



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**La narración ilustrativa: ficciónsofía y
anarcoliberalismo en Enrique Verástegui. El caso de
Teorema del anarquista ilustrado**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Julio César BUITRON GUTIERREZ

ASESOR

Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉS

Lima, Perú

2022



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

Buitron, J. (2022). *La narración ilustrativa: ficciónsofia y anarcoliberalismo en Enrique Verástegui. El caso de Teorema del anarquista ilustrado*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Julio César Buitrón Gutiérrez
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	46103751
URL de ORCID	
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08233474
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0001-8886-699X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Javier Carlos De Taboada Amat y León
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29658333
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Carlos Manuel Arámbulo López
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07853912
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Miguel Hugo Maguiño Veneros
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10306070
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.8.1. Hermenéutica y retórica del discurso

Grupo de investigación	Literatura y cultura - Litcult
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Latitud: -12.057684 Longitud: -77.081961
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Noviembre 2019 — Noviembre 2021
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

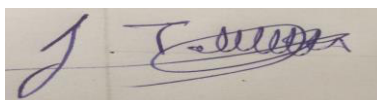
Reunido el Jurado en sesión virtual, el día 25 de enero de 2022 a las 10:00 horas, integrado por el Dr. Javier Carlos De Taboada Amat y León (Presidente), Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés (Asesor), Dr. Carlos Manuel Arámbulo López (Informante) y Mg. Miguel Hugo Maguiño Veneros (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada LA NARRACIÓN ILUSTRATIVA: FICCIONSOFÍA Y ANARCOLIBERALISMO EN ENRIQUE VERÁSTEGUI. EL CASO DE TEOREMA DEL ANARQUISTA ILUSTRADO” presentado por el bachiller Julio César Buitron Gutierrez, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

QUINCE (15)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Julio César Buitron Gutierrez**.

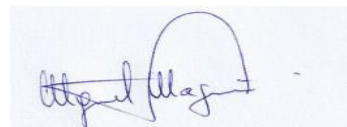
Concluido el acto académico a las 11:10 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



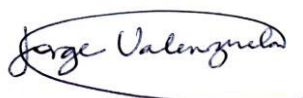
Dr. Javier Carlos De Taboada Amat y León
Presidente



Dr. Carlos Manuel Arámbulo López
Jurado Informante
Auxiliar T.P.



Mg. Miguel Hugo Maguiño Veneros
Jurado Informante
Asociado T.P



Dr. Jorge Antonio Valenzuela Garcés
Jurado Asesor
Principal T.C.

Letras mayúsculas del Perú y América

Para mis dos ángeles, mi madre y Giuliana;
igualmente, para mi hermana.

No bien puso un pie en el aeropuerto de Lima cuando Sendero Luminoso, como si lo hubiera estado esperando, se levantó como un desafío tangible, como una fuerza que amenazaba extenderse por todo el Perú. [...] sufría al pensar que había cambiado Barcelona y París por Lima, en donde los que no despreciaban su poesía lo odiaban a muerte por revisionista o perro traidor y en donde, a los ojos de la policía, había sido, a su manera, es cierto, uno de los ideólogos de la guerrilla militarista. Es decir, de golpe y porrazo el peruano se encontró varado en un país en donde podía ser asesinado tanto por la policía como por los senderistas.

Los detectives salvajes, Roberto Bolaño¹

¹ Es conocida la relación que mantuvieron los horazerianos y los infrarrealistas, cuyos máximos representantes son Enrique Verástegui y Roberto Bolaño, respectivamente. En Barcelona, ambos se frecuentaron y mantuvieron, digamos, una relación cordial y literaria, la que luego degeneraría en áspera. *2666* es la novela póstuma e inconclusa del escritor chileno, y en ella el personaje que funciona como nudo en el que convergen las cinco partes de la narración es Benno Von Archimboldi, un escritor marginal y escurridizo del que se tienen pocas noticias (no se le conoce ni el rostro), pero cuyas obras son rescatadas por un grupo de jóvenes críticos que lo encumbran hasta el punto de ganar prestigiosos premios literarios (incluso trasciende su nombre como posible candidato al Nobel). Esta figura del escritor marginal, se asemeja mucho a la vida de Enrique Verástegui, quien cuenta con los siguientes versos crípticos:

4 = CH	IV. 24:9 = 2.666
5 = D	V. Una consonante = 2.666
6 = E	VI. ¿Cómo lograr el valor matemático de cada consonante?
7 = F	VII. ¿Lo importante: "ese" valor, deviene irrisorio?
8 = G	VIII. ¿2.6 para consonante B? ¿2.66 para consonante C?
9 = H	IX. —Serían entonces 24 arábigos 6 veces repetidos.
0 = /II/	X. Por tanto, ¿la multiplicación de estos diferentes
I	6 (tomando como punto de partida básico al 2) qué
J	produce como resultado:...?

(Verástegui, 1988, p. 105)

ÍNDICE

Introducción	6
Primer capítulo: estado de la cuestión y la poética de Enrique Verástegui	10
1.- Estado de la cuestión	10
a) Sobre la obra de Enrique Verástegui	10
b) Sobre <i>Teorema del anarquista ilustrado</i>	13
c) Balance del estado de la cuestión	23
2.- Para una poética de Enrique Verástegui: la tecnologización de la literatura	26
a) Nociones sobre la novela	31
b) Enrique Verástegui critica al grupo Narración	33
Segundo capítulo: el colapso de las fronteras y la intervención en la realidad a través de la praxis	37
1.- Marco teórico: el colapso de las fronteras. Encuentros y desencuentros entre literatura y filosofía, según Manuel Asensi, y la lectura a distintos niveles de la novela total de Mario Vargas Llosa	37
2.- El campo (intelectual y literario) como condicionante del discurso. La intervención en la realidad a través de la praxis: de la idea al acto. <i>Historia de Mayta, La violencia del tiempo y Los topos</i> como ejemplos de teorización y ejecución	42
Tercer capítulo: régimen constitutivo y ficcionsofía en <i>Teorema del anarquista ilustrado</i>	52
1.- Modificaciones en las ediciones de <i>Teorema del anarquista ilustrado</i>	52
2.- El modelo hermenéutico	53
2.1.- Explicación (operación de análisis inmanente)	54
2.1.1.- Estrato superficial (plano de la expresión). Análisis de la dicción textual (<i>elocutio</i>)	54
• Figuras retóricas	54
• Tropos	55
• Estilo	56

2.2.1.- Estrato intermedio (forma del contenido). Análisis de la sintaxis textual (<i>dispositio</i>)	60
• Estructuras narrativas	60
• Estructuras discursivas	64
2.3.1.- Estrato profundo (sustancia del contenido). Análisis de la semántica textual (<i>inventio</i>)	76
• Personajes	76
• Temas	85
3.- Intertextualidad	91
Conclusiones	98
Bibliografía	102

INTRODUCCIÓN

Bien hubiera podido acuñar el término “narración integral” en vez del que se ha empleado para titular la presente tesis de licenciatura, pero la alusión al poema integral horaziano conlleva sus propias complejidades sobre el esclarecimiento y la diferenciación si entre ambas propuestas existe algún tipo de parentesco.² Para ahorrarnos ese esfuerzo que nos excede, hemos preferido bautizar a esta ficciónsofía verasteguiana (y de paso jugar con el título de la obra en cuestión: *Teorema del anarquista ilustrado*) como una narración ilustrativa.

De igual modo, la elección de anarcoliberalismo sobre anarquismo a secas se debe a la seductora (desafiante) semejanza entre las consignas de dos posturas que comulgan en despreciar a la aplastante burocracia sobreplanificada como a la concentración del poder por parte del Estado. De más está decir que también atractivo nos resultó ligar a un autor comúnmente asociado con el marxismo como Enrique Verástegui con el liberalismo de Mario Vargas Llosa quien, poco a poco, se fue convirtiendo (¿involuntariamente?) en un segundo protagonista del presente trabajo. Sea este estudio, asimismo, un homenaje indirecto al novelista tutelar del Perú.

