después la proliferación de revistas literarias se hace aún más persistente, casi todas ellas (o por lo menos una gran mayoría) fuera de las implicancias de la cultura oficial, e incluso explicitando una nueva forma de hacer poesía y de plasmar la relación entre creación y sociedad, a tal punto que los poetas de *Hora Zero* incluso cuentan con una suerte de sucursales en distintas ciudades del interior, lo cual expresa la singularidad de la transformación y de su peculiaridad con relación a la existencia de la poesía de los años anteriores. Sin embargo, debe quedar claro que ello no significó la demostración del cambio de un sistema cultural coherente con el sistema socio-económico, ni la definitiva caducidad de las formas de existencia de la poesía anterior, sino más bien, la presencia de una nueva actitud poética, que de algún modo marca una



actualidad diversa frente a la anterior, que no se muestra explícita o implícitamente epigonal con el sistema poético anterior, ni conforme con el sistema socio-económico en el cual vive. No se está afirmando que la poesía anterior al 70, de un modo unívoco aceptó pervivir en el seno de la cultura oficial, sino que su rasgo más distintivo fue ello. Y lo que define a la poesía del 70 es precisamente su rasgo contestatario, tal vez ineficaz como actitud política, pero sí como una nueva forma de hacer y vivir poesía, efervescente y sin un centro unívoco que lo pudiera cohesionar entre sí y con la cultura oficial.

### **1.2.2.3. Las razones contextuales que definen los rasgos distintivos de la poesía del 70 y de *Hora Zero***

Decíamos que la caducidad de un sistema de organización poética y el nacimiento de otro, se debe fundamentalmente a razones socio-económicas. En tal sentido, cabe plantearse como una hipótesis, que la razón básica fue precisamente la modernización de todo el aparato productivo de la sociedad



peruana, y, por ende de las relaciones sociales. Dice al respecto Antonio Cornejo Polar:

Tiene que ver (es decir el cambio en la organicidad de la poesía peruana), en lo esencial, con el proceso de la sociedad peruana en los últimos veinte años; o más concretamente, con la crisis final y liquidación del sistema oligárquico<sup>7</sup>.

Es pertinente aceptar este postulado como una certeza para dar razón de las peculiaridades y de la propia existencia de la poesía del 70, y dentro de ella, la poética de *Hora Zero* y del propio quehacer poético de Enrique Verástegui, cuya obra es, al fin y al cabo, lo que nos interesa dilucidar en el presente trabajo. En efecto, las dos décadas que son el marco temporal en el cual se plasma esta actitud, se caracterizaron por el crecimiento de las expectativas sociales de los sectores más atrasados de la sociedad, ya sea por la propaganda electoral tras la cual avendría en el país el gobierno de Belaunde, o, más tarde, por la gran propaganda del gobierno militar de Velasco,

---

<sup>7</sup> CORNEJO POLAR, A. *Ibíd.*, p. 6.



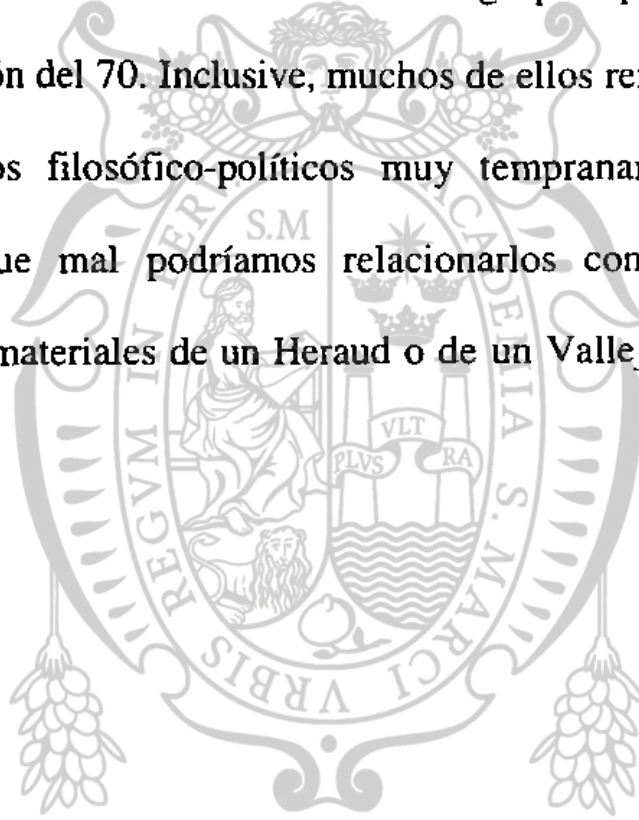
en el sentido de mejorar esencialmente la situación socio-económica de los sectores más oprimidos y mayoritarios. Esta expectativa más o menos masiva, tuvo también sus incidencias en los amplios sectores culturales. Así, dentro de la Universidad peruana, se observó una suerte de explosión por cuanto se produjo la creación de universidades en una serie de ciudades del país sumándose a las que ya venían funcionando, lo cual señalaba precisamente una suerte de asalto a la cultura por parte de los sectores más populares, pues es de todos conocido que estas universidades, nacionales en la mayoría de los casos, significaban el despertar de estos sectores, plasmando uno de sus mayores anhelos: lograr la educación para sus hijos, y si ésta se hubiese de realizar en el nivel superior, era alcanzar precisamente una de esas metas históricas, por la cual, como lo afirma Alberto Flores Galindo, muchos pueblos campesinos habían luchado denodada y ancestralmente. Pero la aparente democratización de la educación, su masificación y la proliferación de universidades produjo un brusco declive en la calidad de educación, que significó una severa frustración en un buen sector estudiantil



universitario de la década del setenta. Una postura contestataria que fluctuaba desde la más radical a la más reformista, fue la actitud de los grupos estudiantiles, precisamente en concordancia con lo anterior. Los poetas del 70 son un producto de esta suerte de confrontación desfasada de cultura y sociedad. Ellos vivieron directamente las limitaciones de una educación muchas veces mediocre y sin horizonte, de donde salían los profesionales simplemente para sumarse a la capa de desocupados que poblaban el universo de las estadísticas, de modo dramático, desde mucho tiempo atrás. Allí estriba si no nos equivocamos, el carácter iconoclasta y contestatario de la poesía del 70 como espíritu, y, objetivamente, su carácter de generación de poetas masivamente popular. No es que ellos, sin un fundamento existencial, quieren, por exceso de reflexión, exceder las posturas contestatarias de toda la poesía anterior. La razón está en que materialmente, la sociedad peruana de entonces, en su complejo tejido social y en su evolución histórica, propició una condicionante en el espíritu de los artistas surgidos en su seno. Pero la excesiva retórica contestataria e iconoclasta de la



poesía del 70, si bien marcó época y quedará como un hito en el derrotero de la poesía peruana del presente siglo, no prosperó en logros estéticos masivos o individuales con la magnitud de un Vallejo, de un Eguren, ni de la poética del 50. Sin embargo, lo que más rápidamente envejeció con el tiempo fue la filosofía artística de estos grupos poéticos de la generación del 70. Inclusive, muchos de ellos renegaron de sus postulados filosófico-políticos muy tempranamente. De tal suerte que mal podríamos relacionarlos con los alcances estético-materiales de un Heraud o de un Vallejo, por decir lo más.





## II

# ENRIQUE VERÁSTEGUI: REBELIÓN DEL POETA CONTRA LA ALIENACIÓN DE LA URBE

### 2.1 El contexto personal

Construiremos el contexto personal a través de tres extensas entrevistas hechas al autor de *En los extramuros del mundo*. Una efectuada por Wolfgang A. Luchting y que Verástegui fecha entre diciembre de 1973 y enero de 1974, y que fue publicada por Luchting en su libro: *Escritores peruanos qué piensan, qué dicen* (Lima, Editorial Ecoma, 1977); otra realizada por el poeta brasileño Floriano Martins en el *Suplemento Literario de Minas Gerais*, (Belo Horizonte, 16 de marzo de 1991, Año XXIV, N° 1.162) y finalmente una entrevista inédita que le hicimos a Verástegui en San Vicente de Cañete, Lima, en diciembre de 1991. Lo que pretendemos rescatar de estas entrevistas es el contexto vital en que se creó *En los extramuros del mundo*, la formación del poeta, sus gustos,



obsesiones, experiencias cruciales y el ambiente, la atmósfera de los años 70 que dio origen a *En los extramuros del mundo*.

Cuando Luchting pregunta a Verástegui: "... siempre me ha intrigado saber cómo una persona llega a descubrir que es poeta, cómo se hace poeta. ¿Cuándo y cómo comienza? ¿Qué reacciones psicológicas – sobre todo en un país como el Perú– trae consigo un tal descubrimiento?"<sup>1</sup>, el poeta responde:

Esta misma pregunta me la he hecho yo un montón de veces: ¿cómo, por qué, cuándo, dónde?... Creo que para el caso la palabra "poeta" está de más. El asunto central se refiere seguramente al "artista" cualquiera sea su código de expresión...<sup>2</sup>

Aquí, podemos reconocer una constante en la obra de Verástegui: apunta a una superación de las limitaciones de los géneros tradicionales; su poesía juega con técnicas propias de la cinematografía, de la música, de las artes gráficas.

<sup>1</sup> LUCHTING, Wolfgang. *Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen*. Lima, Editorial Ecoma, 1977.

pp. 368

<sup>2</sup> Ibid; p.368.





Continúa Verástegui respondiendo esta pregunta de cuándo y cómo empezó su vocación:

... Siempre me atrajeron las formas, los colores, los sonidos... Mi memoria está llena de impresiones visuales: enormes tapices verdes con flores silvestres en primavera, montañas azules a lo lejos, la imponente belleza del mar (algo que ejerce sobre mí una atracción increíble)...<sup>3</sup>.

Aquí reconocemos el paisaje cercano a San Vicente de Cañete, donde transcurrió gran parte de la infancia y la adolescencia de Enrique Verástegui. Asimismo, aparecen determinados elementos que Verástegui usará en su poesía como signos con significaciones fortísimas para él: flores, mar, montañas...

Sigue el diálogo en que Verástegui recuerda:

---

<sup>3</sup> Op. cit; p. 369.



Siempre fui muy fantasioso. Mi onda era hablar mitománicamente de hechos maravillosos a mis amigos, inventar cosas y toda la “collera” (o “gallada”) hablando de aparecidos, duendes, hasta muy tarde sentados en círculo sobre la vereda...

En secundaria (1963-1965)... leía todo lo que encontraba a mano en la biblioteca; leía de todo...

En el 65, me parece, fue mi año marcativo: allí leí textos de Mariátegui; 7 ensayos, *El alma matinal*,

*El artista y la época*. Esos libros me dieron una óptica clarísima de las cosas, una forma de pensar

... Nunca me habían gustado (ni nunca los leí) los poemas que se publicaban en los textos escolares,

nunca los románticos españoles, nunca los modernistas... La biblioteca municipal no era

muy extensa, pero con paciencia fui leyendo a

mucha gente. Había una buena revista: el

*Mercurio Peruano*. Allí leí traducciones de poesía

sueca, holandesa, etc. De los alemanes me

gustaban mucho Grass, Eich, pero sobre todo:



Erich Kaestner... Escribía por instinto, pero también por instinto sabía que había un diseño interno en cada poema... Tenía sí una fama de lector obsesivo... Lo que yo quería ... era formarme artísticamente en todo sentido<sup>4</sup>.

Aquí tenemos una idea de la formación autodidacta de Verástegui, siempre fue un gran lector, con un afán desmesurado de saber enciclopédico. El vuelo de su imaginación lo lleva a buscar lecturas poco comunes, no importa cuán difíciles; se observa una fruición por las lecturas eruditas.

En la misma entrevista, Verástegui narra su vida universitaria:

Yo (estudiaba) el primero de Económicas –no en la misma ciudad sino en ese preámbulo de los Barrios Altos que es la calle Tigre, donde quedaba mi Facultad entonces–. Eran dos mundos apartes que se destrozaban dentro de mí; la Ciudad me dio la impresión... de ser un lugar desolado, con

---

<sup>4</sup> Op. Cit; pp. 369-375.



estudiantes callados, pensativos, brevemente animados por una que otra reunión política, mientras que en Tigre (quizá porque era un edificio compacto) la gente siempre parecía comunicarse más, eran seis mil estudiantes que – repartidos en cinco o seis pisos– se movían sólo de noche, los bares adyacentes siempre estaban llenos, botellas de cerveza, el humo medio azul de los cigarrillos al disolverse con la luz de los fluorescentes, la música barata que por un sol en la radiola atronaba el ambiente, o esa picantería que había en el cruce de Tigre con Ancash... nos conocíamos todos los bares que quedaban entre la Facultad y el Comedor Universitario... junto a la Morgue de Lima, era lo irónico del asunto, pero hasta de eso se bromeaba. a pesar del olor a formol que llegaba hasta los mismos comedores... todos tenían sensaciones claustrofóbicas en la “ratonera”, aparte de que por consideraciones especiales se consideraban desarraigados del



mismo San Marcos, querían irse a la Ciudad, hasta que hubo una asamblea; en un sola noche se reunieron cerca de veinte mil soles, y al día siguiente, con ese dinero, a las cinco de la tarde de 1970, largas filas de camiones llenos de pizarras, carpetas, pupitres, y estudiantes bullangueros llegaban a la Ciudad y tomaban el local de su Facultad no terminada de construir todavía. Así moría y empezaba un nuevo mundo para mí: aventuras y depresiones.

...todos mis amigos no creían en la literatura, o no les interesaba... Recuerdo que una vez les llevé “Aullido” de Ginsberg, y a todos les pareció macanudo, dijeron que nunca habían leído nada mejor que eso... cierta vez Tuco y Tico, dos amigos inseparables, descubrieron un bar en la Unidad Vecinal que da frente a la Vivienda Universitaria. Se llamaba “El Anzuelo”. y allí íbamos a dar toda la collera, o nos poníamos a investigar todas las teorías económicas desde Adam



Smith, pasando por Keynes, llegando hasta Mandel y la onda era descubrir las contradicciones de Konstantinov, que las había. Todo eso en el sótano de Derecho que era donde quedaba entonces la biblioteca de Economía.

Bueno, cito todas estas cosas porque en ese clima, secretamente, fui escribiendo los poemas que publiqué en mi primer libro *En los extramuros del mundo*. A ellos les debo en parte toda la onda temática, la onda romántica de los estudiantes provincianos que viven en pensiones oscuras... con esta confesión construyo un contexto vital necesario para la inserción del texto, desde ese punto de vista...<sup>5</sup>.

Efectivamente, estas vivencias de Verástegui se van a reflejar en los poemas de *En los extramuros del mundo*, tal como por ejemplo, “Una cita con Sonja / en los Extramuros del Mundo”:

---

<sup>5</sup> Op. Cit: p. 326.



Estoy siendo lavado en los maceteros de la suciedad.  
Hace mucho deseo poner todo en su sitio y largarme de aquí  
–para siempre.  
Y Pintar y cantar mi verdad –fresca y mojada.  
Yo te construyo, con mis palabras, te doy los ojos, te doy la voz,  
te doy un poder tan fresco en el poder soñar despierta  
mientras vienes envuelta en un manto de hojas  
vivas, tú lavanda entre mis brazos,  
ya te alejas como una palabra mal tecleada y pronunciada,  
como un murmullo,  
entre las voces: un lapsus en el concierto de Joan Báez.  
y ya nada me pertenece que no sea el poder de llevarte dentro de mí  
y lo que bien o mal no quiero.  
Ya nada me pertenece ni me retiene como un colibrí  
en los pétalos de la muerte.  
Y morir en alcanzar 10 mil indulgencias (S/.) en el centro  
de la sociedad opresiva: American Way of Life.  
Y me gritaron salvaje por no saber caminar en parquet.  
Porque yo soy más salvaje de lo que puede parecer.  
Y más libre. Y más limpio.  
Y pienso esculpir una gota de lluvia.  
Y pintar un cuadro con un árbol lleno de fuego.  
con ese ramaje tan parecido a mí cuando es otoño  
y salgo de noche a caminar por allí con bruma  
y con la lluvia lavándome el alma.  
Son más de las doce –y todo está solitario.  
Grito, llamo, me desgarró. Pero nadie acude a mi lado.  
Nadie posee ese don de ser para mí una tinaja con agua de lluvia:  
una tinaja de palabras que estallen  
como una molotov en los muslos de la poesía.  
Esta es la hora de los más grandes deseos.  
y hora de los ratones saliendo desnudos a morder naranjas violentas  
entre los sótanos más cochinos de la belleza.  
Y pienso en ti mi querida Sonja en tus labios que muerden



canciones barrocas del siglo XII

porque mis dedos solos han aprendido a tocar  
como una sonata

tus senos pequeños

mientras continúas leyendo "Túpac Amaru, Amaru Churin, Apu  
Salgantaypa..."

y yo te escucho aquí sentado abrazándote junto al árbol

bajo la luz de un poste en el jirón Cuzco  
parecemos un par de locos y gritando en medio de la noche  
en la hora de las más graves verdades:

tú y yo Sonja y Enrique son un buen ángel de vuela

llevando escondido en la mirada

un paraíso de horror hermosura lucidez

y pinchados de medio cruzando una y otra vez los campos

Porqué y el Paraqué y el Conqué y el Dequé

volteando sobre esta memoria estirada sobre una porción de jalea

y pasando por Lampa como por una boca

oscurísima en Azángaro o Camaná y Colmena

con toda la mierda sintetizada en sus calles

con Hamlet caminando entre delirios y sombras

y el callado estudiante –admirador de Marcuse

Y Laurita y Sofía y Susana y Rosina y también tú caminabas

con mucha premura y con la vista alta o baja como una

marea que sube y que baja huyendo de qué

y para qué en tu casa rodabas como este planeta sobre las autopistas

del universo y yo te conduje a mi cuarto barato

entre hongos y pinturas y visiones de neurosis

y Bosch con sus pinceles en vuelo

y Chopin en brazos de la Sand

enloquecidos con el estremecimiento de la noche

y conocí a Dante –de lejos yo lo veía

conocí a Shakespeare

–los almacenes Shakespeare S.A.



y vi a Sade y a Sade y a Li Po o Li Taibo  
y estuve con Leoncio y Carlos y Peña celebrando 100 años  
de Lautréámont - una rola fue suficiente  
y un solo vaso - una sola palabra  
pero nunca fue suficiente lo que tuvimos a la  
mano y junto a mí detrás del lenguaje ardía como una flor sobre  
la arena nuestra sensibilidad extraviada  
entre estos lugares de porquería sucios ya por el continuo rozar  
nuestro en el polvo nuclear bajo el instante  
lluvioso anduvimos como Inkarrri en lo hondo del ojo  
—ojo que araña  
trotando de aquí para allá entre Colmena y esas calles oscuras  
con sus cafés y sus animales de espanto  
y porque como lo hemos leído al empezar el primer canto "a mitad  
del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura"  
como tantos de nosotros  
yo por ejemplo que ahora estoy recurriendo a hablarte de esto  
148 km. al sur de tus ojos  
cuando ya nada importa más como nosotros mismos  
que somos a última hora el reflejo de un universo más vasto.  
Y esto es (más que un atado de versos)  
la asunción perfecta de tu cuerpo lleno de naves  
y oleajes más frescos que luz  
de pergaminos forjados el tres mil a. de J.C.  
y hallados 20 siglos después  
cierta noche parecida a esta en el cauce  
de un río amargo.  
Esto es como el amor todo y nada a la vez:  
una batalla entre tu alma y la mía  
y en la que indefectiblemente salimos siempre perdiendo  
y con el alma más limpia como un rostro  
recién mojado en las tormentas de seguir perdidos





Dos mil años la rompieron.  
Dos mil lenguas como una soga ardiente enervándose alrededor  
del cuello.  
No me hagas daño / te odio.  
Sonja. Sonja. Metiéndome en sus piernas.  
Soy la serpiente mordiendo los sesos de la muerte  
y muerdes manzanas de fuego en la noche cuando nada nos salva  
ni nada te salva. Porque aún  
escribes con tintura de sauce sobre papiro  
como cuando creciste cubierta  
de arroz / de poesía  
con los espasmos de Lesbos  
mientras bebíamos guinda  
y nada hacía deslumbrar nuestro destino.  
Llegué un poco antes de las 10 p.m.: tú ya te habías desnudado  
y dormías como una cicatriz sobre mi hombro.  
Sonja. Sonja. No soy otro ni nadie.  
Yo soy el que no quiso ser lo que ahora o nunca  
pudo dejar de haber sido un furioso lucero.  
transponiendo los límites  
entre la noche y la poesía. Quiéreme / te amo  
—no podía haber escrito otro verso  
ni un algo parecido a la sensación de encender  
nuestra bella costumbre ni la alegre frescura  
de no caer absorbidos en los terrenos eriazos.  
Yo adoré tus cabellos mojados como una hoja de olmo después  
de la lluvia.  
Oh sí yo sí adoré tus palabras de estambre  
y tu palabra preciso en tu boca dorada.  
Yo adoré ese lecho de versos y hojas y vientos  
que nacían o venían contigo  
como un ángel descendiendo a estos versos



en la tarde cuando tu encendías  
frutos de oro  
lamiéndome el falo y lamiendo la rueda de los espasmos  
porque el estío era luz y era flor

y la flor esa luz que embellece  
la terrible soledad en los mundos de Bosch.

Y la memoria se abre el silencio la luz los frutos  
y a la larga estamos  
otra vez empezando porque toda muerte

pare una vida y tú pariste otra muerte  
o una vida que es como dormir sobre algún párpado de la muerte  
y vas caminando toda vestida de negro  
corriendo corriendo con un sudor en tu frente

con fiebre y las mejillas pálidas  
como un remolino tragándose a la vida  
ssscrrr-ssscrrr –cantó el pájaro del deseo.

ssscrrr-ssscrrr-ssscrrr.

¿Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco?

Y estamos otra vez aquí sobre la noche  
mirándonos y no mirando a otra parte que no sea

a ese fantasma salido de tu promesa de lavar  
con fiebre esos trozos resecaos de la sangre

del que se alejó cantando como Juan en el desierto.

Y sin embargo ¿quién brotará más cerca de la vida  
de un tiro en la sien frente al espejo o colgando de un semáforo  
como de sus propios presentimientos? ¿ha llegado mi hora?  
¿es ésta tu hora? ¿tu hora? ¿tu hora? ¿la hora?

¿What time is it?

Y también tú bellísima Sonja intentabas hallar tu identidad  
por el suicidio: feb./71

Y yo leí tus viejos cuadernos de poemas.  
yo leí tu poemita de la *soledad con zapatos*



-escrito cuando cumpliste los 12 años.

Y hemos caminado mucho entre estos semáforos violetas

-y ya no puedo contener mi furiosa belleza.

Sonja. Sonja. Cántaro de barro.

El amor crecía como un grito con olas de laurel

sobre este lecho cubierto con tu poesía.

Y el amor la lucidez la entrega el vigor: eran el Himno

que entonamos con nuestros labios frescos.

Y el amor la lucidez la entrega el vigor: son nuestra señal

en los días de guerra.

Y nada de lo heredado por la sangre pudo resistir a la belleza.

Y nada ha podido alejarnos de la frescura de un pensamiento

espléndido.

Y ya no puedo contener mi furiosa belleza.

Todavía espero esa tabla con diablos e inválidos pintados

como una gacela sobre el cielo de Lima:

una luz sobre otra es la seña:

una luz en el rostro: señal de este siglo.

Y nadie más sino tú y yo esperamos coger la revelación

en su más libidinoso y secreto esplendor.

Fuimos conducidos al patíbulo

Y degollados sobre una bandeja de plata en las cortes de Herodes.

Cortes de casimir.

Cortes marciales: II zona judicial de policía en Perú

para los que crearon la belleza creando molotovs

y creando revueltas entre los jóvenes.

Y somos pateados vejados jodidos.

Y el que transita a mi lado voltea el rostro

y escupe y siente asco y vergüenza de mí.

¡Estupendo! ¡Estupendo! "Los perros ladran,

señal de que avanzamos Sancho".

Porque ya no puedo contener mi furiosa belleza.



Y ya no puedo seguir como un verso que huye de la memoria.

Y cada noche al regresar a nuestras páginas

a nuestra soledad

nos cuestionamos / nos lavamos

y pensamos y vemos que ya este acto furioso

de aprisionar a la tormenta

y caminar libremente por el espacio abierto

en el espacio de unas líneas

es una victoria que no todos saborean.