La hipótesis general del presente trabajo sustenta que *Teorema del anarquista del ilustrado* es una obra que trasciende lo meramente literario-ficcional debido a su naturaleza, que acepta una lectura a distintos niveles (como sucede en la alegoría de la caverna de Platón y, por ello, también se asemeja a lo planteado por Mario Vargas Llosa cuando elabora los postulados de la novela total). Trabajamos como hipótesis secundaria

² Sobre el poema integral remitimos al ilustrativo artículo “La estética del poema integral en Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz” (2017) de Biviana Hernández y Luis Fernando Chueca.

el hecho que este discurso no pretende crear solo un mundo ficcional autosuficiente, que estéticamente se independice de la realidad, sino que está orientado a una praxis en que se plantea un teorema y su correspondiente método para que se haga efectivo en el mundo. Es decir, se trata de intervenir en la realidad a través de una praxis: la ejecución de una idea en acto. Y este carácter toma una relevante importancia si consideramos el contexto de crisis (económica, social, política) que atravesaba el país en el momento en que fue publicada la obra a inicios de los noventa. Dicho en otras palabras, *Teorema del anarquista ilustrado* construye un discurso que tiene el ánimo de insertarse en el abierto debate público en que se discutían alternativas de soluciones prácticas y efectivas ante la inoperancia de los actores políticos de todos los partidos y la ineficiencia del Estado. Por su naturaleza alegórica, una de las lecturas a las que se presta esta ficcionsofía es precisamente que la concentración del poder estatal (burocratización, sobreplanificación) atenta contra la integridad de los individuos, pues estos son tratados uniformemente cuando la apuesta anarquista consiste en la existencia de comunidades al margen del omnipresente Estado, donde de manera *voluntaria* los individuos se agrupan por afinidad y se organizan para satisfacer sus necesidades.

En el primer capítulo hemos cumplido el requisito bibliográfico de acopiar la recepción crítica que mereció *Teorema del anarquista ilustrado* para formular un estado de la cuestión hasta el momento inédito, pues prácticamente la poesía de Verástegui ha secuestrado la mayor atención de los interesados en su obra. Un fenómeno que es más visible en la comunidad académica peruana; caso contrario a lo que viene ocurriendo en el extranjero, donde la tendencia es rastrear vasos comunicantes y de estilo entre los distintos géneros que componen el corpus verasteguiano. En este primer capítulo también hemos planteado la poética de la tecnologización de la literatura, a partir de los escritos y las entrevistas concedidos por el autor. Finalmente, estos presupuestos y la valoración

negativa que Enrique Verástegui dictamina sobre el grupo Narración nos han servido para elaborar su concepción de la novela.

El segundo capítulo lo dedicamos a tratar la formulación de un discurso orientado a una praxis, singularidad que se debe principalmente a la superación de lo meramente literario. Para este propósito empleamos como marco teórico las propuestas de Manuel Asensi en su libro *Literatura y filosofía*, que propone básicamente que los límites entre literatura y filosofía, en la tradición occidental, son difusos y arbitrarios desde los orígenes de ambas discursividades. También empleamos las propuestas de Mario Vargas Llosa en torno al concepto de *novela total*, debido a que el género de la novela acoge diversos discursos como los de la sociología, historia y filosofía.

En *Teorema del anarquista ilustrado* no solo se desbordan los géneros, sino que predomina un ánimo de hacer difusos los límites entre distintas disciplinas. Por ello, al orientarse a una praxis para intervenir en la realidad como lo hace la ciencia también emplea el recurso de lo autorreferencial en el sentido de que al mismo tiempo que se teoriza, se va aplicando los preceptos de dicha teorización en la escritura como sucede en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa y *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez. Concluimos, analizando una obra de no ficción (*Los topos* de Guillermo Thorndike) en la que exitosamente la idea se ha ejecutado en acto en una empresa tan extraordinaria como es la fuga de un penal de máxima seguridad de Víctor Polay Campos y cuarenta y siete emerretistas.

En el tercer capítulo, nos centramos en el análisis formal de *Teorema del anarquista ilustrado* en que nos ocupamos de aspectos tales como las figuras retóricas empleadas, estructuras narrativas, estructuras discursivas, personajes y temas. Así, interpretando la obra bajo las herramientas de la hermenéutica textual, especialmente la

narratología, tratamos de apreciar en su real dimensión la riqueza de esta narración alegórica.

Como se aprecia, en ninguno de los tres capítulos que componen la presente tesis se ha definido lo que es la ficciónsofía, pues creemos que debido a la naturalidad con que es invocado repetidamente dicho concepto se sobreentenderá en el transcurso de la lectura. La misma esperanza dilucidadora nos embarga en dos últimos aspectos: los insistentes pies de página pretenden enriquecer nuestros argumentos; y estas líneas son un reflejo de las condiciones en las que fueron escritas, en medio de una pandemia en la que el rol del Estado es nuevamente el eje del debate público.

PRIMER CAPÍTULO

Estado de la cuestión y la poética de Enrique Verástegui

Bastará en este primer capítulo con un breve repaso sobre los comentarios que ha merecido la producción de Enrique Verástegui. De este modo, nos referiremos a las tesis que han trabajado detenidamente sobre este amplio estado de la cuestión, pues este proyecto se centra en *Teorema del anarquista ilustrado*,³ además bastará también con el planteamiento de una poética verasteguiana (en general) sobre la novela (en particular).

1.- Estado de la cuestión

a) *Sobre la obra de Enrique Verástegui*

Empecemos señalando que las cuatro tesis sanmarquinas⁴ en torno a Verástegui se centran en su poesía y recuerdan los tópicos más comunes de la recepción más variada: vitalidad en las imágenes (lisérgicas, básicamente en su etapa juvenil); un filo contestatario y sensualidad (erotismo); superación de las limitaciones de los géneros literarios normalmente aceptados; crítica a la urbe y al capitalismo alienante; la identidad; la marginalidad; un discurso sobre y *desde* la juventud; la construcción de diferentes niveles de lectura a partir de la estructura; la utopía de una nueva ciudad y un nuevo ciudadano; la rebeldía y la resistencia; la asimilación de una tradición poética que va desde la peruana, a la de todo occidente y oriente (también espiritual: budismo zen); una

³ Milla Batres editó esta novela que pertenece a la trilogía *Terceto de Lima* (1992). La segunda edición, ya individual, apareció bajo el sello de Altazor (2009).

⁴ Las cuatro tesis sanmarquinas consultadas fueron: 1) *Discurso poético y rebeldía en En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui* (2000) de Brenda Luz Camacho Fuentes. 2) *Una retórica de la antítesis. En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui* (2007) de Edmundo de la Sota Díaz. 3) *Subir al monte de goce: la escritura fálica de Enrique Verástegui* (2010) de Paul Guillén. 4) *El erotismo como generador de conocimiento en Equinoccio del cuerpo y el alma de Enrique Verástegui* (2015) de José Francisco de Ramos Carhuamaca.

pretenciosa ambición totalizante dentro del conjunto de su obra; la poesía como un arma para repartir conocimiento; el intelectualismo desbordante; entre otros.⁵

Nos gustaría dejar constancia que en nuestra investigación revisamos los repositorios digitalizados de las universidades peruanas en las que se imparte la especialidad de Literatura (PUCP, Villarreal, San Marcos y San Agustín) y no encontramos mayores investigaciones que traten sobre la obra verasteguiana, salvo las mencionadas tesis sanmarquinas, aunque ellas se dedican en exclusivo a su poesía,⁶ que a nuestro entender es solo una fracción del trabajo intelectual de Enrique Fidel Verástegui Peláez.

Para refrendar, lo anteriormente dicho, tomemos en cuenta a dos publicaciones de hace menos de dos años: la recopilación de estudios y homenajes editada por Paul Guillén en *Ángel con casaca de cuero* (2019) y la publicación a doble autoría a cargo de Reynaldo Jiménez y César Lloró de *La máquina casi transparente (dos tratados sobre Enrique Verástegui)* (2019).

En la segunda de estas publicaciones, los dos ensayos se detienen sobre todo en *Splendor* (2013) y *El motor del deseo* (1987), pero en la exégesis no se circunscriben a estas dos obras. Se esfuerzan por entablar un diálogo entre un corpus numeroso. Existe,

⁵ Para una clasificación detallada de la recepción crítica, remitimos a la tesis de Paul Guillén, quien en la poesía de Verástegui distingue asimismo tres momentos:

- a) *En los extramuros del mundo* y *Praxis, asalto y destrucción del infierno*, donde el locutor personaje es un sujeto periférico, descentrado y marginal.
- b) *Ética* compuesto por cuatro volúmenes (*Monte de goce*, *Taqui Onkoy*, *Angelus Novus* y *Albus*), donde se transita el mundo del pecado, las drogas, los movimientos insurreccionales, la unión de parejas en un sentido místico, incluso, aproximaciones al taoísmo, para terminar esos recorridos en aforismos en conjunción con las ideas de Wittgenstein y el Ching. Se trata de un ciclo neovanguardista.
- c) *Ensayo sobre ingeniería* y *Teorema de Yu*, libros de perspectiva interiorista o contemplativa que condensan experiencias en torno a la ciencia, la filosofía y las matemáticas. (Guillén, 2010, p. 15)

⁶ Si bien *Monte de goce* (1991) forma parte de *Splendor* (antes *Ética*), núcleo poético de Enrique Verástegui, Paul Guillén en su tesis no lo considera un poemario: “Es un libro híbrido, transgénico, interdisciplinario” (p. 119). El propio Verástegui coincide con esta estimación en el prólogo que funciona de arte poética: “En este sentido *Monte de goce* no es un libro de poemas, es mejor la escritura continua a través de la cual pasan los géneros literarios: narraciones, sonetos, formas teatrales, guion de cine” (1991, p. 8).

por otra parte, la intención de rastrear un estilo que unifique dicha escritura: “Por eso, hay que insistir, Verástegui no es autor de ‘poemas’ sino de libros *en* poesía, lo suyo no es un devenir escritor únicamente sino una propagación de estados particulares de la mente” (2019, p. 64). Por otra parte, en *Ángel con casaca de cuero* los artículos recopilados prácticamente dejan de lado a *En los extramuros del mundo* (1972)⁷ para prestarle mayor atención a *Splendor* y *El motor del deseo*,⁸ al mismo tiempo de que se tejen vasos comunicantes entre estas distintas publicaciones verasteguianas.

Subrayamos este hecho, ya que proyectamos que en un futuro no tan lejano este poeta dejará de ser considerado únicamente poeta, es decir, creemos que se valorará la versatilidad de su escritura. Enrique Verástegui ha incursionado de manera poco ortodoxa en los más diversos géneros, aventurándose a unos híbridos y unos experimentos que atentan contra la clasificación clásica de la literaria. Y, así, como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* ha atraído la atención de innumerables aproximaciones a raíz de su peculiaridad textual,⁹ avizoramos que la variopinta producción del autor en que se centra esta tesis, también correrá el mismo destino: su obra se presta para la aplicación provechosa de métodos heterogéneos: retórica, psicoanálisis, semiótica, narratología,

7

Tiempo después, cuando tuve la oportunidad de ir a Lima, solo pude encontrar ese mismo libro [*En los extramuros...*]. No existía en librerías algo del querido Zambo. Advertí que la crítica y algunos poetas consideraban que el punto más alto del trabajo de Enrique era ese librito; todo lo demás habría que obviarlo o desconocerlo. (Guillén, 2019, p. 31)

⁸ Aparte de la invaluable riqueza de este par de obras, esta recurrencia quizá se explique por contar ambas con ediciones mexicanas. En tierras aztecas aparecieron las únicas ediciones de *Splendor* (2013 y 2015), y la segunda edición de *El motor del deseo* (2014). Igualmente, la parte más considerable de los articulistas recopilados en *Ángel con casaca de cuero* pertenecen a universidades extranjeras: University of Tsukuba (el graduado en esta casa de estudios japonesa es el mexicano Yaxkin Melchy Tsukuba), Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana (México), Universidad Católica de Temuco, Universidad Nacional del Mar del Plata, Universidad Autónoma de Madrid-Universidad Central del Ecuador (el ecuatoriano Freddy Ayala Plazarte pertenece a ambas casas de estudio). No olvidemos tampoco que Paul Guillén (compilador del volumen y especialista en Enrique Verástegui) obtuvo una maestría en la Universidad de Austin (Texas) y, actualmente, cursa un doctorado en Pittsburgh.

⁹ Donde es factible aplicar un abanico de métodos interpretativos y hermenéuticos, pues el biografismo tampoco parece tan descaminado a la hora de desentrañar esa pesadilla arguediana que significó su última entrega, hasta convertirse en uno de los textos peruanos contemporáneos más estudiados por la comunidad académica.

sociocrítica, etcétera. Por ello, presumimos que los libros de Enrique Verástegui estimularán la eclosión de una nutrida bibliografía.¹⁰

b) Sobre Teorema del anarquista ilustrado

Terminada esta revisión, inmediatamente pasemos a ocuparnos de *Teorema del anarquista ilustrado*. Esta novela breve, como ya apuntamos, es con la que se abre el conjunto *Terceto de Lima*, por consiguiente, los comentarios que mereció nuestra obra en el momento de su aparición son indesligables a la recepción que tuvo la trilogía.

Según la hoja final de créditos, sabemos que *Terceto de Lima* terminó de imprimirse en el mes de mayo de 1992. Pero las primeras reacciones de la prensa recién se cuentan desde agosto cuando Ricardo González Vigil –quien presentó el libro en la Alianza Francesa en setiembre del mismo año–¹¹ escribió en *El Dominical* el artículo “Tres novelas de Verástegui” (1992, agosto 9, p. 16). El crítico recalca:

- La escritura totalizadora de Enrique Verástegui “que es todo un autor, en el sentido pleno de la palabra” (ib.), cuyo mundo creativo tiene la característica central de “dinamitar” (ib.) las restrictivas separaciones entre verso y prosa, entre géneros literarios y “entre lo que se considera lenguaje poético o, en general, literario y lo que correspondería a terrenos no literarios (tales como la filosofía, la exposición científica, etc.)” (ib.).

¹⁰ Si acaso las humanidades siguen importando.

¹¹ La presentación de *Terceto de Lima* contó con la cobertura de *Revista. Suplemento cultural del diario oficial El Peruano*. En la escueta nota (“Otro Verástegui”), nuestro autor aún recibe el trato de poeta:

Terceto de Lima es el título del último libro del talentoso poeta Enrique Verástegui. Está conformado por tres novelas diferentes, unidas por el estilo y por su ubicación en Lima. El autoexilio de Verástegui en las tierras del vino y la cachina, el humeante sol y la medianoche nacarada ha hecho lo suyo. Por ello, para fascinación de unos y envidia de otros, es posible encontrar en las famélicas librerías limeñas, otro Verástegui. Editado por Milla Batres y presentado por Ricardo González Vigil aparece este libro para quitarnos el sueño y, tal vez, la calma. ¡Salud, poeta! (1992, setiembre 4, p. 5)

- Esta ambición totalizadora se la vincula con la concepción de la novela total del *boom* de la narrativa hispanoamericana y con los postulados del poema integral del grupo poético Hora Zero.
- De *Terceto de Lima* se dice “que es un aporte verdaderamente singular a la nueva narrativa de esta parte del mundo” (ib.). Se la entronca a dos tradiciones: **i**) “una vertiente experimental que reconoce antecedentes en el vanguardismo de los años 20-30 (en Hispanoamérica representado por la innovación narrativa a cargo, precisamente, de poetas y no de autores considerados novelistas: Martín Adán, Vallejo, Gamaliel Churata, Xavier Abril, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, mexicanos del grupo Contemporáneos, etc.)” (ib.); y **ii**) a la tradición posterior que profundiza en esta experimentación, tras haber asimilado las lecciones de “los beatnik o del *nouveau roman* francés, aunque mucho más con Joyce y Beckett” (ib.), es decir, con la llamada “novela del lenguaje” (ib.), según denominó Emir Rodríguez Monegal, y entre los que “sobresalen *Paradiso* de Lezama Lima, *Rayuela* de Cortázar, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *José Trigo* de Fernando del Paso, más algunas tentativas de Leopoldo Marechal, Severo Sarduy, Gudiño Kieffer y Fuentes” (ib.), quienes, por otra parte, también tienen en común que “muchos de esos exponentes cultivan, como Verástegui, la poesía” (ib.).
- Puntualmente, sobre *Teorema del anarquista ilustrado* se dice: “entona un nuevo elogio de la locura, ahondando lo psicológico y desmitificando la práctica psiquiátrica” (ib.).