Y entonces tuvimos que andar buscando nuestra propia

y amarga manera de entender estas cosas:

una lenta y amarga experiencia: hermosa como un ave silvestre.<sup>6</sup>



---

<sup>6</sup> VERASTEGUI, Enrique. *Ibíd*: pp. 63-71.



Como podemos apreciar, el poema tiene como trasfondo las experiencias de un joven creador que se mueve en un medio de pobreza y estrechez física, pero que vive sus experiencias, como señala José Miguel Oviedo, "con pasión, con dolor, casi con locura"<sup>7</sup> y que, como artista, sabe plasmar estas experiencias en poemas de una identidad y una belleza que, después de más de veinte años de escrito el poemario, conservan toda su frescura y vigor.

En la entrevista concedida a Floriano Martins, Verástegui también relata sus impresiones universitarias, impresiones:

de un universitario que vagaba solitario entre las aulas de la universidad (yo estudiaba economía en la Universidad de San Marcos, en Lima) y que, más que con los contenidos de los discursos de los líderes estudiantiles: más aulas, mejores rentas para la universidad, mejora de las bibliotecas, mejor servicio del restaurante universitario, estabilidad del pasaje universitario, derogación de una ley universitaria dada por el gobierno militar de aquellos años, se maravillaba con los significantes de estos discursos y con el gesto teatral - esos puños erguidos, esos rostros vociferantes- de esos líderes. Me apasionaba exclusivamente el lenguaje que aquellos empleaban y me atraían sus mítines y marchas por las calles de Lima contra la dictadura militar. A veces entraba en una sala repleta de estudiantes pero la vibración política la sentía cuando, entre la multitud que se apretaba contra la puerta, me encontraba con una joven

---

<sup>7</sup> OVIEDO, José Miguel, *Estos 13*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973.



bastante bella, distante y núbil, de cabellos rubios y mirada azul cielo perdida, que apretaba su cuerpo contra el mío en cuanto la marea humana que nos envolvía nos hacía obtener una comunicación, que en este tipo de erotismo liberado, era trascendente.<sup>8</sup>

Podemos observar que Verástegui siempre percibe las experiencias desde una óptica artística: ante los discursos políticos, no le interesa el contenido, sino la forma, el lenguaje. Al escuchar un discurso político en medio de la marea humana formada por estudiantes, lo trascendente para él se da cuando una bella joven aprieta su cuerpo contra el de él, pues para Verástegui el misterio del ser está directamente ligado al erotismo.

En otro momento de la entrevista concedida a Floriano Martins, Verástegui cuenta cómo se integró al “Movimiento Hora Zero” y sobre su participación en el mismo:

En el verano de 1970 surgió en Lima un grupo de poetas que estudiaban en diferentes universidades y que tenían la misma pasión: la poesía. Todos éramos muy jóvenes –yo andaba todavía por los 19 años– y nos hallábamos muy solitarios en Lima. Yo había roto con mi familia burguesa precisamente porque ansiaba un tipo de libertad que me permitiese escribir. Mi educación había sido católica tradicional, y asfixiante hasta el punto de que sólo fumé mi primer cigarrillo, y lo hice con bastante placer, románticamente, cuando me sentí libre al ingresar a la

---

<sup>8</sup> MARTINS, Floriano. "Enrique Verástegui. Revelación de la Poesía" (Entrevista), en Suplemento Literario de *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Año XXIV, N° 1.162, 16 de marzo de 1991, p. 8.



universidad. Ingresar a la universidad significó para mí apartarme de la provincia, a pesar de haber nacido en Lima, buena parte de mi infancia y de mi adolescencia transcurrió en un poblado tranquilo, apacible, y solitario de la costa peruana: San Vicente de Cañete –más no de las estructuras mentales en que había sido criado, sobre todo en el colegio, hasta que me liberté diciendo adiós al pasado, porque quería vivir la vida, quería hacer mis cosas, quería escribir, quería soñar en el papel. De modo que mis días transcurrían mejor, desde muy temprano hasta tarde en la noche, en las diferentes salas de la Biblioteca Nacional, donde me ponía a leer todo tipo de libros, que era lo que más me agradaba, pues leer es una actividad que realizo desde mi infancia. Un amigo universitario me encontró una noche leyendo poesía en la Biblioteca Nacional, maravillándose de que leyese también poesía, cuando estudiaba economía, y me invitó a integrar “Hora Zero” prácticamente en el momento en que el grupo se formaba. Fue así que me uní a la bohemia de un grupo de jóvenes poetas que lanzaban manifiestos, que criticaban la totalidad de la historia poética peruana hasta ese momento y que publicaban una revista de poesía. . . Yo era muy joven todavía, pero viví esa época con intensidad. Creo que desde los años veinte no habíamos tenido un momento tan agitado como el que se vivió a partir de los años 70. La poesía a partir de nuestra generación cambió decisivamente en el Perú y el motor de ese cambio fue Hora Zero. Ahora se escribe una poesía distinta, más poética o si quieres más ligada a la vida, a



los problemas cotidianos, una poesía abierta al mundo, sin abandonar su propia interioridad.<sup>9</sup>

La vinculación con el Movimiento Hora Zero significó el ingreso de Verástegui a las actividades del grupo: organización de recitales, donde desarrollará técnicas de lectura de los poemas, convirtiendo a los recitales en un espectáculo capaz de atraer masas, algo nuevo en el escenario de la poesía peruana, y también el ingreso a la bohemia del grupo, que vivirá intensamente: el mundo de los cafés y los bares, donde los poetas del grupo comentarán o discutirán con vehemencia sobre poesía, música, cine, etc. Verástegui calificará al bar Palermo como una segunda "universidad" donde conocerá a poetas de diferentes grupos y generaciones literarias, escenarios de largas tertulias donde Verástegui irá avanzando en su búsqueda de nuevas posibilidades para la construcción de sus poemas.

Finalmente, queremos citar las declaraciones de Verástegui a Wolfgang A. Luchting en cuanto a la publicación de *En los extramuros del mundo*:

Hacia ya un año que mi libro buscaba editor. César Calvo quería mandarme a París (yo no sé cómo); Pablo Guevara se había llevado el libro a La Habana en los primeros días del 71 cuando fue como jurado en poesía al concurso "Casa de las Américas" para ver si... podían publicarme... pero la publicación no salió. Hasta que en agosto decidí presentarme, de puro aventado, en las oficinas editoriales de Milla Batres, sin tarjetas de presentación, sin padrinos, sin recomendación, y sin haber visto la cara (ni en

---

<sup>9</sup> Ibid; p. 9.



fotografía) del mismo Milla Batres. Estaba yo allí en la lujosa oficina, resbalándome con el brillante encerado, despeinado, los ojos alertas, el cigarrillo consumiéndose entre mis dedos, con mi fardo de poemas bajo el brazo (hasta el sucio folder...

lo había recogido ese día de la calle porque tenía dinero solamente para comprar cigarrillos y sin cigarrillos no podía estar tranquilo). Estaba pues, como diría Cardenal, "sólo como un astronauta frente a la noche espacial"; era mi último naípe, me las estaba jugando el todo por el todo, la vida se había detenido para mí en ese instante, de la puerta hacia la Plaza Francia sólo veía un pasado que se levantaba y envolvía en todos los tonos cromáticos para caer destrozado como una ola sobre la playa. De la puerta hacia dentro no vislumbraba nada pero tenía la certeza de abandonar ese pasado que fuera de la Plaza Francia me esperaba, para enredarme y lanzarme contra los árboles. Milla aceptó leerme; después aceptó publicarme; después le dije que no me importaba firmar ningún contrato sino sólo publicar, pronto, pronto, pronto, y en febrero de 1972 salió *En los extramuros del mundo*.<sup>10</sup>

*En los extramuros del mundo* significó una verdadera consagración para el poeta. Críticos destacados como Luis Alberto Sánchez, José Miguel Oviedo, Alat, etc. reconocieron su valor y elogiaron el libro, que más tarde le valiera para ganar la beca Guggenheim.

---

<sup>10</sup> Luchting, Wolfgang. Op. cit., p. 331.



## 2.2. La actitud marginal

En la nota introductoria del libro primigenio de Verástegui, escribe su editor lo siguiente:

La biografía de Enrique Verástegui Peláez es asaz breve, pero a partir de este gran libro se magnifica por su revelador talento poético. Verástegui nació en Lima en abril de 1950, su niñez y adolescencia los vivió en la vecina ciudad de Cañete hasta 1969 en que regresó a la capital para hacer estudios en la Universidad de San Marcos.

En 1970 Verástegui ingresó al movimiento poético Hora Zero participando del antioficialismo de este grupo a toda cultura oficialmente patrocinada y condenando abiertamente el aburguesamiento de los intelectuales peruanos.<sup>8</sup>

Es decir, el autor de la nota, nos sitúa a un poeta en su contexto y nos señala su participación en actividades colectivas (grupales) desde que es

---

<sup>8</sup> VERASTEGUI, Enrique. *En los extramuros del mundo*. Prologo de Milla Batres. p. 7.



dueño de su racionalidad. En breves líneas tenemos, pues, al poeta situado en un contexto y en su actitud de relación con el mundo que lo rodea. Para completar una idea válida con respecto a la relación del poeta con el contexto, debemos recordar que Verástegui también vivió en Europa (París, Madrid, Barcelona, Mahón), mundo en el cual completó su aprendizaje y adquirió todo el bagaje de cultura poética que él posee. Sin embargo, ya no es necesario abundar en mayores incidencias en cuanto a su biografía, por cuanto él vivió la historia del Perú de las décadas del 60 y 70 (años vitales que han de servir como sustento referencial de su poesía en *En los extramuros del mundo* de un modo semejante como lo vivieron los poetas de los diversos grupos poéticos que señalamos con detalle anteriormente. La Revolución Cubana, la Revolución Cultural China, las divergencias en el campo socialista, el ascenso campesino en sus luchas, las guerrillas del 65, el advenimiento de Velasco Alvarado como conductor del gobierno peruano, la proliferación de los *hippies*, la efervescencia del *boom* latinoamericano, la invasión de EE.UU. en Vietnam, la profusión de la música *pop*, la afirmación de los provincianos en las zonas periféricas de la gran Lima, etc. es el mundo material que ha de incidir en la conciencia del poeta que poco a poco irá percatándose de la compleja red de fenómenos que se desprenden del mundo que lo rodea. En ese trance, Verástegui toma, poco a poco una opción no sólo frente a la creación artística, sino frente a la vida misma. No es casual, entonces, que se haya unido tan decisivamente



al grupo *Hora Zero*, una agrupación que, como ya dijimos anteriormente, marcaba el vórtice de una forma de encarar la creación poética que desde diversas revistas, se había venido dando en el contexto mismo en el cual Verástegui plasmaba su existencia creadora. Hasta entonces, aún habiendo venido de provincia, es decir en sus primeros balbuceos poéticos que arribarían a configurar *En los extramuros del mundo*, se vio en un contexto social y artístico ubérrimo en lo referente a motivos como para no quedarse con los ánimos aquietados, sino más bien encendidamente contestatarios.

Me tocó vivir de cerca ese movimiento [se refiere a *Hora Zero*] de poetas adolescentes que, un buen día decidieron que la poesía escrita a ellos no les gustaba y que el tiempo histórico era 'irrespirable'. Tenía yo 19 años cuando, en ese bello verano de 1970, me integré a *Hora Zero* para compartir las mismas ilusiones, las mismas experiencias, toda la locura de que se es capaz cuando, entre los objetivos planteados, figura construir la belleza que hará posible la conciencia de libertad en el mundo<sup>9</sup>.

En otras palabras, toda la urdimbre existencial, sea individual o colectiva confluía en un camino definitivamente iconoclasta. De sus

---

<sup>9</sup> VERASTEGUI, Enrique. "Mi vida en el Cielo. Historia personal de *Hora Zero*". En *Periolibros*. Suplemento especial dedicado a *Hora Zero*. Lima, 1990. p. 6.



propias palabras podemos extraer esta certeza. Pero la visión incendiaria, si cabe la expresión, no sólo estaba apuntando contra la vida, el tejido social injusto a todas luces, hipócrita y en una decadencia en todos o en casi todos los rubros de la vida, también lo estaba en contra de las formas de hacer poesía, de las maneras de encarar la creación espiritual. Y como él mismo lo dice, también se trataba de una cuestión estética además de política, y más tarde se trató puramente de una cuestión estética más que política. No fue gratuitamente el escándalo, uno de los instrumentos más usados no sólo por Verástegui para hacerse ver como un creador en la margen opuesta, sino también la del grupo *Hora Zero*.

Tal vez esta imagen de creatividad, de libertad, de la conciencia de un enorme rigor en el trabajo literario fue lo que desde el comienzo me atrajo en Hora Zero...<sup>10</sup>

No se puede negar la intención del grupo que fue desarrollándose en la dirección que alude Verástegui anteriormente, pero con el tiempo ello parece ensombrecerse, con relación a la preocupación de los poetas integrantes del movimiento en su totalidad. Fue más bien Verástegui quien imprimió una aureola de rigor y entrega absoluta a la creación, tal vez hasta llegar a prescindir de otras formas de existencia que no sea la que está

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 7.



puesta en función de la literatura. Aunque muchos de sus textos críticos no tengan la brillantez ni los alcances de su poesía, por lo menos como indicios de una gran cultura literaria dan cuenta de un poeta ciertamente riguroso, amplio e integrador. La apariencia de descuido bajo el cual se mostraba y se muestra todavía la vida del poeta, es decir, de una persona que no se encuadra bajo ningún casillero esquemático de integración familiar, el que anda por los bares pidiendo que todo el mundo brinde con él en razón de su fama, o el hecho del abandono de sus estudios muy temprano (es decir, sus estudios universitarios), etc., dan cuenta de una personalidad originalmente en desacuerdo con las formas de vida que se lleva ordinariamente en la sociedad. Pero en cambio su relación con la obra creativa está signada por el rigor y la reflexión profunda, además de un conocimiento casi enciclopédico de todo lo que ha creado el hombre sobre todo en términos de cultura artística.

En esa época, cuando todos éramos adolescentes, teníamos el cabello largo, y una enamorada esperándonos a la entrada de un cine, nos encontrábamos diariamente en los cafés céntricos de Lima [...]; a su modo, cada quien había roto con su familia llevado exclusivamente por su vocación literaria que, gestada en la infancia, encontraría su eclosión



pública en las razones históricas –un mundo generacional producto de las guerrillas, el *hippismo*, mayo 68, el *bossa nova*, el *rock*, el cine europeo, la música serial, el boom de la novela latinoamericana,...<sup>11</sup>.

Lo anterior, es ciertamente un testimonio de vida que da cuenta de las formas de la realidad objetiva que han hecho su mundo en la mente de aquellos jóvenes inconformes con las formas y acaso conformes con la vida misma. Hay un cierto encanto, de aceptación de lo que aparentemente se rechaza en las anteriores palabras de Verástegui. Es evidente que un eclecticismo en la conciencia le ha permitido vivir casi cómodamente en un mundo al que rechazaba o decía rechazar. Por eso se afirma que su postura política racional nada tiene de iconoclasta, sino más bien su postura estética. Allí es donde Verástegui realmente toma una posición de cuestionamiento con relación a toda la poesía anterior a él. Y sus logros, por lo menos en algún caso, condicen con sus afirmaciones. Por lo tanto, Verástegui logra nitidez vital en su realización estética pero no fue coherente en su pretendido rechazo al mundo en que vive. No es el caso de Verástegui semejante a lord Byron, a Dylan Thomas, ni tampoco al de Martín Adán, por decir un caso nuestro, en quienes sí, el espíritu de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 9.



rechazo a lo circunstante cuajó tanto en la creación artística como en la vida misma.

Esta relación dual arriba revelada, servirá para visualizar la poesía de Verástegui en su correlato con el contexto.

La poesía del 70 surge de una necesidad de expresar desde la perspectiva de la creación artística todo lo material y espiritual que se da en las dos décadas que le sirven de referente, más precisamente la década del 70. Pero su necesidad inmediata fue la pretensión de expresar el ámbito urbano, especialmente la gran Lima, en términos de poesía. Ya lo sabemos, este mundo es sumamente complejo, no por gusto Arguedas escribe en la década del 60 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: la provincia se había trasladado a Lima, tras un complejo y dramático desplazamiento que obedecía a razones económicas y sociales. Y esta irrupción contaba ya con algunos años, tal vez una o dos décadas, y las primeras generaciones de provincianos nacidos en Lima ya tenían la necesidad de decir su voz con relación al mundo en que le tocaba vivir. Así surge *Hora Zero* y los otros grupos, así surgen diversas revistas literarias (fundamentalmente poéticas) y una profusa publicación de nuevos libros de literatura, y, por esa misma razón nace la poesía de Verástegui, es decir como una respuesta artística a un mundo ciertamente renovado. Desde *En los*



*extramuros del mundo* hasta *Angelus Novus*, Verástegui precisamente da la respuesta artística de un tiempo en términos de poesía, recogiendo como material poético los destellos fenoménicos de un mundo material y espiritual que responde a un tiempo, a una época en la historia del Perú. La urbe en trance de crecimiento incoherente, en trance de modernización y al mismo tiempo también en trance de decadencia, turgurización y llegando a los límites mismos de una deshumanización de valores, la conciencia que se enfrenta a esta realidad, con una gama de variaciones en cuanto a visiones del mundo y maneras de postular una existencia individual y colectiva. Todo ello es tomado como material en bruto que poco a poco, gracias a la elaboración aluvional de palabras, conceptos y formas comunicativas va tomando forma artística, muchas veces plegándose a un discurso transgresor de las fronteras mismas de los géneros literarios, en una suerte de cuestionamiento de las formas anteriores de construir el universo poético. La poesía de Verástegui habla del Perú y el mundo como una vuelta a lo que estaba adormecido en el hombre, frente a una época que quiere desesperadamente maquillar la neurosis que provoca la coacción de las ansias de liberación humanas de todo tipo y toda circunstancia. En este sentido, la intensidad sonora de sus mejores páginas se expresa en el desenfado, en esa suerte de romper los frenos que impedían desarrollar a plenitud su actividad cerebral y



sensorial, y para ello ejecuta todas las descargas emocionales posibles, impulsadas por los sentimientos de frustración, más que individuales, colectivos, que la sociedad, en perceptible muestra de conflictos variados y diversos, impone al ser real que es el poeta. Por lo tanto, en la correlación creador y contexto, la intensidad de la poesía de Verástegui, alcanza esos ribetes también por su vitalidad estilística, que le permitió desarrollar una modulación sonora plural, una variedad vasta de emociones humanas, como para que la poesía asista a la elaboración de conceptos en el propósito de construir un mundo humano diferente a lo que sensorialmente se tiene, una realidad diferente, fruto de la imaginación.

En general, la poesía de Verástegui, básicamente la expresada en *Los extramuros del mundo*, subrayó en su trabajo arquitectónico la misión de la poesía en el contexto de la crisis de la sociedad y de la cultura de este tiempo; e, igualmente, demostró que la poesía sigue siendo la esperanza de la comunicación y comprensión humanas.



### III

## ENRIQUE VERÁSTEGUI Y *EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO*

### 3.1 El proyecto estético-ideológico

*En los extramuros del mundo* ha merecido, desde su aparición, elogios de la crítica especializada.

Registremos un conjunto de apreciaciones de destacados críticos sobre esta obra, como, por ejemplo, la crítica de Alfonso La Torre (Alat) incluida en la antología *Estos 13*, de José Miguel Oviedo:

El poeta tiene 19 años en 1970, en Lima, y se siente *En los extramuros del mundo*. La urbe, tumultuosa y sórdida, lo aliena; el poeta, rechaza a la urbe. Las laceraciones de este mundo rechazo, imparten a la voz de Enrique Verástegui su dramática densidad, su clarividencia.

Pero, toda Poesía implica un acto de amor: como, en la concepción de Gide, Prometeo ama al águila que lo devora, el poeta ama a la urbe que lo tritura. Su vituperación convoca una inapelable visión de las agresiones de la urbe y de las llagaduras del hombre: la palabra del poeta concilia este



antagonismo, el dolor se hace fiesta verbal, ritual de redención mutua.

Verástegui solventa esta pugna en tres espacios: el espacio de la cultura; el espacio de su propia biografía; el espacio de la urbe. Entre el espacio de la cultura y el espacio de la urbe, se alza la estatura del poeta, la exacta resonancia de la llagadura hecha palabra.<sup>12</sup>

Luis Alberto Sánchez también ha reconocido el talento de Verástegui:

“Extramuros” se refiere no al motivo campesino, sino al suburbano; es la protesta contra la urbe, que equivale, para algunos a un obligatorio aburguesamiento. Desde luego, Verástegui practica la llamada poesía social, que es como el amor para los románticos, y en Marx, el Lamartine de nuestros poetas actuales. Aparte de eso, surge en Verástegui, evidentemente, una limpia emoción humana, que no logran atenuar las citas de libros y algunos silogismos innecesarios. Usa palabras humildes, que recuerda la poesía suburbial de

---

<sup>12</sup> Alat. “Verástegui: la urbe, la cultura y el hombre”. Documento en: *Estos 13* de José Miguel Oviedo. Línea, Mosca Azul Editores, 1973.



Carriego, Fernández Moreno, López Velarde; un eco provincial americano de Francis James y el modernismo brasileño (Bandeira, Drumond de Andrade) que corresponde por muchos modos, al postmodernismo hispanoamericano. Aunque el uso de deliberado prosaísmo no escandaliza ya a nadie, en este joven poeta, que tiene una edad semejante a la que tenía Javier Heraud cuando lo ametrallaron en Puerto Maldonado, adquiere un acento de espontaneidad e intimidad impresionantes. Aparentemente, Verástegui ha vuelto las espaldas al ritmo (lo que contradice a Bendezú, para quien la poesía es ritmo), más si uno lee con más cuidado, observará que existe un ritmo alterno e interno en sus versos, como en los de las *Odas elementales* de Neruda, como en ciertos poetas angloparlantes, cuyo verso se amarra a un concepto o a una metáfora, y construye así una trabazón interna, sin costuras visibles, compacta y, no obstante, yuxtapuesta y móvil. El poema a la muerte de su abuela, es de una belleza bíblica. En ciertos pasajes, evoca el poema a María Belén Chacón, de Nicolás Guillén, con la natural diferencia de personalidades y de clima poético. El trópico es ante todo color y música; la



costa peruana, desierto y monotonía exteriores: todo debe celebrarse por dentro.<sup>13</sup>

Un crítico que ha seguido muy de cerca el desarrollo de la producción poética de Verástegui es Ricardo González Vigil:

A los 22 años de edad merced a su primer poemario, *En los extramuros del mundo* (1972), Verástegui se reveló como un notable poeta, el más dotado de su generación. Primer paso que lo mostraba en pleno dominio de los recursos poéticos asimilados de los grandes poetas de lengua inglesa (en especial, Pound, Eliot y la Beat Generation), francesa y española de este siglo.<sup>14</sup>

Para una visión de conjunto de la poesía de Verástegui, es sumamente valioso el aporte del británico Jaime Higgins, en su obra *Hitos de la poesía peruana*, en la que dedica un apartado a la poesía de Verástegui: Enrique Verástegui en los extramuros del Mundo.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura Peruana Derrotero para una Historia Cultural del Perú*. Tomo V. Lima, P. L. Villanueva, Editor, 4a. Ed., 1975; p. 1590.

<sup>14</sup> González Vigil, Ricardo. "El erotismo del lenguaje". En *El Comercio*, suplemento dominical. Lima, 13 de Octubre, 1991, p. 19.

<sup>15</sup> Higgins, James. *Hitos de la Poesía Peruana*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993.



Como podemos apreciar, la obra que estudiamos goza de un reconocimiento crítico unánime; a continuación efectuaremos un acercamiento crítico al proyecto estético ideológico de su autor.

Entre los rasgos de la poesía de Verástegui, podemos señalar algunos sobresalientes, que, a nuestro entender, definen las posibilidades identificatorias de la producción de este poeta.

En efecto, la poesía de Verástegui, expresada en casi todos sus libros, pero más esencialmente en los primeros, muestra un lenguaje narrativo y coloquial, como muy pocas veces (salvo tal vez Vallejo) se utilizó en la poesía peruana anterior.

Ya puse estos versos como ramas de olivo sobre tu tumba oh mi

abuela y me tendrás aquí

Para siempre –gritando, dando alaridos, llamándote, prosternado

a tus maneras.

levantándome, maldiciendo a pesar de las prohibiciones y de que no

debo hablar con locos.

O pillar frutas en los mercados.<sup>16</sup>

Es un lenguaje contestatario, abiertamente sin exquisiteces, es el lenguaje sin los méritos preciosistas, enfeudado siempre a la normativa, en suma, es el lenguaje de esencia, de la necesidad, de la exposición de la

<sup>16</sup> Verastegui Enrique. En los extramuros del mundo. Lluvia Editores. Colección Hojas de Hierba. 2a. Ed., Lima 1994, p. 31.



percepción espiritual sin preámbulos, capaz de transmitir a plenitud agudas percepciones de quien ha captado la esencialidad de las circunstancias.

Estoy siendo lavado en los maceteros de la suciedad.

Hace mucho deseo poner todo en su sitio y largarme de aquí

–para siempre.

Y pintar y cantar mi verdad –fresca y mojada.

Yo te construyo, con mis palabras, te doy los ojos, te doy la voz,

te doy un poder tan fresco en el poder de soñar despierta

mientras vienes envuelta en un manto de hojas

vivas, tú lavada entra en mis brazos<sup>17</sup>.

Pero esta tarea la comparte Verástegui con sus coetáneos del 70. Pues tanto ellos como Verástegui, lograron articular un lenguaje que adoptó un timbre marcado por agudos contrastes entre la línea prosaica y narrativa matizada por elementos de la poesía escrita en inglés, y las variaciones de la voz activa consustancial al castellano.

Llegué hasta la tumba donde duermes y duermo una parte de mis

años, de mi sueño

y permanezco como brasa bajo la lluvia o bajo el jazz de las

discotecas escuchando cantar a Odetta

meciéndome con la brisa como con un murmullo de mariposas sobre

mis rodillas,

sobre mi soledad.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Verástegui, Enrique Op. cit., p. 65

<sup>18</sup> Ibid., p. 31.



Este discurso poético, elaborado con el lenguaje cuyas características señalamos antes, permitió distinguir no sólo la diversidad de las voces poéticas, sino las divergencias entre las súbitas y violentas presentaciones sensoriales y mentales con el tratamiento delicado y excluyentemente lírico del verso. Y la intensidad de la poesía de Verástegui surgió como resultado de la naturalidad del paso entre una metáfora a otra a través de los altibajos generados por los rítmicos movimientos del espíritu, de un espíritu integrador, ya lo dijimos antes, que pretendía incorporar todos los rubros de la objetividad como material del trabajo de elaboración del espíritu.

Esto es como el amor todo y nada a la vez:

una batalla entre tu alma y la mía

y en la que indefectiblemente salimos siempre perdiendo

y con el alma más limpia como un rostro

recién mojado en las tormentas de seguir perdidos

en un alfabeto extraño en las tribus secretas del Oriente.

Pero estás tú – vivita y coleando. (Y culeando.)

Y estamos todos en las mismas brega con el corazón.<sup>19</sup>

El lenguaje poético de Verástegui, así como de los poetas del 70 en general, significaba la asimilación de las propuestas anteriores de la sincronía temporal; pero, esta asimilación expresaba una negación a lo

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 67



anterior. Es decir, aceptación, asimilación y también cuestionamiento. La aceptación para negar, no sólo descansaba en la lectura intuitiva del proceso de la literatura peruana y de la realidad compleja y diseccionada, sino en la necesidad de crear los mecanismos sociales y culturales que hiciesen avanzar todos los intentos de los hombres que bregaban por el triunfo de la humanización sobre la alienación.

Por otro lado, es interesante visualizar la arquitectura o la estructura básica que caracteriza a la poesía de Verástegui. En tal sentido, tal vez lo más resaltante en su poesía es la articulación de los versos en el espacio siguiendo el curso libre de la espontaneidad; sin embargo, la espontaneidad sola no es garantía para el logro de una poesía renovadora.

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres

carcomidos por la neurosis,

hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados

confundidos y riéndose de todo.

Yo vi sufrir a esta gente con un ruido de los claxons

sapos girasoles sama asma avisos de neón

noticias de muerte por millares una visión en la Colmena

y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana

a los senos de la vida

y sin embargo continúan aferrándose entre

marejadas de Válium

y floreciendo en los maceteros de la desesperación.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 19



Pero Verástegui utilizó la espontaneidad en el objetivo expreso de fundir su espacio interior con la expresividad de la palabra en el plano del espacio exterior. Para lograr esta pretensión muchas veces implícita, estableció desde sus primeros textos hasta los actuales la asimetría del verso, que, a la vez se ensamblan uno debajo del otro hasta copar el espacio con la finalidad de producir un efecto visual unificado. Bajo esta intención, Verástegui generó un complejo modo de estructuración de los versos al servicio de la libertad de creación. Por lo cual, en sus textos poéticos hay la impronta muy personal caracterizada por la espontaneidad surgida de las operaciones irregulares de la memoria y que han sido forjados bajo el influjo del versolibrismo inglés, cuya particularidad reside en agrupar versos en unidades estróficas para luego conectarlas en otra unidad estrófica mediante la utilización de un verso fundamental que se repite en diversas partes de los poemas para lograr la consistencia y la unidad total. Otra particularidad de la poesía de Verástegui es la búsqueda de nuevos elementos de comunicación poética. En tal sentido (sobre todo en su poesía última) exalta la eliminación de todo tipo de trabajo de estructura preestablecido, a fin de cubrir el espacio con versos cargados de elementos conceptuales y esenciales. donde los versos o unidades estróficas son puestos en el espacio para construir, a partir del intercalamiento o el juego de contrastes, operaciones mentales en el hallazgo de muchas unidades



poéticas diversificadas en una sola integridad. De este modo, el lenguaje poético al ser sometido a un gran movimiento en el espacio, se carga de mayor énfasis connotativo. También es visible en la poesía de Verástegui la simplicidad de la línea y su plasmación en el espacio mediante el escalonamiento de versos estróficos y también por cubrir de versos el plano espacial. Con este instrumento se exalta la relación entre la iluminación de la idea poética y la forma que le da consistencia. Por otro lado, la intención de cubrir el espacio sólo con trazos finos de poemas, al sustentarse tan sólo en el encanto emocional, exalta los estados más puros del espíritu y el intelecto. De esta suerte, el lenguaje poético adquiere cualidades artísticas fecundas en singularidades nocionales.

Otra de las características de la poesía de Verástegui (desde *En los extramuros del mundo* hasta *Angelus Novus*) es su gran intensidad, producto de la vitalidad estilística, que le permitió desarrollar una modulación sonora plural, una variada gama de emociones humanas, para que la poesía constituya un estado espiritual hacia el cual se orientase el intelecto en busca de una realización material profundamente humana. En tal sentido, se puede afirmar que lo heterogéneo o irregular de las ondas sonoras, muestra, en el campo de la presentación, una nueva actitud vital frente a la realidad, a la vida, a la sociedad y a la cultura.



Esto es como el amor todo y nada a la vez:

una batalla entre tu alma y la mía

y en la que indefectiblemente salimos siempre perdiendo

y con el alma más limpia como un rostro

recién mojado en las tormentas de seguir perdidos

en un alfabeto extraño en las tribus secretas del Oriente.

Pero estás tú – vivita y coleando. (Y culeando.)

Y estamos todos en las mismas brega con el corazón.<sup>21</sup>

### 3.2 **Visión del mundo representado en el poemario *En los extramuros del mundo***

A casi dos décadas de haberse publicado, este libro aún conserva toda la potencialidad poética que dio renombre a su autor inmediatamente después de su publicación en 1972. Esto nos lleva a pensar sobre la estrategia que el autor utilizó para colmar sus afanes de forjar una poesía de "estructuras y ritmos" en la que propone "la no importancia del tema en la elaboración del trabajo literario" así como la escritura en su misión confluyente de emisor-receptor dándole de este modo a la literatura un fin en sí mismo (a la manera kantiana) es decir: "asume la infinitud". En tal sentido, es preciso plantear desde ya que fue *En los extramuros del mundo*

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 17



la obra que resume toda la intencionalidad de una generación de poetas (la del 70), plasmando en su realización estética todas las premisas de ruptura planteadas tanto a nivel de proclama como también en los primeros logros textuales. En efecto, este libro le abrió al autor las puertas de la consagración que posteriormente fue consolidada por el otorgamiento de una beca de la Foundation Guggenheim, la cual le permitió dedicarse a la literatura exclusivamente y viajar a Europa, cumpliendo con un viejo sueño de todo intelectual de un país del tercer mundo. Pero ¿quién era el individuo tangible que se llamaba Enrique Verástegui al momento de publicar este libro? Era un estudiante decepcionado de la Universidad que ya, para entonces, había abandonado sus estudios de Economía en San Marcos, y para colmo de todas las malas expectativas había elegido decididamente ser poeta.

En relación con su extracción de clase, la cultura que tenía que apropiarse para ser aceptado como poeta le creó una enorme brecha por cuanto el autor se asimiló ya no sólo a los "intelectuales en formación" sino que él mismo se intelectualizó e inició un proceso de desclasamiento, por cuanto se encontró en un ámbito en el que no ocupaba un lugar parecido a su clase de origen y, al mismo tiempo, al sistema de producción en vigencia. Luego, al asumir la categoría de "intelectual letrado" y sin un título universitario que lo avale pero con un brillante libro primigenio,



inició las dos operaciones consustanciales a estos procesos de compensación. Por un lado su actitud marginal no sólo explícita en sus declaraciones sino implícita en su misma creación poética. Y, por otro lado, la apropiación compulsiva de la cultura que la universidad era incapaz de brindarle. Aquí también sorprende en sus declaraciones: de los entrevistados por José Miguel Oviedo y Wolfgang A. Luchting en sus respectivos ensayo-testimonios, el que despierta mayor admiración es precisamente Enrique Verástegui. Sus declaraciones, aunque en muchos casos contradictorias, pretenden mostrar a un individuo que no sólo sabe escribir poesía sino que, además, sabe teorizar sobre ella. El correlato de todo esto no es más que una actitud marginal y hasta cierto punto elitista frente a la poesía y con la poesía frente a los lectores. Develándose así ésta en su prístina epifanía.

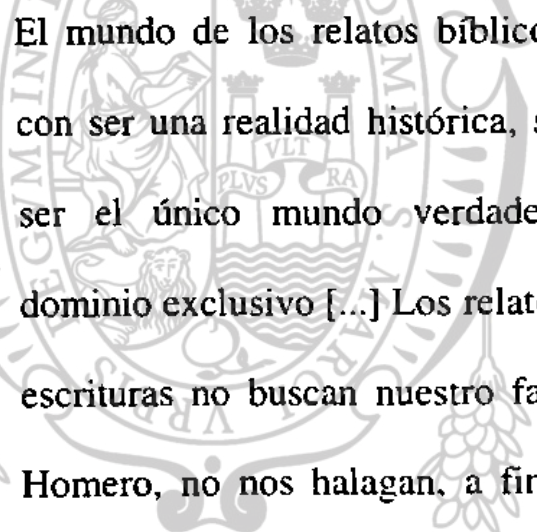
El mismo autor afirmó en reiteradas ocasiones que a él sólo le interesaba la poesía de "estructuras y ritmos" y la "infinitud" de la literatura misma. Además habló de una estructura sinfónica que sostenía sus poemas así como de la falta de importancia del tema en la poesía. Sin duda la inquietud por la trascendencia del arte nace de la comparación de la literatura con la música. La música es un arte repetitivo que aún así nos hace pensar en la originalidad y en la belleza. Pero, ¿dónde está entonces su trascendencia? Precisamente en esa reiteración de notas, de intervalos, de



armonías, etc., que hace que el presente o el pasado puedan tener la sensación de futuro. Y ¿dónde reside su originalidad? Primero en comprender que no hay repetición sin diferencia y diferencia sin repetición. Por eso, la creación como ruptura total no se concibe primero sin aceptar la mimesis, la repetición diferenciada que posteriormente nos llevará a la creación absoluta o al silencio vital. Por todo esto, Enrique Verástegui tiene que comenzar definiéndose a sí mismo al tiempo que organizaba una estructura paródica de la historia sacra contenida en la *Biblia* para sostener sus poemas. Esto era lo único que podía darle fuerza a su creación ya que el sistema escritural signico, a diferencia de la música, todavía permite tematizar algo. Y esta estructura se enlaza fuertemente al tema para dar esa sensación a profecía, a mandato inconcluso pero evidente, lo apocalíptico que se percibe a través del libro: Lima es una ciudad horrorosa, con hombres que ven en el suicidio la única libertad, con prolongaciones artificiales de la naturaleza, donde los hombres no conocen el amor porque éste se halla en los extramuros del mundo-ciudad: luego la muerte se instala soberanamente en este recinto iluminado por luces de neón: la muerte y el tiempo circular dan cuenta de una fijación discursiva pues trascienden el plano del enunciado para hallar su contrapartida y su legitimidad en la escritura que los detiene en su transcurrir incesante hacia el acabamiento y como testimonio de una época apocalíptica, aquí y ahora, que mientras no se cumpla permanecerá atemporal e infinito como el



cuadro de la destrucción de la catedral. El ser marginal, el profeta, el poeta, que sabe dónde está la salvación es el enunciador y éste nos dice que la salvación está fuera de los muros de la ciudad, donde se encuentra el amor pero también la escritura como una dimensión que "no todos saborean" y para la cual hay que pasar "por una lenta y amarga experiencia". Con estas palabras termina el libro, donde está expresada toda una forma de concebir una realidad y por tanto transformarla. No en vano se apela a la estructura de la historia bíblica, de la cual Erich Auerbach dijera lo siguiente:



El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo [...] Los relatos de las Sagradas escrituras no buscan nuestro favor, como los de Homero, no nos halagan, a fin de agradarnos y embelesarnos; lo que quieren es dominarnos, y si rehusamos, entonces nos declaran rebeldes.<sup>22</sup>

No es pues en vano que se apele a la historia bíblica: por ella ha habido más derramamiento de sangre, es decir, acción que por todos los conflictos de la humanidad, pero a la vez que forma la estrecha unidad

---

<sup>22</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 20.



entre realización de la escritura y la realidad que pretende representar. También está el carácter de "dispensador vitae" y el nivel profético tan indispensable para los movimientos transformadores actuales sobre todo en lo que a eliminación necesaria del capitalismo respecta, aunque claro, bíblicamente, sería el destierro del mal y de la muerte que serían vencidos por el amor y la eternidad del padre eterno y sus huestes victoriosas. Pero por el momento el amor sólo puede ser encontrado fuera de la ciudad y lo eterno en el ejercicio escritural. Sin embargo, este ejercicio de escritura sólo pueden llevar vida parcelada "Los maceteros de la suciedad", y he aquí el gran conflicto que subyace a esta poesía. La ineficacia de ella para transformar la realidad, pero al mismo tiempo la necesidad de registrar esos cambios que necesariamente tienen que operarse fuera de los libros. Pero su opción de mirar hacia los extramuros del mundo no sólo es estética (teñida de un tinte político muy diluido y hasta ambiguo) es fundamentalmente metafísica. Puede afirmarse también la presencia de un carácter aristocratizante en su poesía, y más que de ella de la actitud del poeta como "dispensador vitae" en contradicción con la acción que como individuo le corresponde. En cuanto al primer caso no hay que tomarlo en el sentido tradicional de la palabra "aristocrático", esta denominación no la damos en su sentido axiológico; sino, más bien, en el sentido de la vanguardia solitaria como todos los profetas que adelantándose a su tiempo sugirieron nuevas formas de concebir la realidad y la posibilidad de



mejorarla. En todo caso la eternidad que confiere la escritura es asumida como una filosofía y ésta pese a los rasgos revolucionarios o rebeldes, son de tinte más bien idealista y en este sentido quizá también por aquí se acerca a esa búsqueda borgiana tan controvertida pero no por ello menos vital. Para una poesía cuyo tenor es la negación sistemática de la realidad en favor de sus posibilidades, la utopía y el anticapitalismo romántico siguen siendo sus mejores caminos. En tal sentido identifiquemos algunos rasgos esenciales en cada uno de los poemas que constituyen el corpus de *En los extramuros del mundo*.

En el poema inicial del libro: "*Primer encuentro con Lezama*", se da la confluencia de una ciudad sórdida, un personaje literario, y famoso por su exquisito dominio de la lengua y de los sistemas estructurales de la poesía actual, y un individuo que al mismo tiempo es el enunciador y el testigo-intérprete que va mostrándonos a nivel sensorial y también a nivel de conceptos, todo lo que puede entrañar la materialidad de un ámbito apocalíptico y la conciencia lúcida que en ella habita. Ubicamos aquí estas tres presencias que han de servir de eje de estructuración del poema en su enunciación. El poema no contiene estratos: es un todo, sensorial, a veces caótico, pero casi siempre lúcido. La pobreza del enunciador, pestes y caos, la belleza de Vivian pero, sobre todo, la presencia de un libro de Lezama al contacto del enunciador, sirven de motivación, a los cuales se van plegando



conceptos y realidades estructurados en versos cortos o largos, que dan la sensación de representar todo un cosmos no sólo en su rutinaria esterilidad sino también en su conciencia lúcida.

En el nivel de lenguaje poético evidencia lo que ya planteamos en lo referente a los rasgos esenciales de toda la poesía de Verástegui. Vocablos como Juicio final, todos los fogones ardiendo juntos, sintagmas y oraciones como: sobre esta ciudad caminan un par de iguanas reptando y comiéndose la luna, alientan pues una visión bíblica y apocalíptica del ordenamiento sistémico de la sociedad y de la naturaleza.

En el siguiente poema "*Segundo encuentro con Lezama*", el tema recurrente es la muerte y la noche, confluyendo sobre un territorio sórdido, y el enunciador, una vez más ve su tabla de salvación en la presencia signica del "viejo corsario" que no viene a ser sino Lezama, y con Lezama la nueva o novísima forma de encarar la creación poética. Pero la escena de los sucesos subjetivos u objetivos siempre está en trances difíciles, sobre la que habita "pálida gente recostada contra la pared del silencio". Muerte, silencio, frente a la vitalidad de la creación remozada, en cierta forma este poema contiene la contradictoria dialéctica de la creación frente a la realidad.



Con el tono referencial de Ernesto Cardenal, Verástegui postula en el poema "*Salmo*" una visión ácidamente crítica de una urbe en decadencia moral y económica. Esta expresión se vislumbra de primera intención por cuanto el aparato lingüístico no se complica sino nombra, ambiguamente, despectivamente y desinteresadamente, toda la cruda realidad en la cual vive un remozado intérprete que no se contenta con nombrar la decadencia material muy cercana a lo sensorial, sino que identifica también la degeneración de la humanidad en un mundo apto para un criadero de neuróticos, muy a la par de aquellos cosmos kafkianos en los cuales habitaron los Samsa, los K. o los agrimensores. Si bien el tono de Verástegui se muestra aún deudor de influjos visibles como en este caso de Cardenal y Allen Ginsberg, sin embargo hay la consustanciación del universo poético con elementos materiales y espirituales que nos remiten directamente a lo que viene a ser el Perú concreto, el Perú material definido en la mente y en la existencia de sus habitantes, por lo menos de aquellos que lo pueblan es estas horas definidas por el enunciador como "hombres y mujeres de cemento". Es notable la habilidad con que en cada verso el poeta va disponiendo la secuencialización de conceptos disímiles, pero que en suma han de conformar un cosmos híbrido de materia y espíritu. No es que el poeta denigre de todo, sino que se contenta con constatar las cosas, con llevarnos de la mano a ver en todas sus implicancias el universo que todos los días lo vemos pero que nunca reflexionamos sobre él y menos lo



comprendemos. El poema descubre, nos muestra, pero no en una mera repetición de la realidad sino asociando todo lo que es y lo que significa lo objetivo y lo subjetivo.

Por otro lado con la mención de signos lingüísticos que nos remiten a la objetividad problematizada (por ejemplo, Nixon, Apollinaire) el enunciador busca que el lector asocie una serie de conceptos y no sólo la unilateral postulación del verso independiente de los demás. Por eso decimos que es difícil pensar en una segmentación en estratos de la poesía de Verástegui, pues cada texto es un todo cosmológico y ontológico.

En *"Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet-Una Pintura de Breughel"* asistimos nuevamente a la urbe y sus implicancias siempre interpretadas por un enunciador ubicuo que va mostrando sus obsesiones o sus vivencias al compás de sus relaciones con la objetividad. Da la sensación de que un aventurero moderno a la manera de un Stephen Dedalus, va transitando sobre sus dedalus mismos pasos, observando y apropiándose de ciertas muestras de un mundo que sufre siempre de "locura". Todos los elementos sígnicos del poema nos remiten a la inmediatez, a la actualidad, a la rutina, al extasiamiento frente a la ruindad de la monotonía citadina; pero a pesar de ello, de modo ambiguo y

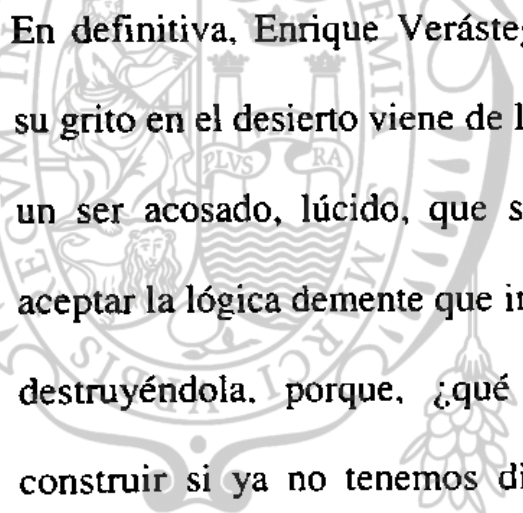


obsesivo, por alguna ventana se visualiza la silueta de un amor también actual.

En *"Para María Luisa Rojas de Peláez muerta el 21 de Agosto de 1969 en Cañete donde moran a las cinco de la mañana en el estanque los ángeles de Jericó"*, una vez más muestra su presencia el visible influjo de Ernesto Cardenal y también de la poesía inglesa del versolibrismo. "Versos como ramas de olivo", "la tumba donde duerme una parte de mis años", etc., van perfilando el estilo del autor. Esta vez es la vejez de la ciudad, y también la vejez de los conceptos anticuados, los que sirven de soporte para la elaboración del texto. Una vejez que inunda incluso la ubicuidad del enunciador. No sólo Marx sino la descripción casi fidedigna de un contexto nos van mostrando un instante temporal de la conciencia y de la realidad peruana, visiblemente de la década del 70. Pero de pronto, en los meandros que va trazando el transcurso de los conceptos en los versos nos enuncia un lugar en que la conciencia del enunciador, siempre mirando las cosas, integradoramente, es decir en su esencia y en su apariencia, se encuentra con la existencia de su creador. "Cuando te trajeron a Lima a Neoplásicas y yo recién tanteaba mi ingreso a la universidad que ahora desprecio": este es el lugar para el enunciador como para el poeta tangible. El homenaje se convierte de pronto en una consolación y el arribo al imperio de las palabras, de los libros que son también "toda palabra también es un parque



de sueños". Este poema es una muestra de la explosión de la subjetividad sentida y dolida de un ser que habita una ciudad de "cemento" y de gentes que caminan sobre "calles de cemento". Una lectura atenta muestra la presencia de una sensibilidad realmente conmovedora. Pero el poeta no muestra sus sufrimientos, sus quejas de un modo lineal, unívoco en sus significancias, sino dentro de una asociación de conceptos siempre aluvionales, integradores de otros conceptos. Tal vez sea pertinente situar en ámbitos colaterales a nuestros conceptos la siguiente idea de Antonio José Trigo:



En definitiva, Enrique Verástegui es revelador y su grito en el desierto viene de lo más profundo de un ser acosado, lúcido, que se esfuerza por no aceptar la lógica demente que impera actualmente, destruyéndola, porque, ¿qué mundo se va a construir si ya no tenemos dioses, ni temor, ni esperanzas? Sólo se puede destruir éste, el solo que tenemos.<sup>23</sup>

En "*Datzibao*", título que sugiere un contexto, muchas circunstancias, un tiempo histórico en el cual se muestra el eterno tema del amor. Bajo la filosofía del Kama Sutra oriental más que de la visión hipócrita y

---

<sup>23</sup> TRIGO Antonio José. "Un acercamiento a la poesía de Enrique Verástegui". Prisma. Bogotá. Año VIII N° 41, II Trim este 1992, p.51.



sublimizada que del amor tiene la concepción occidental y cristiana. Todo discurre sobre el sedimento compacto en que yacen dos amantes impúdicos que al parecer pasan del erotismo superficial al hecho de consumación. Sin ambages, directamente, así como directo es el verso tras otro verso que van configurando el universo textual del poema. Pero si bien es cierto que Verástegui vuelve su escritura a tema tan tratado, no lo hace desde una perspectiva clásica, no reitera las formas antiguas y precedentes, sino funda, elige elementos de la realidad circundante como de la realidad interior, propicios para hacer pensar al lector en un mundo actual pero que no está inmiscuido emboscado en la rutina y la vacuidad. El amor viaja entre "los males del tiempo" y en "taxi", como no lo hicieron en ningún texto peruano anterior.