Cronológicamente, la siguiente mención a la trilogía también la encontramos en el mes de agosto en la revista *Caretas*. En este caso, el escritor Óscar Malca es quien se encarga del comentario. En su brevísima reseña, el autor de *Al final de la calle* emparenta

el conjunto con “una suerte de escritura automática, al estilo de las narraciones de Breton y Aragon, generosa en metáforas e *impromptus* líricos de largo aliento” (1992, agosto 20, p. 85). De igual modo, se afirma que hay “poco que rescatar en estos textos –a excepción del primero, *Teorema del anarquista ilustrado*, que sí posee pasajes realmente sugerentes” (ib.). Finalmente, concluye no sin cierta ironía en que “se trata de páginas que bien podrían haber integrado ese ejercicio de prosa delirante que publicó hace un par de años, *El motor del deseo*” (ib.).

En la primera mitad del mes de setiembre, Jorge Coaguila le dedica también un espacio a *Terceto de Lima* en el suplemento *Domingo* del diario *La República*. En “El terceto de Verástegui” (1992, setiembre 13, p. 5), se analiza por separado a cada *nouvelle* y “por el ambiente cerrado, la atmósfera violenta y opresiva” (ib.) se familiariza a *Teorema del anarquista ilustrado* con *El sexto* de José María Arguedas y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. Adicionalmente, se propone una reminiscencia a *No una, sino muchas muertes* de Enrique Congrains, “por tratarse de una historia relacionada a un grupo de locos” (ib.). Para Coaguila, asimismo, el manicomio representaría “la ciudad, la sociedad opresora [...] un mundo represivo por el poder (en la novela por los *siquiatras*)” (ib.). Es decir, en *Teorema del anarquista ilustrado* habría un espíritu contestatario contra la sociedad enajenante: “¿Por qué confinar al encierro a personas que no tienen la razón de los dominantes?” (ib.). Y la valoración final que se le brinda a la trilogía es que “Verástegui extiende su obra con la misma lúcida visión sobre este mundo terrible, por medio –esta vez– de una prosa brillante, deleitosa y calada de verdad” (ib.).

Terceto de Lima a inicios de los noventa no solo concitó la atención de los medios nacionales impresos más referenciales (*El Comercio*, *La República*, *El Peruano* y *Caretas*), sino que también despertó el interés de un casi inexistente público lector, ya

que entre esa sobreviviente lectoría se ubicó entre los libros más vendidos.¹² Creemos que este atractivo se debió a que Enrique Verástegui todavía gozaba de los réditos de la aclamación unánime de su primer trabajo: *En los extramuros del mundo*, poemario por el que no pocos lo tildaron de genio debido a la precocidad del autor. De igual modo, esta trilogía (atendamos al carácter ambicioso de la empresa: no era una novela, sino tres) significaba su primera publicación rotulada como estrictamente narrativa,¹³ ya antes había incursionado en otro género distinto a la poesía con *El motor del deseo*, pero el ensayo era un tratado sobre dialéctica y el trabajo poético. Consecuentemente, apreciamos como natural el atractivo que suscitó entre nuestros escasos lectores el acercarse a la novedad de un hasta entonces poeta irrumpiendo en el terreno novelístico.

Ya en 1993, Maynor Freyre en el diario *Gestión* le dedica a *Terceto de Lima* la reseña “Verástegui: narrador experimental” (1993, enero 7, p. 17), donde se comienza haciendo un repaso de los intelectuales peruanos a quienes Lima les ha servido de inspiración para “el canto y la diatriba, la apología y el denuesto” (ib.). Se menciona a José Gálvez, Luis Loayza, Porras Barrenechea, Sebastián Salazar Bondy y Ricardo Palma. Luego se remarca que Verástegui “nos sorprende con sus textos, donde mezcla erudición con vena poética, ensayo sobre amor erótico con poesía y postulados –en lo referente al presente libro en comentario– sobre narrativa con algunos visos de narración propiamente dicha” (ib.). Sin embargo, Freyre también considera que “si Verástegui sale

¹² Puede resultar engañoso hablar de un éxito editorial o endilgarle el calificativo de “uno de los libros más vendidos” debido a la pobre masa lectora y a la crítica situación del circuito editorial y social del Perú a inicios del noventa –sobre este punto ver la tesis *Industrias culturales, Mosca Azul Editores: Peripecias de una editorial de Humanidades y Letras en Lima, 1972-1998* de Vera Lauer Salas (2019)–, aunque aun así no está de más rescatar que *Terceto de Lima* se ubicó durante unas semanas en el cuarto lugar dentro de los cinco libros más vendidos. A continuación, reproducimos la lista completa: 1) *Doce cuentos peregrinos* (Gabriel García Márquez), 2) *La palabra del mudo IV* (Julio Ramón Ribeyro), 3) *Una novela* (James A. Michener), 4) *Terceto de Lima* (Enrique Verástegui), 5) *La guerra del fin del mundo* (Mario Vargas Llosa). La información la tomamos de *Caretas* (1992, setiembre 17, p. 84). Las librerías consultadas fueron Época, La Familia, Quimera y El Virrey.

¹³ Hasta la fecha, los libros editados de Enrique Verástegui eran *En los extramuros del mundo* (1972), *Praxis, asalto y destrucción del infierno* (1980), *El motor del deseo* (1987), *Angelus Novus* (t I: 1989 y t II: 1990) y *Monte de goce* (1991).

o no airoso de su experimento escritural corresponde a otras instancias” (ib.), puesto que lo valioso es que el texto seduce a la lectura y si algunos pasajes resultan oscuros se debe a la falta de competencia de los lectores en relación con los temas abordados: “Lo importante es que los tres textos te convocan a la lectura, por momentos llegan a subyugar y en otros se convierte en código para iniciados, en polémica de temas exclusivos para determinada élite” (ib.). Sobre *Teorema del anarquista ilustrado*, se apunta la “antítesis” (ib.) entre los enfermos mentales “contra la medicina psiquiátrica vigente, contra los recintos donde supuestamente te han de curar de tus males del alma” (ib.).

De la misma manera, Carlos Calderón Fajardo en “La Lima de hoy en la novela: el reverso del espejo” (1993, enero-febrero, p. 52-56), reflexiona sobre los novelistas y su relación con Lima. Se asevera que “la exigencia social de una novela totalizadora sobre la Lima de hoy ha sido enterrada en el mismo cementerio donde se sepultaron las caracterizaciones globales de la sociedad” (p. 55). Y distingue dos etapas: la primera en la década del 80 en que “se publican obras narrativas de aliento poético, que buscan expresar subjetivamente la realidad social” (ib.); y la segunda, a inicios de la década del 90 en que “se inicia la narrativa de las excrecencias de Lima. Novela negra, novela policial, novela corta [...] una literatura tenebrosa procreada por una realidad tenebrosa” (p. 56). Lo más llamativo para Calderón Fajardo resulta, no obstante, el aparente cambio de roles entre narradores y poetas.¹⁴

Fenómeno peculiar aquel en el que los narradores plagan de poesía sus relatos y los poetas incursionan en la narrativa. En un libro magnífico de Carmen Ollé –*¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992)– la subjetividad femenina se aboca al análisis despiadado de la vida íntima. En las tres novelas cortas de *El terceto de Lima* (1992), Enrique Verástegui no busca expresar a una Lima fotográficamente, sino desde sus excrecencias, una de las cuales es el pensamiento, la excrecencia intelectual. (p. 56)

¹⁴ Aparte de las novelas de Enrique Verástegui y Carmen Ollé, también se alude a *La puerta falsa* (1991), de Abelardo Sánchez León y, previamente, se ha mencionado a *Los secretos inútiles* (1992), de Mirko Lauer.

De la cita anterior, rescatemos la siguiente frase: “Enrique Verástegui no busca expresar a una Lima fotográficamente”. Rescatémosla porque en ella se hace hincapié al manifiesto alejamiento de *Terceto de Lima* del predominante realismo peruano.