El poema "*Si te quedas en mi país*", es un canto soterrado contra la esencia vacía de la población peruana por aceptar la creación de los cultores del arte de la palabra. Una vez más se sugiere, desde la perspectiva del texto poético mismo, la elección de un tipo de lenguaje para hacer poesía: el lenguaje popular, es decir, aquel lenguaje coloquial, pero en su estadio actual, viviente, para aquella poesía que tiene "sucias las axilas". Porque esto "urge más que la palabra perfecta", es decir, la que se encuentra quieta y avejentada en los diccionarios de la Real Academia.



En el poema *"Breve estudio de Jorge Manrique"*, podemos entrever el funcionamiento de un discurso poético encabalgado, propio del discurso narrativo, en perfecto funcionamiento dentro de un texto poético que pretende romper las fronteras de los géneros literarios. Notemos las citas detalladas en perfecta posición dentro del texto, que empieza a funcionar también, más allá de lo clásico, como una manera nueva de lograr las connotaciones que sólo la poesía puede lograr. Este texto es también un homenaje a Manrique. Asociado a ello vienen conceptos contrapuestos que van valorando y cuestionando no sólo a poetas y escritores sino también a hombre estelares de la historia universal.

*"En el viejo libro de los cuentos de hadas"* Verástegui contrasta el mundo fantasioso de los cuentos de hadas con la brutal vida cotidiana de una mujer peruana que poco a poco va perdiendo sus conceptos juveniles cuando llega a la madurez. Es realmente hiriente y reflexivo este poema en relación con la realidad femenina peruana en tiempos de "luces de neón". Venir a Lima, que desde la perspectiva de la provincia pareciera el país de las maravillas, luego desencantarse, mirar la cruda verdad, asumir todo ello, cansarse pero, sin escapatoria, asumir esa realidad como una bendición del cielo, seguir viviendo, hasta que el poeta, intérprete sensible de esta catástrofe humana, la identifica, e incluso denigra un instante el libro, que tantas veces ensalzó, porque "la vida no es los libros" o porque la



"vida brota lejos de los libros". En cuanto al ordenamiento de los versos, no podemos manifestar que los que constituyen este poema certifican los juicios nuestros emitidos en capítulos anteriores como rasgos distintivos de la poesía de Verástegui. Conciencia y materialidad expuestas en toda su desnudez, la consustanciación de lo sensorial y lo espiritual, de lo mental y de lo material van perfectamente estructurados en la configuración de este bellísimo texto integrador.

En *"Para que esto no sea un hato de palabras apiladas como yerba encima del papel"*, como en el bellísimo cuento de Congrains, "Una jaula de esteras", es el coito el tema central o el concepto básico alrededor del cual se van tejiendo otros, hasta formar un todo deslumbrante como concepto general de la vida. El parque Neptuno, la fragilidad de los cuerpos, las sirenas del patrullero, etc. son conceptos y elementos de la realidad tangible que van fundiéndose, gracias al trabajo del intelecto, en una asociación de signos que nos remiten no sólo a la inmediatez de las palabras sino a la vida misma, en una ciudad donde "la cuestión del amor no es sino el problema de la mujer materia".

En *"A ti te gusta la poesía"*, *"Desarrollo del amor"*, *"Te excitan estas cosas"*, poemas que forman parte de "Poema escrito sobre una impresión causada por *"El Remolino de los amantes"* – *Una pintura de William*



*Blake*", sexo, amor y poesía se funden, hasta lograr un concepto sensorial en el lector, que puede comparar estas tres instancias como factores vitales y que muchas veces se excluyen por cuanto el hombre no conoce profundamente las significancias de las mismas. Un lenguaje grotesco, por instantes, procaz y fuerte va perfilando sin embargo conceptos nítidos acerca del hombre, de sus actividades y de su entorno, de otro modo, un modo diferente, una manera distinta de decir las cosas, porque "en nuestra lengua el sueño aún no tiene nombre ni forma ni punto de partida". Es que Verástegui cree en la verdad del mundo visible, tangible, y cree también que el fin de la poesía es representar ese tan limpia, nítida y directamente como sea posible, de manera que aún los objetos más banales muestren lo que tienen de único e insustituible. Estos tres poemas, son otra de las síntesis de Verástegui para subrayar su apego por la realidad exterior. Pero él no cae, por ello mismo, en el simple enunciado de datos reales, sin profundizar en su significado, sin someterlos a la transformación completa que exige un poetizar digno de tal nombre: aún cuando en estos textos como en los demás que constituyen el libro *En los extramuros del mundo*, se note el influjo de más de un autor, Verástegui se expresa con la lucidez del que intuye que la objetividad absoluta es un ideal irrealizable. El más bien trata de registrar lo real, pero organizado dentro del poema, para que éste aflore en la mente del lector como un todo irradiador de conceptos nuevos o viejos pero que en su mente fue incapaz de visualizar desde una

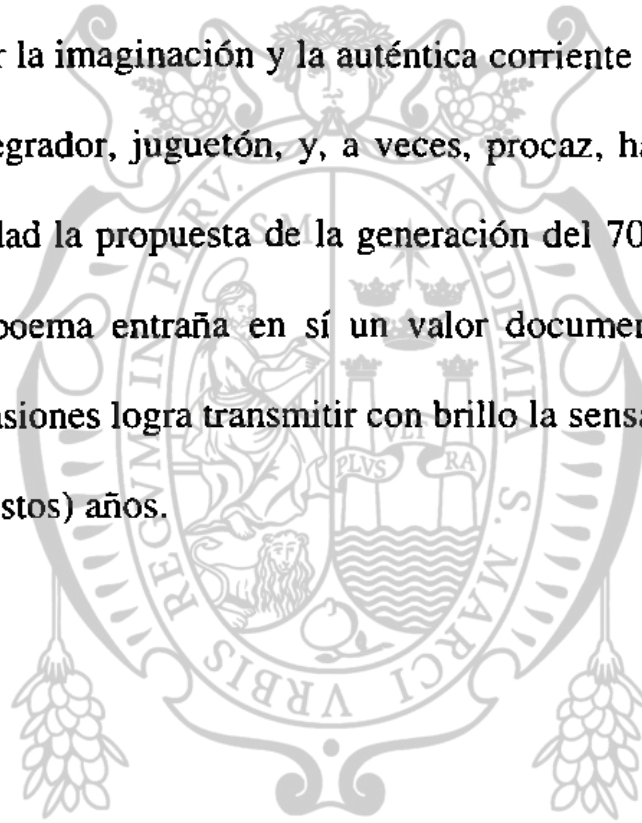


perspectiva semejante a una atalaya de donde se puede observar incluso la complejidad de la lejanía del horizonte. En otras palabras, en Verástegui, y básicamente en *En los extramuros del mundo*, el dato objetivo aunque siga conservando esa apariencia, pasa a ser en el poema una compleja emoción subjetiva.

El último poema del texto: "*Una cita con Sonja / en los Extramuros del Mundo*", resume en realidad todo el intento de renovación que pretendió no sólo Verástegui, sino toda la generación del 70. Bello por su estructura tan perfecta pero también tan amplia, que anula constantemente las fronteras de lo inmediato y de lo lejano, de lo lírico y de lo narrativo, de la prosa y del verso, de lo tangible y de lo meramente conceptual. Este poema es el mejor logro, entonces, a nuestro entender, de todo el esfuerzo (muchas veces banal y oportunista) de los poetas de una generación de ruptura, que pretendió renovar la poesía peruana a voz en cuello, denigrando, postulando el parricidio en una edad tan temprana, pero que valió la pena, pues aunque muchos de los proclamadores sucumbieron ante la imperceptible furia del tiempo y de la vida, quedó este poema, tan extenso como un cuento, tan amplio en sus conceptos como un texto de filosofía, pero también ejemplar en cuanto si bien es cierto que el poeta elige la realidad material en sus diversas connotaciones, nunca dejó de trabajar cada uno de sus textos con la idea clave, esencial, de convertir lo



real en símbolo de una verdad más amplia y mucho más profunda. En tal sentido, también es pertinente afirmar que en este poema, Verástegui intenta combinar también un adecuado espíritu de juego, comedia y adolescencia. En consecuencia, de este poema puede decirse que su salvaje violencia o estridencia exterior del texto, nacido de un aliento apocalíptico y una inspiración semejantes a la de los poetas bíblicos, sin miedo, dejándose llevar por la imaginación y la auténtica corriente de la mente, un flujo incesante, integrador, juguetón, y, a veces, procaz, ha coronado con sorprendente vitalidad la propuesta de la generación del 70. Puede decirse también que este poema entraña en sí un valor documental, ya que en muchos casos y ocasiones logra transmitir con brillo la sensación del caos y tensión de esos (y estos) años.





## CONCLUSIONES

1. El carácter iconoclasta y contestatario de la poesía del 70 y su carácter de generación de poetas masivamente popular son producto de una confrontación desfasada de cultura y sociedad.
2. El poeta más importante que advendría del Movimiento "Hora Zero" de los años 70, es Enrique Verástegui, para algunos críticos el mejor poeta de su generación.
3. En contraste con la actitud marginal, frente a la vida (o por eso mismo) Verástegui tiene una relación signada por el rigor y la reflexión profunda con su obra creativa, además de un conocimiento enciclopédico de la cultura.
4. La postura política de Verástegui nada tiene de iconoclasta, sino mas bien su postura estética es de cuestionamiento con relación a toda la poesía anterior a él.



5. La poesía de Verástegui da una respuesta artística que responde a una época, recogiendo los destellos fenoménicos de un mundo material y espiritual de un momento de la historia del Perú.
6. Esta respuesta artística está dada gracias a la elaboración de una aluvión de palabras, conceptos y formas comunicativas a las que da forma poética, muchas veces plegándose a un discurso transgresor de las fronteras mismas de los géneros literarios, en una suerte de cuestionamiento de las formas anteriores de construir el universo poético.
7. En la correlación creador y contexto, la intensidad sonora de las mejores páginas de Verástegui se expresa en el desenfado, en esa suerte de romper los frenos que impedían desarrollar a plenitud su actividad cerebral y sensorial, y para ello ejecuta todas las descargas emocionales posibles, impulsadas por los sentimientos de frustración, más que individuales, colectivos, que la sociedad impone al ser real que es el poeta. Por lo tanto, en la correlación creador y contexto, la intensidad de la poesía de Verástegui, también alcanza esos ribetes por su vitalidad estilística, que le permitió desarrollar una modulación sonora plural, una vasta variedad de emociones humanas, como para



que la poesía asista a la elaboración de conceptos con el propósito de construir un mundo diferente, fruto de la imaginación.

8. En general, la poesía de Verástegui, básicamente expresada en *En los extramuros del mundo*, subrayó en su trabajo arquitectónico la misión de la poesía en el contexto de la crisis de la sociedad y de la cultura de este tiempo; e igualmente, demostró que la poesía sigue siendo la esperanza de la comunicación y comprensión humanas.





## BIBLIOGRAFIA

### I. POEMARIOS

*En los extramuros del mundo.*

Lima, Milla Batres Editor, 1972. 2a. ed.: Lluvia Editores. Colección Hojas de Hierba. 1994.

*Praxis, asalto y destrucción del infierno.*

Lima, Ediciones Campo de Concentración, 1980.

*Leonardo.*

Lima, Editorial INC, 1988.

*Angelus Novus I.*

Lima, Ediciones Antares, 1989.

*Angelus Novus II.*

Lima, Ediciones Antares, y Lluvia Editores. 1990.



## II. ENSAYO

*El motor del deseo.*

Lima, Ediciones Mojinete, 1987.

## III. CRÍTICA LITERARIA

Onfray, Michel. "En compagnie de Satan".

En: *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Lecourt, Dominique. "Révolte et progrès".

En *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Busnel, François. Alain Finkielkraut: "La révolte doit être inspirée par l'amour du monde".

En *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Zimmer, Fabrice. "La révolte par le style".



En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Goulet-Cazé, Marie-Odile. "La révolte de Diogène, le mediant à la besace".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Verdon, Jean. "Se révolter au Moyen Age".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Busnel, François. "Jacques Le Goff, pour une histoire de la révolte".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Delon, Michel. "Brigands et libertins au siècle des Lumières"

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Nivat, Georges. "La révolte russe".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Ragon, Michel. "Voline ou l'anarchisme russe".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.



Maricourt, Thierry. "Fin de siècle à l'encre noire"

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Cortanze, Gérard de. "Dada et le surréalisme entre révolte et révolution".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Bayle, Thierry. "La Beat Generation ou la fureur de vivre".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Duval, Jean-François. "Kerouac the running Proust".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Dollé, Jean-Paul. "La révolte en Mai".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Martel, Frédéric. "Le difficile droit d'inventaire sur Mai 68".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.

Miriel, Jacques-Emile. "Les situs, précurseurs de Mai 68".

En: *Magazine Littéraire*. Paris, Mayo 1998, N° 365.



Fauconnier, Bernard. Julia Kristeva: "Savoir incarner la révolte dans l'individuel".

En: *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Busnel, François; Ravache, Martine; Marin La Meslée, Valérie. "Mai 68 / Vient de paraître".

En: *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Paugam, Serge. "La révolte des chômeurs: un mouvement sans précédent".

En: *Magazine Littéraire*. París, Mayo 1998, N° 365.

Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo V. 4ª. ed.,

Lima, P.L. Villanueva, Editor, 1975.

González Vigil, Ricardo. "El erotismo del lenguaje".

En *El Comercio*, Suplemento Dominical. Lima, 13 de Octubre, 1991.



Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana*.

Lima, Editorial Milla Batres, 1993.

Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la Literatura del Perú republicano".

En: Fernando Silva Santiesteban (Editor). *Historia del Perú*. T.

VIII.

Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980.

Oviedo, José Miguel. *Estos trece*.

Lima, Mosca Azul Editores, 1973

Osorio Tejada, Nelson. "Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano".

En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° XLVII, enero-junio

1981, p. 229

Roncal, Jorge Luis. Reseña en *En los extramuros del mundo* (2ª. ed.) de Enrique Verástegui.

Lima, Lluvia Editores, 1994.



Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea*. Tomo I.

Lima, Peisa, 1990.

Cornejo Polar, Antonio. "Reflexiones sobre la Poesía del 70".

En: *Pukio*, Lima, N° 1, 1984.

Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú republicano".

En: Fernando Silva Santisteban (Editor). *Historia del Perú*. T. VIII, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1980.

Auerbach, Erich. *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*.

México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Trigo, Antonio José. "Un acercamiento a Enrique Verástegui".

En *Prisma*, Bogotá, Año VIII, N° 41, Trimestre 1992.



#### IV. DOCUMENTOS

Luchting, Wolfgang A. *Escritores Peruanos: Qué piensan, qué dicen*. Lima, Editorial Ecoma, 1977.

Pimentel, Jorge y Ramírez Ruiz, Juan. "Palabras Urgentes".  
*En Hora Zero*, Lima, 1970.

Verástegui, Enrique. "Mi vida en el Cielo. Historia Personal de  
Hora Zero".

*En Periolibros*. Suplemento especial dedicado a Hora Zero. Lima,  
1990.

#### V. TEORÍA

Courtés, Josep. *Introduction a la semiotique narrative et discursive*.  
Paris. Hachette, 1976.

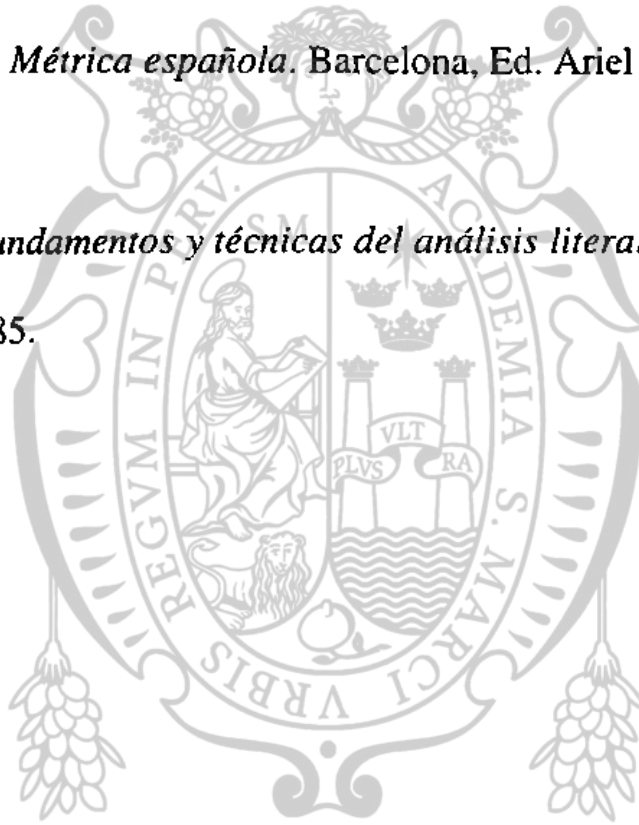


Greimas, Algirdas-Julien *Maupassant, La sémiotique du Texte—  
Exercices pratiques.*

Paris, Seuil, 1976.

Quilis, Antonio. *Métrica española.* Barcelona, Ed. Ariel S.A., 1989.

Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Madrid,  
Ed. Gredos, 1985.







## ENTREVISTA AL POETA ENRIQUE VERASTEGUI

Por Brenda Camacho

1. Enrique, ¿podrías decirnos cuáles son tus coincidencias y divergencias con los planteamientos del Movimiento “Hora Zero”, al cual estuviste vinculado desde su nacimiento?.

E.V. Tu pregunta es interesante porque plantea las relaciones de los miembros de un movimiento literario como el de Hora Zero del que he formado parte desde sus inicios en el verano de 1970. Si yo no hubiera formado parte de Hora Zero no podría referirme a él sino desde un punto de vista negativo, esto es, hablar de él desde afuera. Dado que es incontestable que formé parte de Hora Zero no puedo referirme sino a las acciones que hicieron posible que mis amigos, los poetas de Hora Zero, ejercieran las actividades literarias que los caracterizó. El tiempo pasa a través de la historia, que, en nuestra concepción occidental, es lineal, pero ese tiempo también no transcurre sino encarnado en las



obras que los hombres, cada quien en su actividad, realizan. Así, podríamos hablar de Hora Zero en tiempo pasado, como si lo que realizó en los 70 no podría volver a repetirse ya, pero también podríamos hablar de Hora Zero en tiempo presente dado que lo que constituye este presente es precisamente lo que se realiza a través de la obra. Esta obra tiene necesariamente dos niveles: 1. Las acciones grupales, y 2. la obra personal. Si combinamos estos dos niveles entonces tendríamos lo que podríamos denominar la teoría de Hora Zero: si privilegiamos uno de los dos niveles, las acciones grupales, o la obra personal, tendríamos la práctica de Hora Zero. Naturalmente Hora Zero se asumió como una conciencia de negatividad en el devenir de la literatura peruana que se expresó como no otra cosa que autoconciencia, como el *Sturm und Drang* de nuestra literatura: éramos furia y tormenta –para emplear estos dos conceptos del romanticismo alemán- en una época que lo necesitaba no desde el punto de vista mecánico de una interpretación de la historia sino desde un punto de vista exclusivamente funcional (las afinidades electivas, las repulsiones colectivas) en una época cuyas circunstancias cambian necesariamente al mismo tiempo que la conciencia de esos cambios circunstanciales es lo que, también, necesariamente permanece. Si no tuviéramos conciencia de esos cambios históricos entonces no hubiéramos producido tampoco la lectura de esos cambios: a la vez, y



sobre todo, si no produjésemos literatura no podríamos percibir el sentido de esos cambios. Fundamentalmente ésta ha sido la característica de Hora Zero, lo mismo que la de una generación dada en el plano internacional, tanto en Latinoamérica, como en Europa: esa percepción a la que, también, podríamos denominar *visión* ha sido desde el comienzo una propuesta nuestra. No me refiero a percepciones políticas que en el siglo XX no han sido sino las tradiciones de los cambios sino, fundamentalmente, a visiones existenciales que, a mi parecer, que es también el de mis amigos de otros países, son las que finalmente fundamentan la historia en la que, de un modo u otro está inmersa la persona: una inmersión negativa pues la persona, y sus necesidades, entra siempre en contradicción con los niveles políticos de una historia que lamentablemente hasta ahora consideró a la persona no como tal sino como sólo un elemento manipulable en un mundo donde las personas necesitaban satisfacer las necesidades de su existencia. Por cierto, estoy empleando alternativamente la primera y la tercera persona del singular. La tercera persona es la reflexión del ensayo sobre la teoría de un movimiento generacional del cual formé parte. La primera persona, en cambio, es la escritura de la historia de ese movimiento en el que lo fundamental era vivir un ideal: el ideal de transmitir y, sobre todo, despertar en un receptor no necesariamente existente, dado que en la



Lima de los 70 no se había generado un gran público para la literatura, despertar la necesidad de belleza, literatura, vida, alegría, poesía en un mundo que ignoraba que era posible la felicidad. Esto fue lo que básicamente me impulsó a integrarme a Hora Zero y, sobre todo, a consumir todas mis energías en la realización de este ideal: el de despertar en la gente la necesidad de la poesía. En la medida que estuve inmerso en las actividades de Hora Zero no soy necesariamente consciente de las coincidencias y divergencias con los planteamientos de Hora Zero pues para mí, como creo que para otra gente de Hora Zero, lo fundamental era vivir una aventura: la literatura, que nosotros tratábamos de extender a la sociedad. Estar en Hora Zero era coincidir con el movimiento: divergir, o no divergir con el movimiento significaba no estar en Hora Zero: esto puede ser una contradicción pero lo es sólo en apariencia, no vivirlo, o no concebirlo así hubiera sido no vivir la armonía del movimiento. Esto se expresa así porque necesariamente hemos debido ir dando respuestas a una serie de problemas que podrían haberse ido planteando en el curso de una lucha generacional que mucha gente al interior de Hora Zero no la entendía necesariamente así: en realidad, la lucha generacional, o el parricidio como se la denominó, no podía ser entendida como un fin absoluto en sí mismo y con otros poetas de Hora Zero –especialmente con aquellos que habíamos asumido el estructuralismo, la semiótica, y



la sofisticación de la nueva crítica francesa— entendimos que ello era sólo un fin relativo en el sentido en que, en verdad, las generaciones anteriores no nos interesaban ni siquiera para luchar contra ellas. Si, en las noches de la plaza Francia, nos interesaba cantar *Con sabor europeo* del Dúo Dinámico era porque nos fascinaban Tel Quel, o Roland Barthes. Roland Barthes tenía tanta o más edad que cualquier escritor peruano anterior a nosotros: por tanto, no era la lucha generacional lo que a buena parte de nosotros nos interesaba -me refiero a lucha generacional en un sentido burdo- sino el refinamiento de la práctica literaria que no encontrábamos en Perú ni en muchas partes de Latinoamérica, con la excepción de un Octavio Paz, porque no se practica la teorización en Latinoamérica ni, mucho menos, una literatura imaginativa a la que podríamos entender como la expresión de un refinamiento del trabajo intelectual. Estas eran, pues, líneas al interior de Hora Zero frente a otras que no necesariamente existían. La lucha contra generaciones anteriores como fin absoluto no nos interesaba a mucha gente de Hora Zero en principio porque esa era una tarea que no podía ser obsesiva: nos interesaba entonces un fin positivo que, en Perú, era un enorme vacío por llenar: la modernización de nuestros instrumentos intelectuales donde la semiótica aparecía como un exquisito champagne francés ante el que algunas gentes se sentían incómodas. Esa ha sido una polémica



interesante para mí no sólo en Perú sino en buena parte de Hispanoamérica. Hoy la semiótica se ha convertido en un instrumento de análisis imprescindible en toda actividad literaria. En cambio, las actividades de Hora Zero y, en cierto sentido, su bohemia me fascinaron siempre hasta el punto que las viví intensamente: organizar recitales en todos aquellos lugares donde se podía dar un recital: desde aulas universitarias en todas las universidades de Lima hasta barriadas, pasando por bares, cafés, instituciones culturales y, por supuesto, escenarios levantados en las plazas de armas de algunas provincias peruanas. Esto era lo que me fascinaba en Hora Zero: su actividad grupal en la que, por supuesto, pudimos desarrollar una técnica afín: la de los recitales y, ante el micrófono, la excelente modulación de la voz -una vez en el King's College de la Universidad de Londres, en 1978, empleé hasta todos los movimientos de mi cuerpo durante un recital- porque intuíamos que el recital debía ser, a su vez, un espectáculo que pudiera despertar todos sus sentidos al auditorio. Participé en la redacción de algunos manifiestos de Hora Zero y, también, en lo que se llama el segundo Manifiesto de la segunda Etapa del Movimiento: Contragolpe al viento. A su vez, en el verano de 1971 propuse, y llevamos a efecto con los muchachos de Hora Zero, un recital fundamental pues nucleó a todos los poetas de los años 70: un recital que se realizó en la Biblioteca Nacional y que, para sorpresa de todos,



fue un éxito pues su auditorio se llenó con un público que nunca antes había participado de ese modo en un recital de poesía en Perú. Luchar por despertar la necesidad de la poesía en la gente era mi ideal: esa era, por tanto, mi coincidencia. Ahora, ¿cuál era mi divergencia? Mi divergencia, y la de algunos otros poetas de Hora Zero, no se hizo consciente sino cuando, en el otoño de 1972, realizamos lo que denominamos I Congreso del Movimiento Hora Zero: un congreso que duró aproximadamente unos cinco días y en el que discutimos de todo. Para mí lo fundamental en aquel congreso fue el planteamiento que hice de una total formalización del texto poético, su refinamiento, y la rigurosidad de su formulación: la parte contraria negó este planteamiento formal y negó la necesidad de la actividad grupal de Hora Zero (negaba sus recitales). Fue una ardua polémica, interesante y necesaria: por cierto, no llegamos a ningún acuerdo, excepto que un grupo de nosotros -los vinculados a la teoría semiótica- resolvimos escribir una carta de renuncia al mismo tiempo que Hora Zero entraba en una especie de receso. Sin embargo, con los años, todos mis amigos entendieron que la formalización del texto poético era algo interesante y hasta quienes en el congreso de 1972 se habían opuesto a la formalización comprendieron también su necesidad. Así las cosas maduraron para la poesía peruana con la necesidad de una extrema rigurosidad del poema en una teoría que se fue realizando con la



experiencia. Ahora que Hora Zero ha ingresado a la clandestinidad podríamos hablar mejor de Hora Zero. Sin embargo, allí están sus miembros que producen sus obras. Si la opción radical de mi vida no fuese la literatura entonces tampoco sería un apasionado en el momento en que me plantease las cuestiones literarias como el rigor de formularselas: esa ha sido, quizás más que mi divergencia, mi diferencia con Hora Zero porque, ¿no es más interesante tener miembros que se diferencien -ese es precisamente el signo de una riqueza espiritual- a que sean sólo aburridos repetidores mecánicos de lo que, por eso mismo, se destruye? Seamos creativos siempre porque esa es la conciencia de vida: no tener conciencia significa caer en el caos, lejos de la armonía creativa. Ellos, mis amigos de Hora Zero, fueron una parte importante de mi vida, aquella de mi adolescencia, en la que tuve que asumir posiciones radicales respecto de la sociedad -sobre todo las posiciones radicales de una total entrega a mi vocación literaria en un momento en que ni la literatura ni el arte eran considerados necesarios a la sociedad, como veinte años después, han empezado a obtener el status social que significa que la literatura es necesaria porque es la conciencia de una sociedad y de su historia- y esa parte de mi vida la recuerdo con muchísimo amor. Todo adolescente debe rebelarse por ideales, y la literatura es un buen ideal para rebelarse: a su vez, no se trata de rebeliones en el vacío porque



esas rebeliones construyen obras literarias. Tal vez en algún momento el movimiento literario, dada su propia mecánica interna, pues entrar en contradicción consigo mismo y, por ello, cesar, pero algo queda y ese algo que queda es lo fundamental: el espíritu de crítica, el espíritu de rebelión. De ese modo, continuamos siendo adolescentes porque continuamos produciendo literatura como respuesta a las circunstancias que cambian. Esa literatura es la crítica de esas circunstancias y por ello lo que producimos es futuro: en el poema atisbamos el futuro, lo deseado, lo buscado, lo necesitado, también el placer que sentimos al leer un poema es la imagen de ese futuro. Si la literatura no fuera nuestra felicidad no leeríamos literatura: hacerla será siempre una necesidad del hombre.

2. **En un artículo que escribiste en Variedades en 1975, titulado "Breve Informe (alegórico) de los años 60/70: una poética", comentaste que en los poetas del 70 se daba la intuición de que las cosas existen porque existe el lenguaje. ¿Podrías explicitar este concepto?**

EV: Efectivamente escribí ese trabajo hace ya algunos años para, sobre todo, hallar las semejanzas y diferencias con la generación anterior: se



trata de una lectura que, entonces, llamé diferencial pues como escribí allí mismo me interesaba hallar la característica fundamental de los años 70. No voy a ser yo quien ejerza la crítica a generaciones anteriores aunque entiendo que poseo el derecho de escribir sobre las características de mi propia generación. Obviamente la generación anterior optó por la historia y esa historia, ya en ese momento, se percibía problemática como, después de todo, son las historias: el poder es uno de sus signos y los poderes, en apariencia eternos, envejecen rápidamente. Todo eso era ya perceptible a fines de los sesenta y en los años setenta. Sin embargo, un punto de vista histórico, desde esta perspectiva, no se nos presentaba como necesario sencillamente porque la historia, o sus poderes, empezaban negando a la persona. Esta es una crítica que surge de la propia lectura de textos anteriores a los que escribió nuestra generación. Sin embargo, no me interesa hacer esa crítica sino hallar las características de mi generación. Por eso, en ese mismo artículo, al referirme a los años 70 dije: "la aventura, más que ninguna otra cosa es una muchacha muy atractiva, y por eso la representación de un papel algo más romántico en el teatro de la historia, si no por romántico por una toma de conciencia ya no crítica sino sensual, por la opción de los sentidos y la entronización del reino sensorial. Representar un papel en la historia significaba recuperarla por el deseo, es decir, por la imaginación –y



por eso el retorno de Rimbaud, simbolistas, surrealistas, y el *imaginsajón*, lecturas éstas de una tradición marginada de sus reflexiones ocultas, la vuelta al cuerpo y su revuelta, flores de terciopelo, ficciones que no son sino en la escritura". Este párrafo, que aparece en el artículo que me citas y que, en verdad, no releía desde que lo publiqué hace dieciséis o diecisiete años, indica bastante a las claras un concepto fundamental: el del deseo como motor de la historia que, pocos años después, y ya exiliado en Europa, iría a desarrollar en mi libro de ensayo *El motor del deseo*. En aquel entonces esa era una posición no sólo herética sino, también, novedosa y, además, creativa, surgida de mi propia percepción de la realidad: hoy, cuando se puede hablar de una escuela del deseo, con sede en Lima, comprobamos que esa que era una posición herética en los setenta –una herejía no sólo en Lima sino en prácticamente toda Europa, incluyendo por supuesto a la Europa oriental– era también una necesidad de la historia cuyos cambios, estos últimos años, han sido vertiginosos. Esta posición de una teoría del deseo se ha dado en Lima sobre todo como una lucha por el deseo y por lo que él significa: el cuerpo que, efectivamente, en la Lima de los años setenta se encontraba tan reprimido que utilizar un preservativo para hacer el amor podía costar la cárcel, como me sucedió una vez a mí cuando andaba con una enamorada por el Olivar de San Isidro, cuando ahora, en los años noventa, puede significar lo



mismo por no usar el preservativo: la cárcel. Para dejarme entender quiero decir que el deseo es una imagen de la libertad y que ahora, en nombre de ninguna planificación familiar, se puede obligar a alguien a usar preservativos cuando antes era prohibido: prohibir, como obligar, atentan definitivamente contra la libertad de las personas y si se tiene la conciencia de que el deseo es fundamental en la vida de la persona, no sólo desde el punto de vista biológico, sino también desde el punto de vista de la vida interior, entonces nuestra generación tendrá que enfrentarse nuevamente al hecho de que tendrá que defender el deseo para evitar que la libertad personal sea violada. Es que el concepto *deseo* es un elemento real pero complejo: más complejo cuando más real. Si no fuera así no sería deseo: sería la negación de nosotros mismos. Como no podemos ser la negación de nosotros mismos asumimos la teoría del deseo como lo que nos expresa. Por eso, en el artículo que me citas, dije refiriéndome a mi generación: "Jóvenes todos que se habían conocido en la universidad, y que hacían la crítica de una Lima desconocida: el submundo. Traían la perspectiva de la provincia, y traían la sensibilidad campestre, salvaje, natural y bárbara del cuerpo". Ese cuerpo era, entonces, subversivo y, a su vez, no hay subversión sin elemento que lo exprese (no digo que lo conduzca sino que lo exprese), esto es, no hay subversión sin lenguaje porque el sentido final no puede ser otro que la subversión del lenguaje. La



subversión por sí misma es un lenguaje y esto creo que lo sabían los anarquistas cuando hablaban de la propaganda por el hecho. En ese mismo sentido no necesitábamos un lenguaje de la subversión porque éste, transportando significados, transporta también prohibiciones, mandatos y, sobre todo, ausencia de libertad: en cambio, al necesitar (y optar) por una subversión del lenguaje los poetas de los años 70 expresaban una aguda conciencia respecto al límite que había que romper: ese límite no era otro que el de un código académico expresado sobre todo en los niveles que privilegiaba: una lengua literaria que, en realidad, estaba ya gastada porque era continuamente repetida –una misma concepción de imagen, una misma y anticuada concepción de metáfora que resultaban obsoletas tanto para aprehender la realidad como para plantearse realidades exclusivamente lingüísticas– y porque, sobre todo, y esta es una percepción producto de mis análisis comparativos en las bibliotecas, una lengua literaria como la que en Lima denominamos "poesía pura" era una perversión total de la *poesie pure* francesa según la teorización del abate Henri Bremond, que había fundado ese concepto, y según la práctica de los poetas franceses que, en el pasado, lo habían hecho posible, como Baudelaire, o como el Valéry que en aquel presente había hecho *poesie pure*. Baudelaire como Valéry me resultan fascinantes: ambos por diversos motivos pero también por una línea que los unifica: su



conciencia formal de la que, en los años 70 de este siglo, se habían ocupado dos eminencias del estructuralismo como Claude Levi-Strauss y Roman Jakobson al hacer el análisis de uno de los sonetos de Baudelaire. Todo ello hablaba bien a las claras que Lima era un lugar desolado –una *waste land* para emplear el término de Eliot– sobre el que levantar un edificio literario: había que hacer no la poesía pura mal entendida sino la *pura* poesía, que está más cerca de la concepción de su fundador, el Abate Bremond. Al mismo tiempo, los poetas de mi generación podían responder al lenguaje literario gastado –tanto a la mal llamada poesía pura como a la poesía social– revitalizando el lenguaje de nuestros libros, nuestras bibliotecas, y nuestras hemerotecas. ¿Cómo revitalizar ese lenguaje? Saliendo directamente a las calles para encontrarse con el lenguaje de las muchedumbres, aunque en ellos había un peligro que no todos percibieron: no se trataba de banalizar el lenguaje literario sino, todo lo contrario, de otorgar dignidad al lenguaje de la calle. Este matiz diferencial fue fundamental no sólo para que los poetas del 70 no perdieran el objetivo de todo trabajo literario sino, también, por eso mismo, para caracterizar lo mejor de los años 70 que, de ese modo, se diferenciaban de generaciones anteriores. Ese mismo matiz diferencial –otorgar dignidad al lenguaje de la calle a través de las obras literarias– fue el que creó la tradición del *modernins* anglosajón: desde



Eliot hasta Wallace Stevens pasando por Pound, William Carlos Williams, y W.B. Yeats, todos poetas mayores de la lengua inglesa en este siglo que concibieron al lenguaje como un campo de energía. William Carlos Williams había dicho en un verso famoso: *componer cosas, no ideas*, y lo mismo hubiera podido decir cualquiera de ellos pues su poesía era eso: energía. Esa energía concebida de ese modo no era otra cosa que elegancia mental –la dignidad de la que hablamos cuando decimos que sin ésta tampoco es posible que el hombre de la calle acceda lo mismo a la literatura que al arte y a la ciencia. Aquella decantación que producen los años prueba que los mejores de los años 70 en nuestro país tuvieron esta percepción: otorgar dignidad al lenguaje de la calle no significa sino hacer pura poesía al mismo tiempo que se la revitaliza con aquello que las muchedumbres – definidas como solitarias y autómatas en este siglo y en nuestras ciudades caóticas– tienen para encontrarse a si mismas: las pasiones. Las pasiones hechas literatura no significan impureza: significan, todo lo contrario, vida. Una vida peligrosa si pervertimos el concepto de vida pero ante aquello ya Luis Cernuda (que, por cierto, hacía poesía pura) había dicho: "una chispa de aquellos placeres puede destruir vuestro mundo". Un poeta anterior a los años 70 temblaría ante Cernuda, o Lorca, que llamándose poetas puros arremeten así contra su tiempo: esa arremetida es la conciencia de que no hay otra forma de



expresar la vida más que a través de un lenguaje donde aparezcan aquellos placeres. Un poeta de los años 70, en Perú, encuentra más natural la expresión de un placer que, por supuesto, debe empezar por la conciencia de que sin lenguaje –sin ese sistema de significaciones– tampoco existe placer. Si negaban una lengua literaria gastada era no sólo por la necesidad que tenían de ello, sino, también, esa negación no podía sino efectuarse en la práctica, esto es, en el poema cuyo lenguaje acudía al que usaba el hombre de la calle. Si tenían la intuición de que había un lenguaje que negar tenían también la intuición de que todo se daba a través del lenguaje: por cierto, planteándose un lenguaje como un exclusivo uso de la jerga –ese dialecto del submundo de las ciudades– no podían sino llegar a un callejón sin salida dado que no se trataba de sustituir un lenguaje por otro con una finalidad, por lo demás, ausente, sino que se trataba, como en todo arte, de producir ese arte a través del uso de un lenguaje de calle que, naturalmente, condujera a un nuevo lenguaje artístico. Esta era una intuición poética en aquellos años que, por supuesto, podemos elaborar en el campo de la teoría, aunque este campo es definitivamente polémico si lo consideramos como un campo de matices. De todos modos podríamos empezar por el comienzo y referirnos por lo demás a un texto de la Biblia a cuyo autor, en los años 70, que son los años de la rebelión de los jóvenes, se lo consideraba



poco menos que como el santo de los *hippies*: me refiero a San Juan, el evangelista, que en los primeros versos de su Evangelio coloca algunas frases que siempre me parecieron bellísimas: "En el principio era el Verbo/ y el Verbo era Dios". Si un libro tan sabio, tan respetado, y tan antiguo como la Biblia nos abre la posibilidad de una interpretación gramática del mundo como para decirnos que si el Verbo no nominó antes las cosas éstas no existían como no es improbable pensar que después de 1, o de 2, o de 3, o de 4, no continúen los números –esto es, no existan los números– que una operación matemática los denomine como tales entonces lo más claro es que el cielo no es el infierno, ni la falda es el color azul, ni el color azul es una tijera, sino que el verde es el verde o, con más precisión, el violín existe por que hay un vocablo –que es una figura mental– que lo denomina como violín. Si dijésemos violín y se apareciese otra cosa – si a un significante le ponemos otro significado– entonces estaríamos en un mundo tan arbitrario como irrazonable: no nos entenderíamos. o tendríamos que entender lo que no es correcto. Si de todos modos dijésemos violín y se apareciese una mesa ello no impide pensar que esa cosa de cuatro patas es efectivamente un violín: los signos, al interior de un código lingüístico, se dan como universales, y esa universalidad no es otra cosa que el entendimiento de que la cosa existe por el signo que la nomina. Novalis, ese gran poeta del



romanticismo alemán, que tiene un libro tan excelente como *La enciclopedia* dice en el fragmento 161 de su edición madrileña: "solamente sabemos algo en la medida en que lo podemos *expresar*, es decir, *hacer*. Cuanto más completamente y de más formas podamos *producir*, *ejecutar* una cosa, tanto mejor la conocemos. La conocemos de una manera perfecta cuando la podemos *comunicar*, provocar en todas partes y de todas formas— cuando podamos producir una *expresión* individual en cada uno de sus órganos". Así, dice Novalis que algo no expresado es algo no hecho, algo inexistente mientras que conoces una cosa porque puedes comunicarla en lo que la configura como tal. A esto mismo, aunque diseñándolo a través de un complicado problema, se refiere Gilles Deleuze, ese gran filósofo francés de quien una vez nada menos que Michel Foucault dijo que algún día el siglo sería deleuziano (y ahora es prácticamente probable que lo sea), en uno de sus libros que fue precisamente el de la tesis de su graduación universitaria: *Spinoza y el problema de la expresión*, dice que ante el dominio del signo sólo quedan dos caminos: rebelarse, o aceptarlo. Rebelarse nos llevaría a un significante sin reverso, o al nuevo significado —generalmente ininteligible— de un viejo significante, como la jitanjárorra, por ejemplo, aunque esa música que expresa sea precisamente el contenido de una música que nos convoque a todos. En realidad, ésta es una polémica interesante en el



siglo XX y seguramente será motivo de varios libros eruditos en el siglo XXI, que ya está cerca. Para mi forma de entender las cosas no hay ninguna diferencia entre el signo y la cosa y francamente no creo que la cosa preexista al signo: todo lo contrario creo más bien en la identidad porque ese es un principio básico del pensamiento. Nadie produce, o inventa una cosa si al mismo tiempo no se hace una imagen en su pensamiento: esa imagen es el signo, el vocablo, la palabra, el lenguaje. A su vez no creo que exista inteligencia que no se dé como lenguaje: la invención de una cosa es la invención de un lenguaje –así sea el de las matemáticas que la hizo posible. Eso está claro para todos: por el principio de identidad, sabemos que una cosa es a su signo como el signo a la cosa, exactamente como decía Gertrude Stein, aquella gran coleccionista de arte que descubrió a Picasso y que, de paso, hizo una gran literatura cubista: *a rose is a rose is a rose*: la rosa no es otra cosa que ella misma. Eso será sólo cierto si no le agregamos un predicado que fuese incorrecto. Si el predicado agregado fuese incorrecto entonces la proposición sería falsa. Gertrude Stein, que hacia cubismo, lo sabía tan bien que de su frase se infiere que la rosa no es la no rosa. Sin embargo, según el principio de identidad: *a rose is a rose is a rose* para Gertrude Stein. Así, Gertrude Stein me parece estimulante y profundamente revolucionaria: su frase, de paso, el sentido de su frase ¿no es el mismo que el de William Carlos Williams



de componer cosas y no ideas? El principio del norteamericano Williams se acerca a otro que expone un gran maestro de la pintura moderna: el impresionista Cézanne, que había dicho: "un cuadro no representa nada, no debe representar, en principio, más que colores". No son principios contradictorios sino coincidentes: ambos basan su poder en la materialidad de sus trabajos: las palabras el poeta, los colores el pintor. Más pragmáticos no podían ser: eso los que hace no sólo atractivos a ellos, también a las cosas que crearon (para nosotros, por supuesto). Eso, volviendo a la frase bíblica citada algunas líneas arriba, sólo quiere decir que las cosas se realizan a partir de su formulación: William Carlos Williams fabrica cosas a partir de palabras, Cézanne produce cosas a partir de colores, y para Gertrude Stein la rosa es precisamente la rosa. La pregunta entonces es: ¿Podía ser otra cosa la rosa? La pregunta es legítima pero la respuesta será siempre la de Gertrude Stein: *a rose is a rose is a rose* porque esa es una ley del pensamiento. Precisamente no ha dicho otra cosa Gertrude Stein. Si no ha dicho otra cosa entonces lo contrario a esto será siempre incorrecto o, como dirían los lógicos, una proposición falsa: una proposición falsa diría que el hombre es una creación de la mesa. Dado que eso es imposible entonces lo siguiente –que no está en contradicción con lo dicho por Gertrude Stein– es cierto: la mesa es una creación del hombre. Esto niega por tanto la teoría del lenguaje



concebido como estática por Heidegger: en cambio Wittgenstein, con quien tengo más de una coincidencia, me resulta apasionante pues para él el lenguaje no podía sino crear las cosas. El mismo Mallarmé, coincidiendo con William Carlos Williams, había dicho: "un poema no ha de consistir en pensamientos sino en palabras". Todos estos artistas están en lo cierto: Sólo habría que agregar que si un poema es una percepción nueva de las cosas\* –cosa que, en efecto, es el poema– entonces no habría percepción nueva si no hubiese lenguaje. Pero el poema es una percepción nueva porque el lenguaje expresa esa nueva percepción de las cosas. Así, las cosas existen porque existe el lenguaje.