Alejándonos de las apreciaciones vertidas en periódicos y revistas, destaquemos a la única tesis que hasta el momento se ha dedicado al estudio académico de esta obra. Se trata de *Visión crítica de Teorema del anarquista ilustrado de Enrique Verástegui* (2000) de Mario Iván Torres de la Cruz. Destaquemos también el mérito de que la tesis no fue sustentada en ninguna de las cuatro universidades que imparten la especialidad de Literatura en el Perú, sino que se presentó en la Universidad del Centro de Huancayo para optar el grado de Licenciado en Pedagogía y Humanidades – Especialidad Español y Literatura. Por esta eventualidad, entendemos que no se cuentan con las herramientas más idóneas para abordar el texto literario: muchas son las ocasiones en que se cae en la llamada “falacia del reflejo”, en la que erróneamente no se considera a la novela como una entidad autónoma ni autosuficiente, sino que se busca su correspondencia fáctica con el entorno más inmediato, como si se tratara de un espejo donde mecánicamente se refleja la realidad. Como ejemplo de lo anterior, tenemos:

Enrique Verástegui refleja este mundo complejo de la urbe limeña en su producción literaria narrativa peruana. Nosotros pretendemos “verificar” el grado de verosimilitud existente entre el fenómeno literario y su referente y en esa medida llegar a una acertada interpretación y valoración estética de la novela. (p. 15)

La lectura de la primera novela, aborda el complejo problema de la falta de comunicación en los pobladores limeños y la deshumanización de la familia en los Asentamientos Humanos, y en los tugurizados hospicios, donde pululan sus personajes sumidos en la locura, desesperación e incomunicación. (p. 17)

Pero estas falencias no menoscaban el carácter pionero de este trabajo, cuyo tesista tuvo que sortear dificultades como la falta de bibliografía: “No hallamos una bibliografía acerca del autor en su evolución literaria de poeta a narrador, ni estudios críticos de la novela estudiada que nos permitan comprender mejor a *Teorema del anarquista ilustrado*: específicamente a *Terceto de Lima*, su obra mayor” (p. 18).

Sin embargo, pese a estas carencias, del análisis de Mario Torres se rescatan tres puntos a tomar en cuenta:

- El significado con que se tiñe a la anarquía, ya que los prejuicios nos remiten a una “falta de gobierno”, “arbitrariedad”, “indisciplina” y “desorden”. Pero en la novela, la anarquía supone una forma de organización. (p. 28)
- Sobre el escape urdido por los neurasténicos, se dice: “La fuga implica una visión del futuro, una decisión inteligente para dar soluciones radicales a la problemática que se vive fuera y dentro del manicomio” (p. 43).
- Los diferentes niveles de lectura de la novela: “encierra [valores] desde el punto de vista social, psicológico, estético y humano” (p. 79).

No solo en la contratapa de la segunda edición de *Teorema del anarquista ilustrado*, sino que son repetidas las ocasiones en que Enrique Verástegui refiere que Mario Vargas Llosa saludó a *Terceto de Lima* como una de las mejores novelas de América Latina de los años noventa,¹⁵ incluso el propio autor ha reiterado tal valoración en distintas entrevistas.

—¿Qué le da la soledad para escribir?

—La soledad conduce a la locura.

¹⁵ Por ejemplo, en “Poesía y conciencia gnóstica. Discurso leído en el Encuentro con la poesía hispanoamericana, organizado por Universidad de Lima del 7 al 10 de junio de 1994”, se dice:

No voy a ser yo, ciertamente, quien se arriesgue a lanzar un arietazo contra la novela, pues debo decir que, habiendo escrito unas novelas como *Terceto de Lima*, que Mario Vargas Llosa tuvo la gentileza de considerar como una de las tres mejores novelas latinoamericanas en 1992, me siento, por ello, igualmente agradecido a este género cuya solución pasa por plantearse nuevas metas. (2015, p. 116)

En “El arte de la prosa”, Verástegui vuelve sobre el mismo punto: “Por ello, cuando el gran maestro de la prosa latinoamericana, Mario Vargas Llosa, escribe que *Terceto de Lima* se constituye en la mejor novela de la década de los años noventa no hace más que coincidir conmigo en tecnologizar la prosa castellana” (2001, p. 116). Por último, en *La República* se brindan mayores pistas sobre tales declaraciones elogiosas del autor de *La casa verde*: “Pero el asunto iba más allá pues a lo que me refiero es a lo siguiente: bien podría yo, a quien Mario Vargas Llosa en un artículo publicado en *El País* de Madrid ha denominado uno de los más importantes novelistas de América Latina [...]” (1995, julio 9, p. 32). Hemos revisado la hemeroteca digital de *El País* entre el rango del año de la publicación de la novela y el año en que se realizó esta última declaración, pero no encontramos ninguna mención a *Terceto de Lima*. Sin embargo, creemos que lo importante es la intención de Verástegui de afiliarse a la tradición que representa VargasLlosa, quien como sabemos teorizó y practicó la novela total.

–**¿Ha estado solo mucho tiempo?**

–Toda mi vida he estado solo.

–**¿Es decir que considera tener algún grado de locura?**

–Creo que la soledad conduce a la locura en la medida en que no tienes interlocutor. Una manera de salir de ella es ponerse a escribir. Sobre ello tengo una novela, *Teorema del anarquista ilustrado* (parte de la trilogía *Terceto de Lima*) que Vargas Llosa consideraba lo mejor de América Latina en los años 90. (2012, mayo 31)

Y en la que reproducimos, a continuación:

–**Se cuenta que Mario Vargas Llosa le alabó su novela.**

–Sí, es verdad. Y también la alabó Julio Ramón Ribeyro. Él me mandó a decir con Patricia de Souza que le había gustado mucho. A mí, personalmente, Mario Vargas Llosa me dijo que no sabía si estaba ante un estudio de sicología, sociológico o ante pura ficción. (2009, diciembre 2)

Con motivo de esta nueva edición, casi veinte años después, en un mundo ya digitalizado, Carlos Calderón Fajardo (2010) escribió un artículo en el que indica que cada vez es más frecuente que la novela tienda a la hibridez. Siguiendo esta idea afirma que *Teorema del anarquista ilustrado* debe leerse como “un objeto doble: a la vez narrativo y poético” (párr. 2), cuyos antecedentes en la literatura peruana se remontan a *La casa de cartón* de Martín Adán y *El cuerpo de Gulia/no* de Jorge Eduardo Eielson, “novelas que deben ser leídas como se lee poesía” (ib.). Para Calderón Fajardo, igualmente, la trama de la novela es lo menos interesante.

Los hechos estrictamente narrativos son solo un pretexto para lo que cada vez se va imponiendo: lo que el joven “loco” siente y piensa; sus notas, sus ideas, sus construcciones mentales que se encuentran enhebradas dentro del relato, pero que podrían funcionar como poemas; las evocaciones de su infancia, y lo que está en el meollo de la novela: el enfrentamiento entre poesía y psiquiatría, es decir entra una supuesta anormalidad enfrentada a la terapia ejercida por la supuesta normalidad. (párr. 3)

“¿Qué es un teorema? Una proposición que exige demostración” (párr. 4). Se pregunta y se responde el autor de *La conciencia del límite último* y, de inmediato, le sigue a esta reflexión la fuga que el protagonista planea apenas es internado en el manicomio. Finalmente, indica que en *Teorema del anarquista ilustrado* existirían también ciertos rasgos autobiográficos: “¿Es la novela de Verástegui autobiográfica? Se podría decir que sí [...] En todo caso, Verástegui nos deja su autorretrato de poeta joven y loco” (párr. 9).

Uno de los encargados de la presentación de esta reedición en la Feria del Libro Ricardo Palma, fue Róger E. Antón Fabián (2009), quien en su discurso, de igual modo, luego de repasar la prolífica y temprana vida intelectual de Enrique Verástegui,¹⁶ alude al rasgo autobiográfico de la novela: “Separar la vida de la obra es un tema polémico en todo caso, siempre hay vasos comunicantes y una suerte de *alter ego* se instala entre los personajes y las creaciones [...] ¿Acaso ese niño basquetbolista que fue tiene alguna relación con Rigoletto, el anarquista?” (párr. 8). Posteriormente, se incide en el carácter ambivalente de la narración: “Mezcla de erudición con una sutil vena poética, *Teorema del anarquista ilustrado* es una suerte de ensayo sobre lo erótico y el amor” (párr. 9), en que también se rastrea “una suerte de metaliteratura” (ib.), ya que el protagonista lleva una libreta en que como una especie de terapia va escribiendo los recuerdos de su infancia: “Todo dentro de las diferentes posibilidades de significación que trae consigo toda comunicación [...] donde sobresale, qué duda cabe, el interés por escribir” (ib.). Evidentemente, no deja de mencionarse el desencuentro entre dos visiones antagónicas del mundo: “En ese partido de básquetbol se enfrentarían las dos teorías contrapuestas: de los psiquiatras y la de los internos” (párr. 11).