**3. ¿Cómo es que en un poeta tan intelectual como tú se da el erotismo como motivo constante en tus textos poéticos?**

EV. Esta pregunta puede empezar respondiéndose por su reverso: ¿porqué el erotismo no puede generar una conciencia intelectual? Nuevamente como en tu primera pregunta debo acudir primero a la tercera persona porque ello quizá logra distanciarme de un tema que como el erotismo es una cuestión personal: esa primera persona aparece ciertamente en

---

cf. David Hume: TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA



mis textos poéticos, aunque a veces puede dramatizarse, porque la primera persona –que, como sabemos, es una invención gramatical- expresa los movimientos de un ser que, de otro modo, no aparecería en el poema. *La divina comedia* es un poema intelectual que tiene por tema fundamental el viaje de iniciación del joven poeta Dante Alighieri a través de tres mundos situados en ultratumba –el infierno, el purgatorio, y el Paraíso– para encontrarse con su amada que reside en el cielo: con Beatriz. Ese viaje expresa las concepciones del amor de la época de Dante que era el amor cortés de los trovadores según el cual el cuerpo de la amada no era tan interesante –y, de hecho, para ellos, los trovadores, como para la gente del mundo de la alta edad media que vivían cotidianamente esa concepción de amor no era interesante– como, por ejemplo, el alma: sin embargo, el amor era fundamental para ellos y *la divina comedia* es una obra reveladora de las costumbres de aquella época que el poeta ubica en su Florencia natal, aunque por razones políticas viviera toda su vida exiliado de Florencia: el último verso de este gran poema dice: "El amor que mueve el sol y las otras estrellas". Ese amor era entonces la energía que condujo al Dante a encontrarse con Beatriz lo mismo que el que impulsó a la propia Beatriz para recibirlo en el cielo. Si este gran amor genera un alto poema intelectual como diez siglos antes, al comienzo de la era



cristiana, un amor desdichado como el de Lucrecio por una amada – una amada por la que se terminó suicidando– generó otro de los grandes poemas intelectuales de occidente: el *De rerum natura*, que no es otra cosa que la exposición versificada de las teorías de Epicuro, entonces es posible pensar que las relaciones entre erotismo e intelecto son más estrechas de lo que se ha pensado, o de lo que conocemos como erotismo en occidente donde su represión no ha producido nada interesante. En realidad, podríamos (y deberíamos) realizar una lectura completa de los libros que en occidente se han ocupado del cuerpo y sus pasiones: seguramente son más de los que pensamos, aunque no los leamos tan continuamente como debiéramos. El *Libro de buen amor* –al que me he referido en algunos de mis ensayos– es una erótica completa de la época en que el Arcipreste de Hita caminaba por la sierra española, acostándose con las *doñas* y, sobre todo, lo que me parece realmente delicioso, describiendo las características amorosas de la mujer de acuerdo a, por ejemplo, su estatura: lo que, según mi experiencia, no me lleva a contradecirle sino, más bien, a darle toda la razón. Tendríamos que penetrar en las zonas prohibidas de nuestras bibliotecas para encontrar a los escritores que, en otras épocas, distantes pero igualmente convulsas como la nuestra, escribieron sobre el cuerpo para rescatarlo de aquello que pudiera prohibirlo: *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, una obra sobre los ideales



renacentistas –esos mismos ideales que han producido la era que vivimos, la modernidad–, no se ocupa de otra cosa que de los placeres que produce el amor, la vida, la alegría de vivir, o también, el vicio y la soledad como en *La Celestina* de Fernando de Rojas, escrita al concluir y empezar otra época, al final de la edad media y comienzo de la era moderna: 1499. El Aretino, sobre todo sus libros eróticos, especialmente el *Coloquio de damas* –una obra realmente deliciosa–, me sigue fascinando. Del mismo modo los *Carmina burana*, esos poemas escritos por los *clereci vaganti* de la edad media y que, en el siglo pasado, fueron encontrados básicamente en un monasterio de Alemania, aunque también se han encontrado otros poemas goliardos en el monasterio de Ripoll en Barcelona, –hago, me parece que en la parte IV de *Leonardo*, una referencia a ello–, y en monasterios de Inglaterra, escritos según la musicalidad de las misas católicas latinas, son una total, absoluta, y perfecta reivindicación del cuerpo: son poemas tan llenos de belleza, y alegría, que no hay quien no desee releerlos muchísimas veces hasta el punto que, en este siglo, uno de los mejores compositores de Alemania, y el músico que más he escuchado en toda mi vida: Carl Orff, escribió una bellísima sinfonía a la que tituló precisamente *Carmina\_burana* porque la basó en poemas contenidos en este libro cuya primera versión leí en la traducción castellana publicada por Dora Bazán de la Universidad Nacional



Mayor de San Marcos, esa universidad que significó para mí el encuentro de la felicidad, aunque con los años, y mientras rodé exiliado por Europa, al mismo tiempo que en la propia Lima, o en otros países latinoamericanos, he coleccionado en mi biblioteca todas las ediciones posibles del *Carmina Burana*. Te hablo de libros cuyo tema es el erotismo publicados, sobre todo, en la Edad Media y el Renacimiento –aunque podría hablarte de textos eróticos, siempre bellos, y siempre fascinantes, como los que se escribieron a través de todas las etapas de la Grecia clásica, en los que podríamos leer a Anacreonte, a la fascinante Safo, o a Paulo Silenciario, a quien me parece que cito en uno de mis poemas, y que pertenece a una etapa de transición entre la lengua griega y la latina porque su erotismo me parece fascinante, lo mismo que el de Albio Tibulo, a quien también cito en uno de mis poemas, o a Sextus Propertius, lo mismo que a Catulo o Marcial o a ese texto deliciosísimo que es el *Lisístrata* de Aristófanes cuyos temas como el de que, por ejemplo, las mujeres se nieguen a hacer el amor mientras los hombres se dediquen a cosas banales, como la guerra, un tema tan actual, como vemos en todos aquellos cambios políticos ocurridos estos últimos años, y que sirvió, en los años setenta, para que me parece que la cantante italiana Dalila ganara una de las ediciones del Festival de Venecia, como también podría hablarte de *Dafnis y Cloe*, escrita por Longo de Lesbos en el



siglo II de nuestra era occidental— porque, como te digo, en los estudios de la edad media y del Renacimiento ha transcurrido buena parte de mi vida de intelectual que, como dice Borges, nada más interesante le ha ocurrido en la vida que la lectura de algunos libros por cuyo significado: el erotismo, por ejemplo, el hombre de occidente ha luchado desde sus primeros momentos. Ello porque el erotismo no es otra cosa que el momento material, sensual —en el sentido filosófico de este concepto—, y concreto de ese sentimiento universal que es el amor. No sólo me la he pasado leyendo libros eróticos —el erotismo, en realidad, lo encontramos en millones de libros escritos en occidente— sino que, a la vez, he leído todo tipo de libros que, igualmente, pueden haberse escrito en la Edad Media y en el Renacimiento: todos con el fin excelso de transmitir a las generaciones futuras, o al lector del propio tiempo en que estos libros se escribieron, la idea de felicidad, la idea, sobre todo, de que el hombre está en esta tierra porque debe ser feliz. El erotismo es la idea central de la necesidad de una felicidad satisfecha. También, por cierto, el erotismo —sobre todo en la época en que se lo reprime salvajemente— puede significar lo contrario de una felicidad entendida como práctica universal porque, en efecto, no existe otro *método* de llamar a su interés que ilustrándolo a través de la violencia y de la muerte: las novelas del Marqués de Sade, o las novelas de Choderlos de Laclos, o las novelas de Restif de la



Bretonne, o las novelas de Diderot y, en realidad, todas las novelas del siglo XVIII francés, que fueron millares, son una ilustración de las relaciones entre Eros y Thanatos, entre sexo y muerte, como cuando en *Gamiana: Dos noches de placer* de Alfredo de Musset, ese romántico a quien todos hemos leído –especialmente su fascinante *Confesión de un hijo de siglo*–, la desenfundada condesa busca acceder al orgasmo absoluto a través de los últimos estertores que le produce el veneno que se acaba de beber mientras es fornicada por un mancebo inculto, o por un perro especialmente adiestrado para ello. Este tipo de novela en el que el placer sexual está unido a los estertores del moribundo se han escrito también a millares, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, con excepción de Georges Bataille que las escribió en este siglo XX cuyos resplandores finales empezamos ya a vivir. A su vez me la he pasado en las bibliotecas –todo tipo de bibliotecas, y todas las bibliotecas de Lima, o de Europa, incluyendo también, por supuesto, mi propia biblioteca que posee diez mil libros escogidos y recogidos a través de toda una vida en Latinoamérica, o Europa– abriendo volúmenes interminables: diez o veinte volúmenes de mil páginas de letras menudas y apretadas cada volumen, como la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, en los que, de un modo u otro, figuran las historias de los disidentes de occidente a través de sus prácticamente dos mil años de historia de lucha por la



libertad que, de forma definitiva, y desde siempre –mi niñez y mi adolescencia transcurrieron en bibliotecas, y en mi adolescencia me emancipé de todo, rebelándome especialmente contra una sociedad represiva como la peruana–, han marcado mis intereses intelectuales y han sido el signo fundamental de mi vida y de mis trabajos literarios: nuestros disidentes occidentales, millones de intelectuales, muchos de ellos de vida oscura y desconocida –como la que Margarita Yourcenar, esa extraordinaria novelista, retrata en ese libro fundamental que es su *Opum nigrum* o, para hablar de una novela escrita en esta década, como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco– fueron todos a la hoguera, perseguidos y juzgados por el brazo secular de Roma, la llamada Santa Inquisición, por el sólo delito de pensar como hombres libres, adultos, y maduros, sin ningún tipo de coerción, y de acuerdo a lo que sus estudios científicos les decían<sup>1</sup>: esos disidentes son nuestros héroes, nuestros maestros, nuestros paradigmas porque ellos, con su muerte en las hogueras de la Inquisición, fundaron nuestra idea de libertad y, a su vez, nos *dieron* la libertad que hoy, lamentablemente, muchas personas no saben ejercer. Muchos de aquellos intelectuales de la Edad Media o de los primeros años del Renacimiento que fueron enviados al cadalso eran monjes, sacerdotes o monjas que habían dicho (y, además, llevado a la práctica en sus propias vidas y entre las

---

1. cf. Mi poema Giordano Bruno



comunidades de sus creyentes) que el único modo de producir más Mesías sobre esta tierra era engendrándolos allí donde se los debía engendrar: entre los muslos de las monjas y de las mujeres creyentes: a quienes decían, o hacían esto, se los llamaba *alumbrados* y, de inmediato, eran enviados a la hoguera. También iban a la hoguera los homosexuales. También todos los teólogos, pensadores y científicos cuyas ideas *no* eran las ideas oficiales de su tiempo. Quienes aceptaban haber cometido esos "delitos" –libre sexualidad, libre pensamiento– eran confinados en celdas estrechas a una pena de cadena perpetua en la que ya nadie podía verlos, ni ellos ver a nadie: unos apestados a quienes se les arrojaba la comida tras de las puertas. Quienes negaban haber cometido esos "delitos" –el descubrimiento, por ejemplo, de un aspecto relevante de la ciencia– eran, de inmediato, enviados a la hoguera. Sabemos que la Inquisición obligó a retractarse a Galileo de su teoría de que no era el sol el que se movía alrededor de la tierra sino al revés: la tierra, ¡tamaño herejía para ese tiempo!, se movía en torno al sol. Yo me retracto pero *il si muove* –dijo el inteligente Galileo. No se ha difundido demasiado entre nosotros, en cambio, que muchísimos otros científicos que habían hecho descubrimientos relevantes para nuestra ciencia no se retractaron y, por eso, fueron enviados a la hoguera. Miguel de Servet descubrió la circulación de la sangre y por ese "delito" –afirmar que la sangre circulaba en arterias y venas de



nuestro cuerpo, y no ningún hechizo mágico— fue, de inmediato, juzgado y enviado a una hoguera en la que la Inquisición, además, lo hizo sufrir infinitamente pues lo quemaron en leña verde: —ladrones, me habéis confiscado todas mis cosas, me habéis robado todas mis cosas y no habéis comprado leña seca sino leña verde —murió gritando el español Miguel de Servet pues la Inquisición confiscaba todo al hereje y con ese dinero compraba la leña con que lo enviaba al cadalso. A Miguel de Servet, que murió en las hogueras de la Inquisición, en Ginebra, se le dio una muerte horrenda a pesar de que ya la muerte, por sí misma, es horrenda. Savonarola, un monje virtuoso, que predicaba la virtud contra una Roma prostituída —la Roma de los Borgia, aquel Papa que en lugar de impartir la bendición impartía el veneno y el puñal asesino, y sobre el que, en este siglo, Guillaume Apollinaire ha escrito una novela deliciosa que se llama *La Roma de los Borgia*, y que te la recomiendo— fue enviado a la hoguera en Florencia, aunque en la década ochenta de este siglo el Papa Juan Pablo II —un Papa especializado en sexualidad y en San Juan de la Cruz, sobre el que ha escrito un libro erudito— ha levantado la condena que pesó sobre el bueno de Savonarola y ha abierto un proceso de beatificación para él que, cuando vivía, había sido el sacerdote preferido del gran pintor Sandro Boticelli. Santa Teresa de Avila, hoy *doctora* de la Iglesia, el máximo grado de los santos que, a su vez, son



excepcionalmente eruditos, fue también investigada por la Inquisición de España debido al posible pasado judío de su sangre. En aquella época ser judío era ser un apestado, a pesar de que los judíos han dado mentes brillantísimas a la humanidad.

San Juan de la Cruz, el santo de la poesía por excelencia, gran teólogo y otro *doctor* de la Iglesia –sobre el que he escrito un poema que aparece en mi libro *Monte de goce*–, fue enviado, sin más contemplaciones, a las celdas oscuras, fétidas, y nauseabundas de la Inquisición en donde nadie podía verlo y sobre cuyo cuerpo, desnudo, masacrado, y llagado, los sacerdotes de la Inquisición escupían diariamente: allí, en esos sótanos de la cárcel, escupido, y masacrado, San Juan de la Cruz tuvo la entereza de ánimo suficiente –ese estado de gracia de muchos de nuestros intelectuales modernos– de elevarse contra la represión y escribir lo que, de paso, sería el poema de amor más importante escrito por sacerdote alguno en toda la historia de la Iglesia católica: su *Cántico espiritual* y, con este poema en la mano, San Juan de la Cruz abrió una ventana de la cárcel inquisitorial, y escapándose *desnudo* para no ser encontrado por nadie pues sus discípulas, las monjas carmelitas, lo protejieron. lo llevaron a rezar, e hicieron circular en manuscrito su poema hasta que, muchos años después de su muerte, fue publicado no en España, su tierra, sino en París. San Juan de la Cruz murió en desgracia, en el pobre convento de



un lugar apartado de España, y maltratado por su prior. Meister Eckhart –el fundador de la mística renana, una mística por la que siento gran simpatía pues coincido en prácticamente todas sus tesis– fue condenado por hereje veinticinco años después de su muerte: hablaba él de la transformación de la persona a través de una radical asunción del alma y muchas de sus teorías han creado, por cierto, la escuela filosófica alemana: desde Kant hasta Hegel, pasando por Fichte, Schiller, Schelling. Este es un tema que me apasiona, por ejemplo, pues aunque conozco muy bien la mística española –San Juan de la Cruz, Teresa de Avila, Luis de Granada, Fray Luis de León, Miguel de Molinos, otro gran místico español a quien la Inquisición defenestró en Roma y confinó hasta su muerte en una cárcel española– me apasiona, también, la mística alemana: el alma española tiende hacia la oscuridad, la noche, y lo tenebroso, mientras el alma alemana (y esa es mi coincidencia con ésta pues mi alma tiende a lo mismo) tiende a la luz, la brillantez, lo transparente, la profundidad intelectual, y lo alto (los dos únicos españoles que tienden hacia lo alto no son escritores sino pintores: uno es el Greco, que no nació en España sino en Grecia, y Picasso en su periodo azul, tan bello). Pero tender hacia lo alto, que es tender a lo profundo, que es tender al cielo pertenece al alma alemana –sobre la que Albert Beguin, si mal no recuerdo, ha escrito un libro fascinante: *El alma romántica y los sueños*– donde, en



mis *abluciones* con la divinidad, he encontrado mi espejo: esa divinidad es, en definitiva el ser, que puede ser el cuerpo o, también, el no-ser (entendido como ente real, no como realidad), pero ese ser no existe sino en el pensar que nos hacemos de él. Son esos, pues, tiempos de gran lucha por fundar un pensamiento que refleje una esencial necesidad humana: la de la felicidad.

Por plantear eso que, en la práctica, significó para Fray Luis de León traducir del latín al idioma que hablaba todo el mundo en su época, el castellano: *El cantar de los cantares*, ese bellissimo poema de amor erótico de la Biblia, traducido en la época que nosotros denominamos como Siglo de Oro español, fue, también, como muchísimos otros intelectuales, enviado por cinco años a las cárceles de la Inquisición al mismo tiempo que era defenestrado de su cátedra en una universidad de Sevilla. Traducir el *Cantar de los cantares*, el solo hecho de traducirlo, fue un delito que Fray Luis de León pagó caro –cinco años en la cárcel–, aunque, por supuesto, nuestro poeta se defendió empleando un arma que nunca falla: el arma de la inteligencia. Para ello se escribió un extenso libro de comentarios sobre *El cantar de los cantares* que recomiendo a quien quiera leerlo porque allí se encuentra la teoría de un buen cura español que, de paso se había escrito un buen poema como *La perfecta casada*, y a quien no se puede acusar de



nada, que no le queda otro camino que acudir a un libro eminente de la *Biblia*: El *Eclesiastés* cuyo capítulo XI escrito en el lenguaje del siglo XVI, que es el lenguaje del siglo de oro, dice: "huélgate, date al placer, ándate a la flor del berro, mancebo, en la juventud, que presto se te pedirá cuenta estrecha", como el mejor consejo que se le puede dar a la juventud, como el mejor consejo que el mismo Dios le da a la juventud porque, y eso se puede leer hasta en el *Eclesiastés* traducido en esta época, Dios *no* perdonará nunca que sus hijos no hayan encontrado la felicidad en el amor sexual, mientras eran jóvenes, porque los horrores de la vejez atentan contra la idea misma de Dios, y los horrores de la muerte —en los que pueden caer quienes no comprendan los designios de Dios para sus hijos— atentan tanto contra Dios como contra el propio hombre: eso está en el *Eclesiastés*, capítulo XI, de aquella época como en las traducciones de esta época, un libro considerado como el *más* sabio de toda la *Biblia*. ¿Por qué entonces no lo leemos así o por qué, sencillamente, no lo leemos más seguido, o por qué, lo que es totalmente común, ignoramos este consejo de la *Biblia*, excepto el que algunos de nosotros hemos tenido la intuición de que el amor erótico es una felicidad que debe ser universal y para todos? Porque el poder es necesariamente represivo, y porque entre poder y persona hay una contradicción insalvable: la persona engendra una libertad que, tarde o temprano, entra en



contradicción con un poder siempre abstracto, siempre burocrático, y siempre represivo que defiende intereses contrarios a los de la libertad. Por ello mismo, en el siglo XIII, ó XIV, la represión envió a la hoguera la más rica y más importante biblioteca de España atesorada y reunida en muchísimos años de esfuerzo acusando a su poseedor de hechicero, mago, y brujo: don Enrique de Villena –uno de nuestros primeros y más inteligentes lingüistas– que sólo pudo salvar un librito realmente delicioso: *Arte de trovar*, porque allí se encuentra lo que sería un avance de la primera gramática de la lengua castellana y, además, aunque muchas de sus páginas se perdieran, una descripción de las ceremonias con que se realizaban los juegos florales de aquellos tiempos que son los de los trovadores, en cierto modo más cerca al mester de clerecía que al mester de juglaría, aunque confieso que ambos mester me apasionan: si Gonzalo de Berceo me parecerá siempre importante no sólo porque fundó la *cuarteta monorritma* sino también porque fue un gran poeta: sus *Cantigas a la virgen* son toda una delicada. Y, en nuestra lengua, muchísimos siglos después de Gonzalo de Berceo, sólo otro poeta ha cultivado la *cuarteta monorritma*: Rubén Darío, aunque el alejandrino utilizado por él le viene no de Gonzalo de Berceo sino del simbolista Verlaine, a quien Darío puso de moda a comienzos de este siglo. Sabiéndome un poeta de una generación culta, moderna, y cosmopolita he dialogado (la



estructuralista Julia Kristeva le llamaría a ello intertextualidad) con, por supuesto, Rubén Darío que en un verso alejandrino que, de paso, resume toda su estética y la de su generación, dice: "Mi arte tiene un estilo que no encuentra su forma". Esa es, a mi parecer, toda la gloria y toda la tragedia del modernismo –una tragedia, hay que decirlo, de la que él mismo no es culpable porque la generación modernista no había realizado los estudios sobre formas musicales debido a que en su época éstos sencillamente no existían. El auge sobre estudios de formas musicales y, a la vez, su invención a través de una música culta sólo se realiza en nuestro siglo en el momento en que empiezan a desarrollarse, también, nuestros avances tecnológicos: desde Debussy hasta Stravinski, hasta Carl Orff, hasta Sibelius, hasta Mahler, hasta Berg, y luego en la ex-postguerra toda la escuela musical formalista a la que también se la denomina serial: desde Stockhausen hasta John Cage, pasando por Pierre Boulez. Todos éstos, y muchísimos más que no cito, son compositores de mi siglo a quienes he escuchado con pasión y a quienes, sobre todo, he estudiado con la misma pasión con la que los he escuchado y escucho para aplicarlos a mi poesía. Así, ante ese verso de Darío escribí un poema (que es la tercera parte de un tríptico más amplio): el *Galax / Deleuze*, que empezaba también con un alejandrino: "Mi arte tiene una forma que el pasado desconoce" y, a continuación a través de todo el poema *ilustraba* esa nueva forma de



mi siglo tecnológico empleando una estructura que expresase el contenido verbal de una moderna poesía basada precisamente en las modernas estructuras musicales de nuestro siglo para, por eso mismo, encontrar una paradoja para mí fascinante: teníamos en este siglo XX una forma, alta y perfecta –el concepto de perfección está ligado para mí al concepto de proporción desarrollado por el arte del Renacimiento, y la estructura de mi verso a través de toda mi obra expresa ambos conceptos: perfección y proporción–, como la forma encontrada en otros momentos culminantes de la historia del arte en occidente. Pero el hecho de que me fascinara el mester de clerecía (y en él la *cuarteta monorritma* de Gonzalo de Berceo) no significaba que dejara de fascinarme el mester de juglaría, uno de cuyos textos más relevantes es el épico *Cantar de Mio Cid*, el que he leído en diversas ediciones a través de los años con la misma pasión con la que vi la película protagonizada por Charlton Heston: ¿no te parece que el final de esta película es exactamente la misma que el de *La pandilla salvaje* de Sam Peckinpah, esa obra maestra del cine norteamericano sobre la que escribí un ensayo que habitualmente se reproduce en revistas latinoamericanas? En efecto, vivimos tiempos épicos aunque vivimos también la conciencia de que nuestra épica –en el Perú no hemos escrito todavía una épica satisfactoria y, lamentablemente, ni siquiera lo hemos intentado –necesita una alta forma que la exprese: el



cine, por supuesto, debe contribuir a ello pero también, como me refería líneas arriba, las formas musicales deben conducirnos a ello. Un poema mío, escrito en mi exilio de París, lo intenta: *Taki onqoy*, aunque no voy a referirme a él. Podríamos pasarnos algunos días charlando sobre el mester de juglaría, empezando por un libro de Marcelino Menéndez y Pelayo que es realmente delicioso: *Poetas de la corte de don Juan II*.

Tendríamos que leer a Fernán Pérez de Guzmán, al Marqués de Santillana, a Juan de Mena que, por ejemplo, escribió un inmensísimo Labyrintho en el que sería bueno que nos internásemos, Juan Rodríguez del Padrón, o Diego de Valera, aparte de muchísimos otros juglares a los que, en algún momento, deberíamos dedicarle un buen estudio. Pero no sólo deberíamos leer la épica escrita en lengua castellana, aunque, ciertamente, por allí deberíamos empezar: deberíamos leer también la escrita en otras lenguas que pueden ir desde la francesa a la rusa, pasando por la alemana, la italiana, y la inglesa. El *Cantar de las huestes de Igor* es un excelente poema ruso, que está traducido al castellano. Otro poema que me resulta realmente apasionante es el *Roman de la rose*: un poema que, en cierta forma, hay que leer entrelíneas pues allí se encuentra mucha de la simbología utilizada por los intelectuales de la edad media –una época tan



fascinante como ésta, sobre todo en lo que tiene de estudios esotéricos, de lucha por la libertad, de trabajo sobre arte y ciencia, como lo dice Huizinga en su *El otoño de la Edad Media*. Una época movida y llena de caos donde, por eso, se está engendrando la luz como puede verse en los dos fundamentales tomos que el mismo Huizinga, ese refinado y erudito maestro holandés, escribió en su *Erasmus*, que es un hombre del Renacimiento cuyo *Elogio de la locura* leemos con pasión todavía hoy en el siglo XX. Las artes, la cultura, la literatura son un tejido de relaciones, como dijo Michel Foucault. Te estoy haciendo un rápido diseño de las relaciones que han conformado mis intereses intelectuales, literarios, y vitales precisamente porque sin un conocimiento claro de nuestro pasado no podremos conocer, ni vivir nuestro presente ni, tampoco, forjarnos la idea de futuro. El *Romen de la Rose*, por ello, se vincula a los rosa-cruces, y estos a las órdenes de caballería que, en su momento, siglo XI aproximadamente, al asumir la conciencia de que era necesario ir a Tierra Santa asumen también la conciencia de que es necesario difundir, promover, y protagonizar la cultura en la misma Europa fundándose, debido a esa conciencia, las primeras universidades europeas pues durante los mil años inmediatamente posteriores a la caída del imperio romano Europa había vivido sumida en la más completa tiniebla. al punto que nadie sabía leer ni escribir: en mi poema *Perpetuum Mobile* (de mi *Angelus*



*novus*, tomo I) hago referencia al monje Pacificus que, precisamente en ese siglo, en el XI, inventó el reloj y con él la conciencia de tiempo que tampoco tenía Europa. Por ello, hoy, mil años después, muchos poetas de mi generación –me refiero a una generación internacional en la que incluyo a mis amigos europeos– nos consideramos Caballeros de la Orden del Temple capaces de hincar una rodilla ante su dama para entregarla una rosa, como una metáfora vivencial de que la Orden del temple –en mi adolescencia leí muchas novelas sobre los caballeros templarios– era una transfiguración de los cátaros, ese movimiento de cristianos purísimos, que vestían túnicas blancas, que negaban la necesidad de la carne, que vivían en comunidad, que negaban las riquezas y que se repartían el pan entre todos, asentados en los territorios del *Langue de oc* (lengua de oro), al sur de Francia, en la frontera con España, donde paradójicamente florecieron los trovadores que cantaron el amor, la carne, y los placeres en una alta poesía como nunca más ha conocido occidente. Los cátaros y sus poetas, los trovadores, florecen básicamente en el siglo XII, y ellos fueron los poetas a quienes Dante reconoció como *sus* maestros: en La Divina Comedia citó a alguno de ellos y, sobre todo, habló del *dolce stil nuovo* refiriéndose a los trovadores que él aplicaba en su poesía. Estos trovadores efectuaban sus ritos de iniciación en el equinoccio de primavera (y a eso me refiero en mi *El equinoccio del cuerpo y del*



*alma*, cf. *Angelus novus*, tomo II) y su doctrina estaba basada en la analogía: a la luna correspondía la gramática, la dialéctica a Mercurio, la retórica a Venus, la música a Marte, la geometría a Júpiter, la astronomía a Saturno, la aritmética al sol que era la razón iluminada. Por cierto, Roma no podía tolerar esta herejía que era una radical vuelta al cristianismo primitivo y envió un ejército para combatir a los cátaros. El ejército católico estuvo comandado por Simón de Montfort quien dijo a sus tropas: "mátenlos a todos que Dios reconocerá a los suyos en el cielo". En una sola noche las tropas de Roma asesinaron a treinta mil cátaros que se entregaron a la muerte cantando. Era también un signo de cátaros, albigenses, y begardos –también con estos nombres se les conocían–: desear la muerte, arrojarse a las hogueras cantando. Así desaparecieron los cátaros pero quedaron, dispersos aquí y allá, los manuscritos de sus trovadores: allí recogió Dante, ese exiliado condenado a muerte en su tierra, el saber poético de toda una época. El mismo Dante no temió enviar a un Papa: Bonifacio VIII, al Infierno porque lo consideró necesario. Hoy no existe ya la Inquisición pero costó millares de muertos –odos intelectuales, monjes, y científicos– conquistar la idea de libertad que ha permitido un grandioso desarrollo a occidente: la Iglesia ha madurado y se ha conquistado el respeto de todos –la canonización de Savonarola es un buen ejemplo de ello. La Iglesia es hoy una conciencia de libertad.



como lo prueba la santificación de Edith Stein, una muchacha especialista en filosofía existencialista, lectora de San Juan de la Cruz, que murió en los hornos de esa bestia apestosa del siglo XX: el nazifascismo. Todo esto, pues, es lo que ha configurado mi visión de mundo que se transparenta en los poemas que he escrito: son poemas orgánicos en el sentido de que deben ser leídos como una sola estructura, una sola arquitectura de la que, para emplear la metáfora de mi realidad peruana, encuentro en, por ejemplo, el diseño de una ciudad como Machu Pichu, o la Catedral de Arequipa, o la propia Lima cuadrada. Son para mi gusto diseños equivalentes de, por ejemplo, una catedral gótica flamboyante europea, como las que están en algunas zonas de París, que realmente me apasionan. Me referí a que el alma española está mucho más alejada de la mía que yo de la alemana, con la que me siento más coincidente, esa luz que aparece en los escritos alemanes es la misma que aparece en mi poesía. Sin embargo, hay en mi obra una total alusión al pecado –me refiero a *Monte de goce*– porque, por momentos, vivimos un tiempo de pecado al que es necesario estudiar de un modo tan radical que es necesario incluso vivirlo absolutamente para, precisamente, negarlo: "la obscenidad" –dice Margarita Yourcenar en el prólogo de una de sus primeras novelas– "es una técnica de choque que puede servir cuando se trata de forzar a un público mojigato o hastiado a mirar de frente



aquello que no quiere ver o que, por exceso de costumbre, ya no ve". Si no fuera obsceno no tendría necesidad de virtud o, con más precisión, si no hubiera virtud la obscenidad no sería considerada como tal. Ciertamente *Monte de goce* es no sólo un libro erótico sino, sobre todo, obsceno: un libro in-moral, como me lo ha dicho, haciéndole el elogio, uno de los más eminentes críticos literarios hispanoamericanos. Es, pues, un libro sobre el pecado. Pero precisamente porque es un libro que trata del pecado el lector accede, al asumir la conciencia de pecado, a la virtud: allí está el carácter y la función de la negatividad a la que me refiero en mi ensayo *El motor del deseo*. Sin embargo, el mundo del erotismo entendido como virtud está totalmente desarrollada en *Angelus novus*: allí aparece, entonces, mi relación con la mística alemana —esa luz no es otra que la razón iluminada de que hablaban los cátaros y trovadores, y el Dante. El erotismo es, sobre todo, la conciencia que se tiene de él: esa conciencia —a la que se le puede llamar intelectualización, como dices— es lo que me permite ver en la *Gioconda*, por ejemplo, un cuadro de gran contenido erótico: un cuadro, en verdad, totalmente excitante para mí pues allí en esa mirada, esa sonrisa, esas manos, esos pechos apenas insinuados, y ese cuerpo voluptuoso imagino a la Mona Lisa, esposa del Giocondo, como la invitación que hace a su esposo a los juegos eróticos en el lecho. Esto fue siempre así para mí, aunque durante un



tiempo pensé que sólo yo veía de ese modo a la *Gioconda* –a la que le dediqué un extensísimo poema con el título de *Leonardo*– pero un buen día, mientras releía a Jules Laforgue, un poeta que fascinó a Eliot y a Pound, me encontré con estos versos que me estremecieron no sólo de deseo sexual sino también de satisfacción porque coincidía con Jules Laforgue: "Vuelto a ti, yo permanezco inmóvil, /doble ve mi conciencia/ y en aguas turbias pesca mi deseo/ ¡Dalila, Eva, Gioconda", que pertenecen al poema *Locuciones de los Pierrots*. Así pues, también para el simbolista Jules Laforgue –un lector de la Emperatriz de Alemania, muerto a los veintiséis años, un año antes que Leah Lee, su esposa, ambos de tuberculosis– la Gioconda era el centro mismo del deseo desbordado. Si no fuera así los matrimonios, en tanto que tales, no serían interesantes: el matrimonio, tal como lo sugiere la Gioconda, es una invitación a una intensa y total liberación sexual. Ese velo prohibido, o insinuado, que hace tan interesante al matrimonio es lo que llevó a escribir algunos poemas fundamentales a la condesa Ana de Noailles, una gran poeta que simultáneamente estimuló el talento de Marcel Proust. Eso, naturalmente, no impide que Monte de goce sea una defensa abierta del amor libre. Ciertamente la intelectualización del erotismo puede entenderse como la versión moderna de su espiritualización que en mi poema El equinoccio del cuerpo y del alma llega a una de sus cumbres pues allí no sólo los



temas son espirituales/corporales sino también, y sobre todo, el lenguaje, el tono, el vuelo de sus imágenes. Esto me acerca a Sandro Botticelli, otro gran pintor del Renacimiento al que admiro -el otro es, por supuesto, Durero sobre el que preparo un trabajo en prosa- y que no sólo era un total discípulo de Savonarola sino, también, un lector infatigable y puntilloso de La Divina Comedia del Dante, a la que ilustró. Los cuerpos de las muchachas de Botticelli son de una transparencia tal que son como si a la vez estuvieses contemplando sus espíritus que se elevan de la tierra -algo así es buena parte de mi poesía en Angelus novus. Si el Archipestre de Hita decía que las bajitas son movedizas en la cama, yo, inspirándome en Botticelli, puedo decir que las altas son aéreas -con toda la connotación de esta palabra- en la cama. Así la intelectualización es la versión moderna de la espiritualización, aunque de todos modos haya una línea que desde hace dos mil años nos plantea la necesidad de conceptualizar el cuerpo: el De rerum natura de Lucrecio, ese poema tan apasionante en el que uno accede a las teorías de Epicuro que, de otro modo, se hubieran perdido; La divina comedia del Dante en que nuestro poeta se encuentra con su amada, la Beatriz Portinari, que lo recibe y lo conduce hacia Dios; Las flores del mal de Baudelaire aunque su decorado esté totalmente envejecido; el Fausto de Goethe, un delicioso poema dramático en el que se realiza una diferencia fundamental entre



el concepto fuerza y el concepto acción, y en el que se habla de las bondades del eterno femenino encarnado en la Virgen María; el Hamlet de Shakespeare en el que se reflexiona sobre las necesidades de que el ser se fundamente a través de la acción, un libro del que acostumbro a decir que mientras exista un hombre sobre esta tierra habrá siempre un lector de Hamlet; la misma poesía de Shakespeare, a la que a veces me he referido por alusiones en mi libro Monte de goce; así no he hecho otra cosa que continuar una escuela de la que me siento su embajador en lengua castellana. Quisiera que alguna vez se publicara mi *Taki onqoy* para que podamos charlar de otro tema igualmente apasionante: las relaciones entre épica y realidad. Sin embargo, puedes leer a través de mis libros publicados el viaje de iniciación de un poeta: el primer verso de *Monte de goce* se sitúa en un convento de Granada donde ese poeta se transforma en San Juan de la Cruz, para desde allí disponerse a descender al infierno, y conocer el pecado; y el último verso de *Angelus novus* transcurre ya en el cementerio como el último lugar que el poeta debe recorrer, después de haber pasado por toda la historia de occidente, incluyendo la de su país, y por todo tipo de experiencias –sexuales, políticas, culturales, científicas– que lo han conducido al punto final: el alma moderna, como imagen de la sabiduría. Si Dante camina por ultratumba para encontrarse con su amada, Verástegui camina con su amada por esta



tierra para terminar en la tumba –porque esa es la experiencia de un hombre del siglo XX. Así mi mundo espiritual ha sido el de la intelectualización de mi experiencia corporal.

4. **Gente que te conoce ha comentado el rigor, la disciplina con que te dedicas al oficio poético. ¿Crees que este rigor es indispensable en el ejercicio de la poesía, o es más bien algo personal?**

EV: Creo que la poesía es un estado de gracia que el poeta tiene el *deber* de cuidar, fomentar, y desarrollar a través de una entrega sin vuelta posible al ejercicio de la escritura. Una cosa es el "desarreglo de los sentidos", como lo planteado por Rimbaud, para alcanzar la sabiduría, y otra es el *dominio de los sentidos* –como lo plantearía Ramakrishna, o Vivekananda, dos místicos hindúes– para alcanzar también la sabiduría; y otra, aunque esté ligada a cualquiera de estas dos posiciones, el hecho mismo de disponer tu cuerpo ante una mesa y sentarte a teclear ocho, diez, doce, o catorce horas seguidas. No creo que la droga conduzca a la sabiduría sino que, pienso, la sabiduría se produce *a pesar* de la droga en el caso de que el escritor sea un drogadicto. Thomas de Quincey, ese maravilloso prosista, y Baudelaire, un gran poeta, lo mismo que William Burroughs, el profeta Beatnik, fueron grandes drogadictos que escribieron libros



contra las drogas. Coleridge, un extraordinario teórico del romanticismo inglés, dice que uno de sus poemas más famosos: el *Kubla Khan*, lo escribió bajo los efectos del opio. El *Rig-Veda*, un extraordinario poema hindú, afirma que para entrar en gracia de Dios hay que beber el *soma*, un bebedizo mágico al que los estudiosos modernos han tratado de identificar en plantas actuales sin poder lograrlo porque el *Rig-Veda* se escribió hace ya varios miles de años. Antonin Artaud, el inventor del teatro de la crueldad, era un drogadicto que incluso buscó en el peyote mexicano la sabiduría (que buscó entre los Tarahumaras, una aldea indígena mexicana a la que dedicó un bello libro) pero Artaud murió loco y nunca sabremos si hubiera escrito mucho más si no hubiera consumido drogas. Todos estos escritores consumieron drogas pero todo parece indicar que produjeron a pesar de las drogas. También lo contrario puede ser cierto: que se sepa Eliot, Pound, Joyce, Rilke, Melville, Hesse, Mann, y tantos otros grandes escritores nunca consumieron drogas y, sin embargo, han producido obras extraordinarias. Hay quienes por sí mismo han enloquecido y en la locura han producido grandes obras: Lucrecio, Tasso, el matemático Kantor, el bailarín Nijinski, el novelista Raymond Roussel son una buena muestra de ellos. En realidad, lo fundamental es el hecho mismo de escribir y la conciencia de que nada hay más interesante en la vida que ponerse a escribir,



aunque pasadas las horas el cuerpo se cansa y se termine, literalmente, con la espalda molida y los riñones deshechos. Efectivamente, me apasiona tanto la poesía que toda mi vida no he hecho sino escribirla: desde los quince años en que me senté ante mi escritorio –aunque en mi niñez había escrito esporádicamente– hasta ahora mismo en que redacto esta entrevista no he hecho otra cosa que escribir, furiosamente, locamente, apasionadamente, concluyendo en las noches con el cuerpo absolutamente cansado pero, también, satisfecho por haber empleado mi tiempo en escribir. Ese empleo del tiempo en algo beneficioso como la escritura es, por ejemplo, una conciencia del Inca Garcilaso que en su prólogo a los *Comentarios reales* afirma que entre las tres razones que lo llevaron a escribir su libro estaba la de no perder su tiempo en cosas perniciosas sino en emplearlo en algo valioso como la escritura –esa es, por supuesto, una gran enseñanza que debemos transmitir allí donde se pueda. Mario Vargas Llosa, el gran maestro de la novela peruana, ha declarado muchas veces que él es disciplinado a la hora de escribir y que lo hace seis, u ocho horas diarias. Siendo ellos dos grandes escritores, ¿por qué no seguir sus consejos? Creo que lo mismo afirmaría un escritor norteamericano, o uno francés: ellos, que viven en sociedades desarrolladas, nos enseñan la conciencia profesional del trabajo literario y lo que éste significa como responsabilidad no sólo personal sino también social. En un país



como el nuestro en el que prácticamente se desconoce la moral del trabajo es bueno recordar que sólo esa moral ha producido grandes naciones en otras civilizaciones. Te citaré una frase de Paul Valéry que aparece en su libro *Política del espíritu*: "Es cosa notable que el hombre de Europa no esté definido por la raza, ni por la lengua, sino por los deseos y por la amplitud de la voluntad". ¿No te parece que es hora de aplicar aquello a nuestro país y a nuestro continente latinoamericano? Efectivamente es la voluntad de hacer eficaz las cosas lo que puede crear un cambio decisivo en una Latinoamérica más bien indolente, que trabajadora. Si Latinoamérica no encuentra en la pasión su motor estará irremediablemente perdida. Poetas, novelistas, escritores, artistas, soñadores nos han enseñado algo valioso: hay que ser apasionado. Sin pasión no conquistaremos nada. Me gusta escribir y, aunque cada uno de los libros que he publicado tiene una anécdota específica, la línea que los unifica es el hecho de haberme dedicado completamente a ellos en el momento en que los escribía. Así las páginas de *Monte de goce* las fui escribiendo inmediatamente después de hacer el amor para precisamente reflejar en mi escritura todas las sensaciones que habían atravesado mi cuerpo en el ritual erótico, aunque por cierto hice durante el tiempo que duró la escritura de este libro –dos años– el amor varias veces al día, sin contar las relaciones sexuales nocturnas, para transmitir a mis páginas



las sensaciones eróticas que transformadas en palabras –sobre todo en significantes sin, por supuesto, olvidar sus propios significados– funcionasen exactamente como la música de Debussy, que es impresionista, y por eso bastante cerca a la pintura impresionista de un Cézanne, un Van Gogh, o un puntillista como Seurat, o a la música serial de un Stockhausen, un Pierre Boulez, o un John Cage, porque eso era lo que me interesaba transmitir como *textura* en la poesía de *Monte de goce* que escribía día y noche. *Angelus novus* también lo escribí así, diez o más horas diarias, e incluso hubieron meses en que no crucé una sola palabra con nadie mientras me dedicaba exclusivamente a escribirlo en un tiempo que duró diez años, y en el espacio de varias ciudades: desde Lima a París, pasando por Bogotá, México, Barcelona, Menorca y Londres, aunque para descansar, para reflexionar una metáfora o una imagen podía coger el manuscrito de una novela o de un ensayo, o hacer la crítica literaria para periódicos mexicanos, y después continuar mi *Angelus novus*. Así en estos diez años –los que fueron de 1975 a 1985– concluí algunas novelas, algunos libros de ensayos, y, sobre todo, mi *Angelus novus*. Esto quiere decir que nunca he cesado de escribir y cuando me ha cansado un manuscrito lo he cambiado por otro, he cambiado un género por otro, alternativamente, hasta tener la idea total de lo que he querido expresar, y sobre todo hasta terminar todos mis manuscritos. En París



me bebía sobre todo *Beaujoulais*, el vino fresco de la última cosecha, y respetablemente caro, los domingos en casa de unos amigos que podían ser arequipeños, como los Cazorla, o franceses, como Brigitte Bizalio, mientras toda la semana me la había pasado escribiendo. En Lima, durante mi exilio en Lince, que transcurrió entre 1980 y 1985, escribí también diariamente descansando sólo los sábados para beberme una copa de ron con coca-cola -no tenía dinero para otros tragos- mientras sintonizaba un programa especial de radio para escuchar música de los años sesenta y setenta. Así he pasado algunos años escribiendo mis cosas y Octavio Paz dice, en uno de sus últimos libros, que el tiempo es atributo de perfección. Sabemos, por ejemplo, que Virgilio empleó ocho años en escribir un poema de apenas dos mil versos: *Las Geórgicas*, indudablemente una obra maestra sobre el arte de la agricultura, y lo mismo podemos decir de muchas obras clásicas de occidente. Goethe, sin ir muy lejos, empleó nada menos que cincuenta años, toda una vida, en escribir su *Fausto*. esa obra cumbre que entregó a la imprenta sólo dos o tres meses antes de morir. Dante empezó su gran poema a los treintaicinco años y lo terminó a los setentauno. Baudelaire empezó sus *Las flores del mal* a los veinte años y lo terminó a los treintaicinco años. poco tiempo antes de morir. Walt Whitman empleó toda su vida en escribir *Las Hojas de yerba*. Joyce diez años para su *Ulises*, y quince para su *Finnegans Wake*. Ezra



Pound empleó buena parte de su vida en escribir *The cantos*. En realidad, podríamos, escribir una buena lista de obras literarias en que el tiempo ha sido de los principales artesanos. A su vez los románticos reivindicaron la inspiración y es verdad que muchos de ellos los leemos con pasión -Holderlin, Novalis, Blake, el mismo Becquer, o Larra- pero hay otros que son sencillamente ilegibles. Lo mismo pasa con los surrealistas que reivindicaron la escritura automática -Breton, Artaud, Bataille, Leiris- pero no todos son legibles. El estado de gracia es fundamental pero, por eso mismo, debemos cultivarlo a través de un incesante acudir a su realización que es la escritura. Me produce un enorme placer escribir aunque mi cuerpo se agote porque allí, escribiendo, es donde se produce la sabiduría.

**5. ¿Cómo logras ese efecto similar al que produce la parte coral de una sinfonía al escribir tus poemas?**

EV: Siempre me he dicho que si tengo tiempo escribiré algún día la historia de mis libros de poesía porque lo mismo que cada libro, cada poema mío, está lleno de anécdotas determinadas -me refiero, básicamente, a la ambientación que rodeo la construcción de mis textos- que lo hicieron posible. Es cierto que me he preocupado, sobre todo, de escribir poemas que en el espacio de la gramática funcionasen como



una homología de lo que, hecho sinfonía, se produce en el espacio de la música culta. Excepto algunos poemas de Darío, escritos a comienzo de siglo, no he encontrado en mi lengua, y en este siglo –la otra excepción sería Octavio Paz–, maestros que como Virgilio tomen la mano de un joven iniciado y lo conduzcan por el mundo. Siendo un joven modernísimo –una sensibilidad formada con el auge de los medios de comunicación masiva, unos intereses políticos, sexuales, éticos, científicos y culturales del siglo XX– he debido, sin embargo, buscar mis maestros en otros períodos de la historia de occidente precisamente porque aquello que me interesaba: *la construcción de una forma*, perceptible por lo demás en, por ejemplo, la música culta de este siglo, o su arte pictórico, lo mismo que en la elaboración de sus teoremas matemáticos, no lo encontraba realizado en el arte poética de mi siglo. He debido, por ello, dialogar con maestros de otras épocas: Garcilaso, por la transparencia de su lenguaje sobre todo, y Góngora por la arquitectura de sus poemas (en esa arquitectura incluyo, por supuesto, el uso de la metáfora y el de esa sintaxis tan peculiar que llamamos gongorismo): a su vez, Ausías March –cuñado de Martorell, que escribió *Tirant le blanc*, ese gran libro de caballería- me interesó por la conceptualización de su poesía, y San Juan de la Cruz por su erotismo, lo mismo que Villon por la conciencia de persona que introduce en la historia: naturalmente, el gran Virgilio que tomó mis



manos para guiarme por *los extramuros del mundo* ha sido Dante en un momento en que, a los veinte años, ya me había propuesto –como sucedió con él, escribió su *Vita nuova*– distanciarme del mundo, un mundo absurdo, caótico, y malvado, para plantearme la tarea de postular otro mundo en el que el hombre tuviese la conciencia de su necesidad, su belleza, su inteligencia, y su poder sobre esta tierra. Por eso es que he titulado a tres de mis últimos libros *Ética*:

I. *Monte de goce.*

II. *Taki onqoy.*

II. *Angelus novus.*

porque, entre otras razones, ese fue el proyecto primigenio y el que una noche a comienzos de la década de los ochenta anoté en mi *Diario* que, durante una década, llevé cotidianamente para analizar diversos aspectos de mi creación literaria y de mi propia vida personal en su relación con el entorno. Te he explicado ya, de un modo más bien conciso, el carácter de estos tres libros que conforman mi *Ética*: una ética que debe entenderse en el sentido en que quiera entenderse, comenzando por su sentido negativo: nuestra sociedad no tiene ética, y por eso es necesario construirse una ética. Esa ética debe conducir a la



felicidad, sin que esté basada en prohibiciones y en ordenanzas, tal como dice Wittgenstein: "Si pudiera explicarle a otro la esencia de lo ético mediante una teoría, lo ético no tendría absolutamente ningún valor. Al final de mi conferencia sobre ética hablé en primera persona. Creo que esto es algo esencial. Aquí nada más puede ser constatado; sólo puedo aparecer como una personalidad y hablar en primera persona". Eso es precisamente el carácter de mi *Ética*: la aparición de una primera persona no sólo en el universo de la gramática –mi poesía está llena de personajes históricos que hablan en primera persona– sino, también, en el de la axiología que es el que funda las relaciones entre los hombres, actualmente. Si *Monte\_de goce* ocurre en una dimensión teológica (entendida como teología negativa y, también, como dialéctica negativa en el mismo sentido en que un Adorno y toda la Escuela de Frankfurt se la plantearon), y *Taki onqoy* ocurre una dimensión mitológica para acceder al conocimiento de que la redención se produce a través de la acción política, *Angelus novus* ocurre en la dimensión ontológica en la que se accede definitivamente a la felicidad y a la libertad: estas tres dimensiones fundamentan entonces la *Ética* en la que he trabajado toda mi vida y la que se ha ido publicando. Se trata, por cierto, de una bella ética puesto que ella es felicidad, pasión, inteligencia, belleza, y libertad. Podríamos hablar más extensamente de esto pero no podría contestar directamente a tu



pregunta si no se entiende –como, por otra parte, lo han entendido perfectamente tú y los lectores que han realizado análisis de mi obra– que mi obra es precisamente eso que me preguntas: una sinfonía, una arquitectura, un teorema de conjuntos. Creo que, básicamente, el aspecto formal de mi libro –que es lo único que *debería*, en condicional, interesarme- está entendido hasta el punto que Jorge Rodríguez Padrón, uno de los mejores críticos de España, me apunta en una carta las relaciones estrechas entre mi poesía y la que hicieron Dante y Pound. Tú apuntas a lo mismo, que es, pues, lo correcto. Dejaré, sin embargo, para otra ocasión la explicación total de mi poesía, aunque en esta página y en las precedentes ha anotado el carácter no sólo gramático sino también filosófico que la fundamenta. Te describiré, en cambio, lo que rápidamente -y ésta es una entrevista que redacto a máquina, rápidamente, para cumplir contigo enviándotela de inmediato- se me viene a la mente respecto a la elaboración de algunos poemas, aunque el método adecuado sería el de coger un poema determinado y describirlo totalmente: sólo de ese modo aparecería el artesanado que organiza la *gran* sinfonía –así llama Oscar Málaga a mi poesía en una crítica que escribe para la revista *Caretas* de Lima. Como dije al comienzo, cada poema mío tiene su historia porque el tema poetizado ha exigido una perspectiva determinada de análisis, aunque el factor común que unifica –sólo en



el nivel del oficio— a mis poemas es el propio trabajo sobre el texto. Desde la perspectiva del sentido total —imágenes, metáforas, ritmo, música, experiencia, conocimiento, formas poéticas— mis poemas están naturalmente unificados. Sin embargo, cada poema tiene su historia que, de paso, recuerdo amorosamente porque cada poema ha sido escrito con pasión. *Penlopea de Itaca pasó por Lima*, por ejemplo, fue un poema que escribí a los veintiuno o veintidós años en una habitación de la calle Huancavelica en Lima donde los poetas de mi generación habíamos resuelto ir a vivir en comunidad no sólo porque era la época —época de las comunas *hippies*— sino, también, porque un amigo nos había prestado esa casa para que allí viviéramos: eso fue aproximadamente en el otoño de 1972, después que yo publicase *En los extramuros del mundo*, y cuando me encontraba escribiendo los poemas de *Monte de goce*. *Penlopea* lo escribí en una semana de intenso trabajo, aunque su gestación había durado cinco años. La historia de la concepción de este poema —una concepción inconsciente— se remonta a mi época de escolar en San Vicente de Cañete, donde había estudiado la secundaria, cuando en una clase —eso era en 1967— un profesor dijo que lo imposible podía compararse con la averiguación sobre la fidelidad de Penélope: esa idea, la de comprobar *in situ* lo que era un dicho popular, la fidelidad de Penélope, me fascinó tanto que, esa misma tarde, a la hora en que la



biblioteca pública abría, que eran las seis de la tarde, me acerqué a un estante y extraje un grueso tomo de esos editados me parece que por Aguilar de Madrid –pastas gruesas y papel Biblia– con el título de *Obras completas* de Homero: allí busqué la *Odisea* y, de inmediato, me puse a leerla *minuciosamente* con una sola meta a conquistar: comprobar en las propias páginas de la *Odisea* la presunta fidelidad, infidelidad, virginidad, desfloramiento y raptó de Penlopea. Por cierto es que mientras leía la *Odisea* iba anotando en un cuaderno todas las frases del poema homérico que pudieran comprobar, o no comprobar tal dicho popular. Terminé la *Odisea* y, como está anotado en mi poema, empecé a leer hasta textos apócrifos de la misma época de Homero, como la *Pequeña Iliada*, para continuar en el estudio de mi tema. Terminada mi lectura empecé de inmediato la redacción de un texto en prosa –un breve cuento escrito en un estilo metafórico– que debo conservar, traspapelado, y olvidado, entre las miles de páginas inéditas que he escrito, algunas de las cuales –allí, por ejemplo, coincido con Melville que tenía sus papeles perfectamente organizados– están organizadas en fóliders o, como dirían en España, en *dossiers*. Sin embargo, guardé el cuento sobre Penlope y preferí olvidar el asunto o, más precisamente, preferí pasarlo al subconsciente pues sabía que mi idea sobre Penlope era eso: sólo una idea, desencarnada, y a la búsqueda de un hecho real que la fundamentase.