El grupo literario Signos recoge en su blog un comentario sobre *Teorema del anarquista ilustrado* a cargo de Charly Martínez Toledo (2010), quien la relaciona a la novela psicológica y, según él, a una disparidad de obras representativas del género (*Nido de víboras* de François Mauriac, *El diario de Ana Frank*, *La puerta estrecha* de André Gide y *Crimen y castigo* de Dostoievski, en el ámbito canónico, puesto que en el plano de los *best seller* suma títulos como *Atrapado sin salida* de Ken Kesey, *La historia del*

16

Con el tiempo quizá ha perdido ese aire de ángel maldito, esa aura mítica ganada muy a su pesar, que se erigió, tan luego de ser catalogado como uno de los más importantes poetas de Latinoamérica y el mejor poeta joven de habla castellana a ambos lados del Atlántico, y con razón en el año 1976 obtuvo la beca Guggenheim, a solicitud de un grupo de escritores mexicanos entre los que se encontraba nada menos que José Emilio Pacheco y durante algún tiempo recorrió casi toda Europa (ib.).

loco de John Katzenbach y *Desconocidos en casa* de Georges Simenon) (párr. 1). Pero debido a la insurrección colectiva también encuentra lazos con *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa. Además de advertir el contraste entre los inhumanos métodos psiquiátricos y el cultivo de “la poesía y el discurso pacifista” (párr. 3) del narrador, Martínez resalta que la trama muchas veces no tiene mayor relieve y, por ello, *Teorema del anarquista ilustrado* reclama cierta exigencia para su lectura:

Este es, pues, un libro de una deliciosa complejidad, donde hasta cierto punto se ‘mata’ la acción (sin que por ello resulte pesado, soso) dándole prioridad a reflexiones colocadas en el momento adecuado y que muchas veces atañen a cuestiones estéticas. (párr. 6)

Para cerrar este repaso bibliográfico, añadamos dos últimos estudios de publicación reciente: el artículo “La ‘escritura continua’ como posibilidad/ o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Verástegui” de Tania Favela Bustillos (2019). Si bien aquí el estudio no está dedicado en exclusivo a nuestra novela en cuestión, hay menciones importantes sobre *Terceto de Lima*, pues en esta trilogía “las tres partes o los tres relatos son independientes y al mismo tiempo generan un vínculo entre ellos, y en los tres la narración, el poema y el ensayo se entrecruzan” (p. 58). Por este motivo, calificar a los textos que componen *Terceto* como novelas “no me parece del todo apropiado” (ib.): existe más bien una “escritura continua” (ib.).¹⁷ A *Teorema del anarquista ilustrado*, le corresponde la siguiente cita:

[...] podría leerse desde dos fugas distintas, pero entretrejidas: la fuga del protagonista de un psiquiatra y la escritura como fuga de la realidad, rima con la tercera parte: *Walicha. Ensayo sobre la pasión andina*, que gira en torno de otra fuga: la sexualidad como la gran fuga: sexualidad que libera a la vez al “texto como cuerpo” y a los cuerpos en su interacción amorosa. Escritura y libertad serían entonces los ejes de la primera y la tercera parte de la obra. (pp. 58-59)

¹⁷ El término “escritura continua” se refiere a la abolición normativa de los géneros literarios, donde, conjuntamente, cabe todo en la práctica escritural: novela, teatro y ensayo. Por ejemplo, en *Walicha, ensayo sobre la pasión andina* “la apuesta de Verástegui es hacer tres cosas simultáneamente: contar una historia de amor-sexo, generar una reflexión sobre la escritura poética y escribir un poema” (p. 58). Ya el propio Verástegui reparaba en esta “escritura continúa” en el antes mencionado prólogo a *Monte de goce*: “Un flujo de conciencia (como Joyce)” (p. 8).

El segundo artículo pertenece también al año 2019, y en este César Lloró primero utiliza el concepto de “orgasmóvil”,¹⁸ que vendría a ser algo así como ese instante epifánico en que se atisba la totalidad, pues esta se ha substanciado en el sujeto.

El orgasmóvil es “metáfora de plenitud”, y también constituye una “expresión de la humanidad del hombre como metáfora de su praxis en la vida”. Designa un momento de singularidad, la luz penetrando en un agujero, el cine deviniendo escritura, o la escritura cine, el lector abandonando su rol pasivo de entidad platónica y transformándose en un “amante carnal”, “amante concreto y real que realiza una copulación no con el ‘intelecto’ sino con el cuerpo del texto.” (p. 185)

De este modo, si a *El motor del deseo* se le define como “tratado del orgasmóvil” (ib.), entonces, “las tres obras maestras del *Terceto de Lima* (1992), junto a *La máquina del crepúsculo* (2012), podrían considerarse, respectivamente, como la expresión analógica y la expresión digital del principio del orgasmóvil” (p. 187). Estas novelas son “la praxis ardiente de esa teoría” (ib.), tal como lo son *Paradiso* y *Oppiano Licario* de Lezama Lima, en relación con los ensayos del escritor cubano (ib.).

c) *Balance del estado de la cuestión*

Quizá sea cierto que el aporte más inapreciable de Enrique Verástegui a la literatura en castellano sea su poesía, aunque aquello no impide extrañarse por la poca atención que ha merecido el resto de su prolífica obra, que suele ser inhallable y por supuesto que compleja y complicada, y en ocasiones ilegible.¹⁹

¹⁸ En *El motor del deseo*, el orgasmóvil ha sido planteado como:

[...] una serie de intuiciones, un conglomerado de puntos de vista, un tipo sin embargo de conocimiento tan directo como lo es el que nos llega, por ejemplo, de la actividad sexual: algo que puede confundirse con eso que los místicos llamaron revelación, experiencia interior o contemplación activa pero que Benjamin denominó *iluminación profana* y yo llamo *materialidad del espíritu*, síntesis total de la materia en un momento determinado = *orgasmóvil* (expresión de la humanidad del hombre como metáfora de su praxis en la vida): una especie de percepción que tanto sistematiza lo sensual como sensualiza lo sistemático: un enfoque multifocalmente analítico de la vida, pero desde un lugar asentado en la tierra. (1987, p. 63)

¹⁹

El Ángel Enrique, que ha escrito este libro, directamente inspirado por el Espíritu Santo, no puede sentirse más satisfecho de su labor en el mundo aunque sé que ahora viene lo más difícil: publicar el libro y encontrar un editor para ello. Sin embargo, esta tarde, mientras Javier Sáenz tocaba mi puerta Estaban Quiroz me llamaba al teléfono y me puse a conversar con él. Hemos quedado que la próxima semana le alcanzaré una xerocopia de *En los extramuros del mundo*, mi primer libro, porque no solo insiste en editarlo sino que vive para eso, pero que, en seis o siete meses, editará mi *Albus*. Espero que no sea una promesa exclusivamente verbal para obtener de mí el permiso de esta edición de mi primer libro sino que, llegado el momento, edite *Albus* sobre el que he puesto todas mis complacencias. (Verástegui, 2013, p. 985)

¿Por qué no se han estudiado a mayor profundidad su narrativa y sus ensayos? Aparte de las consideraciones ya mencionadas, la especialización de cada investigador juega un rol importante. No es recurrente imaginar a los estudiosos de Rodolfo Hinostroza ligar la lectura de su poesía a la de otros géneros en que hizo gala de su genio, como lo demuestra su exquisita prosa en *Fata Morgana* (1994), una novela en que la travesía existencial ontológica-psicoanalítica de un escritor latinoamericano paciente de psicoanálisis transcurre en medio del ambiente hippie de la Europa de los años setenta. Y, viceversa, los especialistas en narrativa suelen dejar de lado la incursión en el género de los llamados poetas, tal vez por considerarlo un apéndice a su labor poética o un ejercicio de estilo. El exclusivismo de la investigación académica sobre su materia respectiva condena a estas obras al limbo y a los escritores a continuar bajo las etiquetas de siempre: poeta, novelista, cuentista, cronista (además de la estrategia comercial con que las editoriales colocan a los autores en el mercado). Sean estas conjeturas suficientes para dar inicio al balance del estado de la cuestión:

- Como sucede con los sistemas filosóficos, las obras de Enrique Verástegui se interrelacionan entre sí, en el sentido de abrir un diálogo entre sus propios textos y de ampliarse, detallarse y retomarse los temas, como si a través del estilo y la experimentación de géneros, se continuara profundizando en argumentaciones ya tratadas.
- Si bien la poesía de Enrique Verástegui ha sido la más valorada y estudiada (principalmente, *En los extramuros...*), esta labor poética es solo una fracción de su trabajo intelectual. Existe un gran vacío en el análisis del resto de su obra, situación que parece cambiar en los últimos años, sobre todo por

Finalmente, Esteban Quiroz (Lluvia Editores) no se hizo cargo de la publicación de *Albus*, sino que apareció en la Editorial Gabriela.

las investigaciones de académicos fuera del Perú, donde *Splendor* y *El motor del deseo* se toman como base para la interpretación del corpus verasteguiano.

- Sobre *Terceto de Lima* se suele resaltar no solo el logrado lenguaje poético, a veces hermético, sino también cierta impronta narrativo-ensayística con que cuenta la trilogía. Además, formalmente el conjunto ha sido emparentado con las novelas experimentales hispanoamericanas de los años 20-30 del siglo pasado (mayormente escritas por poetas), así como al magisterio que Joyce, Beckett y el *nouveau roman* francés tuvieron sobre la narrativa de América Latina.
- La trilogía se suma a una tradición que ha tenido a Lima como su *leitmotiv*, pero alejándose de la vertiente realista tan predominante en nuestras letras, ya que no se retrata a la capital “fotográficamente”.
- Puntualmente a *Teorema del anarquista ilustrado* se le vincula a distintas tradiciones de la novela peruana: *El sexto* y *La ciudad y los perros* (escenario cerrado y opresivo), *La guerra del fin del mundo* (insurrección), *No una, sino muchas muertes* (un grupo de locos) y *La casa de cartón* y *El cuerpo de Giulia/no* (novela poética).
- En los comentarios sobre *Teorema del anarquista ilustrado* se hace alusión a la autobiografía, al autorretrato y a la metaliteratura desde la segunda edición (2009), opinamos que tal circunstancia se debe a que cuando salió a la luz la primera edición (1992) era todavía muy temprano para formarse una idea justa de cómo iba a desarrollarse la vida y la figura de Enrique

Verástegui, quien en los años finales de su vida tomaba pastillas psiquiátricas.²⁰

2.- Para una poética de Enrique Verástegui: la tecnologización de la literatura

Entenderemos poética como la puesta en práctica de una escritura que previamente ha sido interiorizada por cada creador, ya sea a causa de un riguroso análisis teórico o intuitivamente, y en la que se basa y alimenta según sus propios juicios, lecturas y sensibilidades, es decir, en la poética se abarca tanto a ese preámbulo de nociones que guía una forma determinada de labor literaria como a su plasmación en el producto final. En este sentido, rastreadremos la poética de Enrique Verástegui a partir de sus declaraciones y sus escritos de la más diversa índole (ensayo, novela, poesía, crítica literaria).

Paul Guillén en su tesis sobre *Monte de goce*, afirma:

[...] y es nuestra intención informar y evaluar que la poesía de Enrique Verástegui se constituye como un proyecto poético, teórico y político que nos habla de la no modernización de la sociedad peruana y cómo sobre estas mismas estructuras, se insertaron porciones de un planteamiento moderno o quizá, también, posmoderno, es decir, la poesía de Verástegui es una forma de lucha contra el capitalismo alienante que comprime y enajena al ser humano, cambiar estos estamentos requiere de una nueva propuesta societaria, es por eso, que considera al cuerpo como si fuera un paraíso. (p. 8)

Panorámicamente, ya esta cita de por sí nos muestra lo totalizadora y compleja de la propuesta verasteguiana. Por tal motivo, aquí nos restringiremos a abordar la concepción de lenguaje que se postula, dado que en última instancia es el lenguaje la materia prima con que nuestro autor ha forjado su obra.

²⁰ En una entrevista concedida a Renzo Porcile, Verástegui declara:

Tomo pastillas psiquiátricas, entonces no puedo abusar [del licor]. De repente me cae mal, ¿no? –bebe un sorbo, deja la botella en el piso–. Antes los amigos que venían a visitarme me traían una botella de vino... Durante años adoré tomarme una botella de vino con mis amigos. (2017, mayo 4)

Enrique Verástegui no considera el lenguaje una mera retórica sino un instrumento con el que se destruye y reconstruye el referente (la realidad)²¹ y, por ende, se constituye en un arma inestimable para socavar un presente inhumano, muy alejado de la justicia y la libertad para el hombre. Dicho de otro modo, gracias a que se verbaliza o simboliza el pensamiento en teoría es que la realidad se modifica: no son las condiciones sociales las que determinan una manera de pensar, sino que es la ideología la que encauzalos hechos dentro de la historia.

–En principio, ya el marxismo en los años setenta, y el mismo Marx en su *Introducción a la Economía Política*, decía que “no son las condiciones económicas las que determinan el arte”, sino que es todo lo contrario; como podía haberlo demostrado Althusser, en los setenta, que el arte es el que determina la historia; es la ideología la que va a determinar la historia. (Guillermo Vera, 2002, invierno, p. 8)

Se colige, entonces, que en el lenguaje la realidad tiene una suerte de preexistencia²² antes de concretarse fácticamente. Pero cuando hablamos de lenguaje no solo comprendemos a lo lingüístico, también nos referimos a cualquier manera de simbolizar la realidad, tal como lo hace la ciencia con las matemáticas. En el campo científico esta preexistencia de la realidad es más notoria, por ejemplo, antes de Einstein el concepto de relatividad estaba vedado para la humanidad hasta que se añadió esta categoría al consenso general volviéndola *real* y, así, se destruyó el paradigma newtoniano en el que habíamos vivido.²³ Por consiguiente, Verástegui aprecia a los signos

²¹ Contrariamente a Paul Guillén, quien en su tesis apela al psicoanálisis, y detecta un lenguaje esquizofrénico –“[...] en este libro [*Monte de goce*] se toma a las palabras como cosas y no como signos, es decir, se trata a lo simbólico como real. Considerar a las palabras como cosas y no como signos nos habla de la preeminencia y la utilización de un lenguaje esquizofrénico” (p. 121)–, nosotros encontramos mayores afinidades a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein: “*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo” (2002, § 5.6).

²² Esta preexistencia es a la que parece aludirse cuando Verástegui desarrolla el método productivo: “Ambos métodos son correctos [deductivo e inductivo] si no fuera porque el método productivo recurre al modelo de una abstracción que permite la estructuración del objeto desde el campo de una abstracción que permite alcanzar su esencia” (2001, p. 118). En el citado estudio de Tania Favela Bustillos, se transcribe el siguiente axioma verasteguiano de *El principio de No-Ser*: “Real = posible” (p. 54).

²³ Lo mismo podríamos indicar en el terreno de la filosofía cuando Platón y Aristóteles “implantaron” en el conocimiento humano la dialéctica y la lógica, respectivamente.

únicamente como signos, sin importarle que estos sean lingüísticos o matemáticos, puesto que para él entre ambos, en tanto proyecciones de la realidad, no hay diferencia alguna.

–Marco Aurelio Denegri, que exhibe un gran bagaje informativo, considera que no todo es poetizable. Dice, por ejemplo, que lo que tiene que ver con la física es imposible de recoger por la poesía. ¿Cuál es tu opinión?

–Te respondo con un verso de Albert Einstein: E es igual a MC al cuadrado. Espacio es mi crisantemo. Esa es la definición de poesía que dio el teórico de la relatividad. (Guillermo Vera, 2002, invierno, p. 10)

“Y la experiencia poética es una experiencia, aunque ideal, real, que, como dice Borges de la literatura, tiene por fin agregar más objetos a la realidad” (Verástegui, 1991a, diciembre, p. 20), dice Verástegui, y esta aseveración se corresponde con el añadido que la ciencia produce en la cognición humana: se ha destruido la cosmovisión newtoniana para reconstruirla en el nuevo orden einsteniano. Esta renovación de la realidad se relaciona, además, con una forma de asumir la conciencia simbólica: “Norman O. Brown dice que la lectura literal es muerte y fracaso, y que la lectura simbólica significa la resurrección y la vida” (Verástegui, 2013, p. 989).²⁴ Esa lectura literal atañe también a la lógica-matemática y la ciencia, cuyas formulaciones tienen el propósito de comunicar conceptos unívocos²⁵ y, por ello, al imprimirle un sentido simbólico (un sentido poético) se las revitaliza.