Me dediqué a otras cosas, leí millares de libros, y escribí otros poemas al mismo tiempo que, al concluir la secundaria, viajé a Lima para proseguir mis estudios universitarios de economía en la Facultad de Ciencias Económicas de San Marcos. Una noche del año 1970 –una de esas noches "toda llena de murmullos y de música de alas", como diría el modernista José Asunción Silva, un poeta encantador realmente- entré, como todos los días, como todas las noches, como lo he hecho siempre, como lo continuaré haciendo aunque desaparezca, en el café Palermo de la calle Colmena en Lima, situado a pocos metros del parque Universitario, para continuar la vida rebelde que mi generación se había elegido para sí, una vida dedicada a la poesía, no sólo a escribirla, también a recitarla, y por eso esa necesidad de pasar por cafés, calles, parques, cinematecas, museos, auditorios musicales, que era lo que yo hacía -es un verbo en pasado porque estoy recordando esa época alocada, aunque en realidad nunca he dejado de hacerlo- en esos años de comienzos de la década del 70, y entonces me encontré con una mujer muchísimo más mayor que yo que era solamente un adolescente perdido en el aire transparente de una noche primaveral en Lima -una mujer madurísima, muy bella, los cabellos más bien cortos que largos, ebria, que hablaba en francés: "mis amantes *a moi*", mientras gesticulaba dirigiendo una mano a su pecho- donde aquella mujer prometía raptarme, o yo raptarla a ella, pero entonces me



contaron toda su historia y cuando el amigo que me la contó concluyó tenía yo en mi mente tres cosas unidas: la imagen de la Penélope de Homero, la analogía que la vida de esta limeña establecía con la idea de una Penélope homérica, y la unificación de ambas cosas en la escritura de un poema que entendía como símbolo. Tenía también en mi mente el deseo de escribir un poema sobre aquello, ahora que las cosas estaban claras en mi mente, aunque sabía que para ello debía emplear una *forma adecuada*. Todavía debían pasar otros dos años que empleé en escribir otros poemas, olvidado del asunto Penélope, hasta que en el otoño de 1972, habiendo publicado ya mi primer libro, sentí el deseo irremplazable de escribir un poema sobre Penélope y lo escribí en una semana de intenso trabajo. Por cierto me sentí tan totalmente satisfecho que lo enseñé a varios amigos en los cafés de Lima: todos celebraron su nivel formal. En total, desde la concepción subconciente hasta su parto, el poema maduró en mi cabeza cinco años. El hecho de leer a Homero no podía implicar sino una cosa, por lo demás fundamental: la conciencia de que ser peruano implica ser una gran cultura –nuestro Tahuantinsuyo, nuestro Machupicchu– capaz de establecer una analogía con otra cultura igualmente admirable como la griega. Cuando pocos años después de publicado mi *Penelopea de Itaca pasó por Lima* me encontré, en una librería mirafloresina, con la edición de un poema de Alfonso Reyes: *Homero en*



*Cuernavaca*, me sentí totalmente satisfecho porque veía que mi coincidencia con el maestro Alfonso Reyes significaba la misma comunidad de intereses: ambos aspirábamos a lo universal, transplantando a nuestras propias culturas, maya una, inca la otra, un texto realmente importante como la *Odisea* de Homero, el texto por excelencia, y sobre el que occidente ha levantado su civilización como lo dicen Adorno y Horkheimer en su fundamental *Dialéctica del Iluminismo*. Esta es, pues, la historia de unos de mis poemas pero, a su vez, cada poema mío tiene una historia particular. Te he descrito la gestación de Penlopea, poema que pertenece a *Monte de goce*. Te podría describir también la gestación de otros poemas que pertenezcan a *Angelus novus*. Empezaré por el último que es el último también que escribí para este libro: me refiero a mi *Testamento para una Suite de huesos* que escribí al volver a casa de mis padres en San Vicente de Cañete, después de aproximadamente dos décadas de peregrinación por el mundo, para sencillamente reflexionar y escribir otras cosas, algunos ensayos, algunas novelas, como preparándome para alejarme nuevamente en otra peregrinación por el mundo, con mi *Angelus novus* terminado pero sabiendo que debía colocar un final *adecuado* a todo el libro que debía leerse como una orquestación sinfónica total: en el inicio de la primavera de 1985 tuve una visión —en esos primeros días primaverales, con un sol espléndido que se hace más espléndido



todavía por la necesidad que hemos sentido de él al vivir un invierno frío y gris, con el bellissimo gorjeo de los gorriones que saltan entre las hojas de los viñedos y, por supuesto, con la vista de un cielo que, de haber estado gris durante el tiempo invernal, se aparece de pronto azul a través de las ventanas de mi habitación o de mi biblioteca donde lo atisbo— como producto de una cuestión personalísima que me hizo decidir que, efectivamente, ese y no otro, no mucho después, no cuando yo estuviera envejecido, sino ahora era el momento de escribir mi testamento, nada menos, cuando me encontraba en la plenitud de mis facultades, cuando, sobre todo, estaba jovencísimo, lleno de vida y alegría, cuando mi visión de las cosas no podía sino reflejar, a la vez, las furiosas necesidades de mi propio cuerpo joven para poder reflejar los intereses de una generación modernísima que, más antes o más después, debía enfrentarse ante el hecho incuestionable de que todos moriremos, aunque hayamos vivido felizmente la vida y debamos ser también *happy few* a la hora a la hora de morir como lo fuimos en plena vida. Memoriqué unos versos que surgieron en mi mente y, esa noche, antes de acostarme, pensé que lo correcto era trasladar esos versos surgidos inspiradamente a un papel para evitar que se perdieran: lo hice así y fue entonces cuando comprobé que los versos que yo había producido eran alejandrinos en la exacta medida de lo que consideré adecuado y para mi gusto. Tenían 14 sílabas si yo



sumaba la totalidad de las sílabas de cada verso pero, sobre todo, lo que realmente me pareció fascinante hasta el punto de un sorprenderse absolutamente, tenían mi propio acento y mi propio ritmo -ese acento, naturalmente, se expresaba a través de su proporción matemática en cada verso al mismo tiempo que mi ritmo era el de mi habla y, por eso mismo, *desechaba* cualquier tipo de sonido artificial que no fuera mi propio sonido natural. Al comprender ésto decidí escribir inmediatamente mi *Testamento* en alejandrinos sabiendo naturalmente que en castellano se habían escrito muy pocos alejandrinos y que, en los últimos cincuenta años, no se había escrito *un* solo verso alejandrino. A su vez pensé que si escribía mi *Testamento*, y no otro poema, ni otro tema, era porque estaba satisfaciendo el pedido aquel que hacen algunos lectores no necesariamente literarios sino, más bien, sociológicos: que la poesía debía reflejar la profunda crisis que atraviesa la sociedad peruana en las últimas décadas donde morir constituye no sólo un acontecimiento normal sino una comprobación francamente absurda ante la que la voluntad personal no implica nada. Así que la escritura de mi *Testamento* no reflejaba sino lo que vivía el país: allí estaba mi *Testamento*, lo mismo que allí podía estar el testamento de otro ciudadano peruano cuya vida se viera en peligro. Me puse a escribir el poema y, mientras lo escribía, se me vinieron a la mente todos los testamentos que había leído en mi vida, aunque nunca



había sido un lector de testamentos, excepto que ellos figuran en biografías y estudios de escritores y artistas, resultando por eso inevitable leerlos: Sade, Rilke, Bethoveen, Villon me guiaban, en su sentido negativo, en esta tarea de escribir mi *Testamento* que, a la vez, me era inspirado por un artículo publicado en un suplemento literario del diario español Cambio 16 sobre el erotismo y los cementerios en Alemania. Ese era un bello y sorprendente artículo para un latinoamericano como yo que desconocía las costumbres alemanas –el artículo estaba ilustrado con fotos donde aparecían mausoleos sobre los que se elevaban, en vez de cruces, cuerpos desnudos y hablaba de las promesas eternas que los alemanes, citando a poetas de muchas lenguas, se hacían en las páginas de defunciones de los periódicos como saludos a sus seres queridos –me estoy refiriendo a sus amantes que ya habían muerto. Una costumbre de Alemania sobre la que informaba el artículo, se acababa de publicar un libro ilustrado con bellísimas fotografías. Tenía la misma idea que los amantes alemanes y por eso mientras escribía mi poema no releía demasiado el artículo como que contemplaba apasionadamente las fotografías con los mausoleos donde los cuerpos desnudos de los amantes se abrazaban. Escribí el poema en dos o en máximo tres días de trabajo intenso, decidiendo también que no debía emplear el soneto –esa era, por supuesto, una tentación que debí evitar– sino una forma libre que



conservara el uso de un excelente alejandrino, un alejandrino que sonara tan naturalmente como suenan mis versos. Terminado mi *Testamento* decidí incluirlo como epílogo de *Angelus Novus*, un libro que se ocupa abundantemente sobre la felicidad del cuerpo: ese era entonces su final que también resume el sentido de las búsquedas de una generación no sólo peruana sino, también, hispanoamericana. Pero *Angelus Novus* está lleno de otros poemas que, cada uno, ilustra, analiza, y sintetiza un tema determinado. El primer borrador de *El equinoccio del cuerpo y del alma* fue escrito en una sala de Mahon, capital de Menorca, esa bellísima isla mediterránea a la que quisiera volver, contemplando el mar a través de un balcón al que salía, a la noche, para contemplar el paisaje de mar, luna y montañas –mar turquesa, inmensa luna plateada, montes llenos de pasto verde– que yo amaba como a las gitanas andaluces, o a las turistas alemanas, mientras escribía el borrador de este poema en el tiempo de una semana que luego guardé, encarpeté, y archivé para no volver a tocarlo sino muchos años después cuando, nuevamente en San Vicente de Cañete, para la primavera de 1987 decidí retomarlo y concluirlo durante un trabajo que me ocupó un mes entero. Sólo he escrito, entonces, dos poemas en San Vicente de Cañete y los dos –*El equinoccio del cuerpo y del alma*, y *Testamento para una suite de huesos*– decidí incluirlos en *Angelus Novus*, eliminando otros dos



poemas, para precisar sobre todo el sentido musical de mi libro, esa sinfonía a la que te refieres en tu pregunta. Pienso que *El equinoccio del cuerpo y del alma* es el momento *espiritual* más alto, en su sentido musical, de mi libro, como su momento *carnal* más alto es *Leonardo*, como su momento *gnoseológico* más alto es *Bel Esprit*, como su momento *estructural* más alto es *Concierto de flores para una muchacha angustiada*. Al mismo tiempo *Naturaleza de una composición de verano* (que está en el tomo I de *Angelus Novus*) es una introducción sinfónica en que lo básico es un lenguaje de carácter abstracto, como si se tratase de una pintura moderna. Continúa la parte I que está conformada por tres cuadernos: *Argumento de ángel con casaca de cuero* que plantea los temas generacionales al mismo tiempo que las personas dramáticas en la historia —desde *Perpetuum mobile a Giordano Bruno* pasando por *Blas Pascal*— con los que se identifica una generación de intelectuales modernos que, por las razones políticas de sus países: es la década de los setenta, en la que hay regímenes dictatoriales, decide vivir el exilio en Europa, pasando por París; *Teoría de la síntesis* que expresa la reflexión de temas contemporáneos y el planteamiento de un estilo *elegante* de vida; y *Tríptico*: homenaje a *Hieronimus Bosch*: un bello trabajo formal sobre el lenguaje en el que cada uno de los tres poemas que conforman el tríptico expresa la idea de tesis, antítesis, y síntesis que aparece en la



dialéctica de Hegel. El capítulo de *La educación formal* es una inmersión total en una realidad en que se describe a Lima. He debido trabajar la estructura de cada poema a la vez que he trabajado en la estructura total de un libro: *Angelus Novus*. Todos mis poemas son estructuras musicales y te he descrito básicamente los temas de que se ocupan y las dimensiones en que se mueven. *Leonardo*, por ejemplo, es un bello trabajo formal conformado, en apariencia, sólo en apariencia, por diez partes cuando en realidad son veinte partes las que lo conforman si contamos, por ejemplo, las diez partes en que se subdivide la parte V, precisamente la mitad del poema. Hay dos lenguajes allí: uno dado por un habla litúrgica –que González Vigil llama lenguaje bíblico, y que he extraído tanto de la *Biblia* como del habla que utilizan los sacerdotes cuando se dirigen a sus feligreses por la radio- y otro lenguaje, el desarrollado en la parte V de *Leonardo*, dado por el trabajo formal: allí aparece *Cuaderno de Angelus Novus* (que es el único lugar donde aparece el título total de mi libro) en la forma de catorce sonetos endecasílabos. Este poema, *Leonardo*, me apasiona bastante como, en realidad, todos los poemas de mi libro. *El equinoccio del cuerpo y del alma*, como lo dice en su parte XXIV, es una estructura basada en el teorema de Fermat –el teorema más elegante de todas las matemáticas, como lo dice G.H. Hardy en *Autojustificación de un matemático* (Ediciones Ariel Quincenal,



Barcelona 1981). Es cierto: he trabajado diez años en *Angelus Novus* para alcanzar el efecto de una sinfonía y he sido acucioso en ese trabajo. Mi primer libro traía ya un poema sinfónico: *Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo*. Ese puede ser entonces el marco referencial, y también experiencial, sobre el que he trabajado mis poemas posteriores. Los *Cantos* de Pound han estado cerca a mí, aunque su dominio es la lengua inglesa. También *La divina comedia* de Dante, el Virgilio que tomó mis manos para guiarme en la prosecución de mis ideales: arte, sensibilidad, inteligencia. Siendo un joven poseído por el furor divino soy por eso mismo un poeta responsable que siempre está trabajando. Me doy un tema –o, lo que es más probable, el tema se me aparece, se me revela de pronto– y, de inmediato, hago dos cosas: hago que el tema madure en mi interior al punto que yo mismo forme una simbiosis con el tema, y hago una bibliografía de mi tema para estudiarlo minuciosamente. Hecho esto me pongo a escribirlo con la idea de desarrollarlo/sintetizarlo: esa, para mí, es una contradicción aparente, pero también es un teorema fundamental si se trata de escribir un poema que funcione como una sinfonía. La síntesis, por ello, está dada en cada verso y, si observas bien, verás que efectivamente cada verso mío es la síntesis intelectual/sensorial de una experiencia determinada: no hago por ello poesía "narrativa", ni poesía discursiva, o poesía elocuente, sino que



hago una poesía en la que en cada verso aparece sintetizada una experiencia como si cada verso fuera un zoom, o un *flash-back*, un encuadre, un medio plano, un primer plano, un plano general del objeto que estoy tratando y que se organiza a través de un montaje que voy haciendo en un discurso dado como habla: el habla de la población . Por cierto, prefiero enfocar un ángulo determinado de un objeto a través de una imagen visual porque mi formación de poeta se dio a través de un furioso estudio del *imagins* inglés en el que aprendí su teoría de las imágenes y en el que gusté a sus poetas: T.E. Hulme, Fletcher, Hilda Doolittle, Richard Aldington son algunos de los poetas imagistas que más me han gustado y a los que, hasta hora, continúo leyendo. Enfocar un ángulo determinado de un objeto –primer plano, medio plano, plano general– al mismo tiempo que se emplea, por ejemplo, la técnica del *flash-back* (porque de otro modo no puede hacerse una sinfonía ni, para que ello ocurra, alejarse de las características del poema romántico para acceder a un poema moderno que, a su vez, se lea como clásico) implica también, recurrir a un elemento fundamental de la poesía: el metro, el ritmo y la música. Mi poesía está conformada por millares de versos y cada uno de esos versos es una síntesis, un encuadre determinado, un ángulo adecuado –muchísimos aspectos de la ciencia, de las ciencias humanas, de la cultura, todas las culturas, del conocimiento, la epistemología, y la



gnoseología, y el arte–, y en cada verso se produce además el hecho de la base de su propio ser: el ritmo, también el metro, también su música. No he dejado hasta ahora de versificar y mi versificación acude a un metro que está más cerca del *verse blank* utilizado por ejemplo por Shakespeare (Shaxper, lo llamaba Pound que se casó con una Shakespeare) que del endecasílabo, o de otro metro que, en esta época y, sobre todo, en esta lengua, nadie se ha atrevido a utilizar –con una sola excepción, la de Octavio Paz– cuando, precisamente, lo fundamental para nuestra poesía moderna escrita en lengua castellana es recuperar su música –también hubo otra excepción en el castellano de este siglo, el bellissimo octosílabo de Federico García Lorca, que he estudiado apasionadamente, degustándolo lentamente como quien prueba un Contreau– porque allí, en esa proporción y progresión matemática, que son las matemáticas de Pitágoras –un culto gnóstico y esotérico al que no los escritores pero sí los pintores modernos, entre ellos los peruanos, son tan afines–, se encuentra *la música del alma*: el alma de un pueblo, una época, una generación, la fundamentación de un estilo de vida: una civilización. El *verse blank* es un tipo de verso inglés situado más allá del endecasílabo aunque está más acá de un verso de dieciséis sílabas, por ejemplo: un tipo de verso que te permite un enorme campo de maniobras –te permite, sobre todo, la libertad– para escenificar tus ideas y las encarnaciones de esas ideas, que son las



acciones, en el campo de la página. La aplicación del *verse blank* al castellano ha sido una intuición mía (Garcilaso nos aplicó en castellano, como sabemos, el endecasílabo italiano), aunque también he acudido al endecasílabo (cf. la parte V de *Leonardo*) y al alejandrino (cf. mi *Testamento para una Suite de huesos*). Así, toda mi obra está construida en el *verse blank* inglés que yo he trasplantado al castellano: eso impide el artificio, pero logra el estado de gracia natural del ritmo de la lengua, nuestra lengua. Si yo, por ejemplo, escribiese en una página:

*El idioma que florece se ennoblece en música*

(que es el primer verso de mi poema *Descripción del idioma castellano*, publicado en *El Dominical* de *El Comercio* de Lima el 28/4/1991) entonces ello debe leerse, de acuerdo a sus acentos, como sigue.

*El idioma que florece se ennoblece en música* que en forma más gráfica debe leerse de la siguiente manera:

*El/í/dio/ma/que/flo/re/ce/seen/nobl/ce en/mú/si/ca*

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2

para hallar la armonía matemática entre los sonidos que conforman este verso. Hecho esto deberíamos pasar esos sonidos al pentagrama



para musicalizarlos con la vihuela de los trovadores, o con el sintetizador/computer –desde Boulez hasta Stockhausen, pasando por ese maestro de multitudes que es Jean Michel Jarre, un compositor francés realmente apasionante trabajan con el sintetizador– de un modo que pudiéramos escuchar esa música espiritual en nuestro instrumentos musicales, como sigue:

<i>El</i>	=	do
<i>I</i>	=	re
<i>dio</i>	=	mi
<i>ma</i>	=	fa
<i>que</i>	=	sol
<i>flo</i>	=	la
<i>re</i>	=	si
<u><i>ce</i></u>	=	do
<i>seen</i>	=	re
<i>no</i>	=	mi
<i>ble</i>	=	fa
<i>ceen</i>	=	sol
<i>mí</i>	=	la
<i>si</i>	=	si
<i>ca</i>	=	do



que graficado en la pantalla de una computadora debe dar, a su vez, la imagen insinuante de una composición gráfica esbozada para una sensibilidad modernísima. Ciertamente un trabajo de este tipo puedes hallarlo en mi poema *Lectura - sensual - arquitectura. Vals, Opus 23, n + 5* de mi libro *Monte de goce*. Eso como ilustración del proceso de conciencia de la estructura que permite ensamblar un poema. Sin embargo, este proceso de conciencia de la estructura *debe* (y puede) aplicarse al corpus total de mi obra porque ella efectivamente se levanta sobre la estructura de la música de sus versos. Así este es el proceso de *síntesis* de un poema a través de la síntesis operada en cada verso que es un verso intelectualivo/sensorial. El proceso de su *desarrollo* (líneas arriba me referí al poema como la idea de desarrollarlo/sintetizarlo) es análogo al de la síntesis. El proceso del desarrollo de un poema es el de la relación establecida entre las diversas secuencias, partes o estrofas de un poema: esa relación es siempre musical, dada siempre como síntesis del verso intelectualivo/sensorial, nunca como descripción, ni como narración, ni como discurso. La síntesis del verso intelectualivo/sensorial es la unidad entre la imagen, la metáfora, y el ritmo. El desarrollo del poema se realiza sobre la base de esta síntesis. Tanto la imagen, la metáfora, como el ritmo, que son *una sola* unidad, crean un nuevo carácter en la poesía y, por eso mismo, desechan caracteres obsoletos como la



descripción o la narración. Esto permite el mismo efecto de contraste (y esa es una relación) entre los elementos aparecidos entre dos versos continuos al que se refería Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*. El desarrollo de un poema es la relación entre las diversas secuencias o estrofas que permitan unidad y variedad al poema. La unidad del poema es la de su ritmo, la variedad aquella de las diferencias tonales al interior del mismo poema. El poema, entonces, es una unidad compleja: de eso hemos conversado esta tarde, al comenzar un verano en que las parejas saldrán a amarse en los parques, querida Brenda. Dubuffett decía que el azul era la combinación de varios elementos químicos, entre ellos el óxido de zinc. En mi poema *Galax/Deleuze*— una alusión a cielo, galaxia, y pensamiento francés— digo que el verso es la combinación de sujeto, verbo, y predicado: eso, y no otra cosa, es el poema: una máquina. Así, la sinfonía verbal es un estado de gracia encarnado en el poema. Proponer una forma verbal equivalente al soneto de los siglos pasados: una forma verbal moderna, equivalente a la de las estructuras musicales de nuestras sinfonías, ha sido mi destino. Efectivamente, somos un estado de gracia encarnado en el poema.