²⁴ Este enriquecimiento que la simbolización tiene sobre la literalidad, Verástegui lo ha desarrollado en el ensayo “Norman O. Brown: la economía simbólica” (2013, p. 66-86). De ahí extraemos las siguientes citas: “Si no entiendes que la metáfora es metamorfosis, no has entendido el significado de la poesía” (p. 79). “Toda escritura un campo donde florece el sentido: si no hubiera significación el espíritu habría muerto” (p. 80). “Por ello, dice Norman O. Brown ‘es posible otro género de Protestantismo; una cristiandad dionisiaca; en que la escritura es una letra muerta a la que se le infundirá vida mediante interpretaciones espirituales (simbólicas); en que el significado no es fijo sino que es siempre nuevo y cambia permanentemente; en una revelación continua; por nueva efusión del espíritu santo [...]’” (p. 81).

²⁵ Evidentemente, esta investigación es literaria, por lo que ahondar en temas de carácter lógico-matemático-epistemológico-científico es un despropósito, pero no por ello dejaremos de apuntar que ante este aparente contrasentido, pues se trata de darle una multiplicidad de sentidos a lo que por naturaleza es una magnitud, como son los números, o una formalización, como son las proposiciones lógicas, se corresponde menos a la moderna racionalidad occidental que a la mística y la visión oriental de Verástegui:

Tuve, pues, un *koan* –ese instante de iluminación que los métodos budistas consiguen en sus adeptos– más que la irrupción de lo irracional en la mente que predicaban los monjes del budismo Zen japonés, y pensé que se podría descifrar perfectamente el *I Ching* si partía del hecho que sus trigramas habían sido combinados por una mente poética. El *I Ching* se me aparecía entonces, como un grandioso libro de poesía al que solo mentes privilegiadas tenían acceso pero cuyo mecanismo de estructuración se me aparecía transparente, perfecta, y lúcida, sin perder el misterioso encanto que ha hecho del libro materia de consulta obligada en toda mente que se precie de ser inteligente y sensible. (2001, p. 53)

Así, SPLENDOR: reflejo en el espejo profundo, magnético de tus ojos, Hetaira griega, Chakti hindú, Paka peruana, no consiste más que en la metáfora del Álgebra al cuadrado de la rotación de los astros en el espacio infinito, como pensaron y demostraron Newton y Kepler, mientras el sistema de imágenes eidéticas constituye la Teoría de la Relatividad, como demuestra Einstein. (2013, p. 989)

La lógica-matemática y la ciencia se revitalizan porque dejan de entraparse en una sola dimensión para condensarse en infinitas posibilidades, y al arribar a este plano se desarticula también a la tiranía del código. En *El motor del deseo*, sin embargo, el campo de batalla que se plantea no es el código lógico-matemático-epistemológico-científico, sino el código literario, que en esencia debido a las circunstancias dadas es un código academicista-burgués.

Esto quiere decir que un texto llega a *producirse* en tanto que “quiebra” de un código, [...] (esta quiebra se expresa como el desarrollo de los recursos productivos del texto *enfrentados* al código burgués y tanto más represivo cuanto más regresivo es) [...] = el escritor produce y multiplica el sentido /// la relación de lucha se establece entre, por un lado, el código literario como expresión simbólica pero real de la clase burguesa, y por el otro la producción del texto como quiebra y superación de este código desde el propio desarrollo de la literatura.

El código literario no es más que la formalización legalizada (esto es: académica = formalización jurídica) de la producción de la imaginación, mientras que la producción de la imaginación (esto es: la práctica literaria = acto de la *ilegalidad* que supone toda escritura) no puede producirse sin chocar, enfrentarse y luchar contra las normas académicas que impiden el desarrollo de la práctica literaria que es una práctica de liberación. (Verástegui, 1987, pp. 9-10)

Por tanto, la indistinción que se hace entre los diferentes signos con que se simboliza al mundo no es gratuita. Lo que se pretende es que la literatura (lo lingüístico) posea esa capacidad de superarse a sí misma con que cuenta la ciencia: de este modo, la revolución se impone al código burgués, así como la física de Einstein sustituyó a la física de Newton. Y para lograr este objetivo es necesario tecnologizar la literatura a través de la propia matemática que le es inherente al lenguaje lingüístico.

[...] resulta escandaloso, por decir lo menos, que tanto los intelectuales del mundo de habla castellana —me refiero a poetas, dramaturgos, y novelistas, pasando por periodistas y ensayistas— como aquellos que dicen interesarse en la política [...] no conozcan ni la teoría de Chomsky ni su ciencia ni práctica para aplicarla al mundo de una realidad que se presenta como el reto de una complejidad que es necesario estudiar. (Verástegui, 2001, pp. 55-56)

Como sabemos, Chomsky en su teoría de la gramática generativa sostiene que “el cerebro produce los signos de su lengua de un modo estrictamente matemático” (Verástegui, 2001, p. 55). No obstante, antes de situarse en este horizonte lingüístico-

matemático primero se debe rescatar el habla cotidiano, del día a día, de la cultura a la que se pertenece, pues en ese lenguaje natural y espontáneo se conserva y vive el ser de una colectividad, tanto su idiosincrasia, sus conocimientos, su estilo de vida, es decir, previamente a tecnologizar la literatura el creador obligatoriamente tiene que respirar y manejar (dominar) con la mayor pericia el habla de su territorio, ya que de otro modo se estaría tecnologizando una literatura sin alma.²⁶

Y esta habla es un habla de pueblo, la única capaz de conferir frescura a un lenguaje poético y, también, a un lenguaje literario. El habla de todos los días –que es el lenguaje con el que nos comunicamos en los ómnibus y hablamos con nuestros vecinos, esa charla de sobremesa, estas palabras que se emplean en la conversación entre obreros [...] sí el lenguaje connatural y en transformación continua– es, también, como el vehículo de nuestro ser, el vehículo a través del que podemos transportar sentimientos y emociones, conocimientos, percepciones, proposiciones. [...] Al componerse el poema de este modo y con este material se va a producir, en el momento de su efecto, la elevación de lo cotidiano a conciencia, la transformación de lo cotidiano a trascendencia. (Verástegui, 1991b, diciembre, p. 261)

En síntesis, la poética de Enrique Verástegui se resume como una concepción matemática de la lengua debido a la gramática, cuya característica principal es la de servir como instrumento en la lucha contra un código burgués represivo (alienante, uniforme, producto de literalidad: una escritura muerta), al que se supera destruyendo/reconstruyendo el referente (la realidad), ya que en dicha operación simbólica hay una preexistencia que luego se añade al mundo, tal como sucede en la ciencia (de Newton a Einstein, por ejemplo), de esta manera lo teórico determina los

²⁶ Verástegui, en una entrevista con Wolfgang Luchting declara:

Pero se trata de decir la *verdad*: a José María Arguedas no lo puedo comprender hasta ahora en su totalidad. He intentado *Todas las sangres*; lo leí, bacán, sí; pero había algo en su lenguaje que se me imponía como cosa extraña, como afectado, un serranito (un campesino) no habla así, el oropel sonaba a bronce bañado. (1977, p. 343)

Sin embargo, en “La máquina del poema” se cambia de parecer sobre Arguedas: “Desplegar/concentrar la energía: eso es poesía. Una buena novela es poesía: Arguedas” (1991b, diciembre, p. 252). Seguramente, este elogio se deba a *Los ríos profundos*, pues también se precisa la influencia de dicha novela en *Teorema del anarquista ilustrado*: “Esta novela [*Teorema del anarquista ilustrado*] tiene una fuerte influencia de Arguedas [*Los ríos profundos*] al describir los paisajes de la segunda parte” (2009, diciembre 2). Para finalizar, diremos, que el proyecto de “quechuañol” de Arguedas sería solo un estadio en el proyecto de tecnologizar la literatura de Verástegui, porque de otro modo la representación literaria del español (latín vulgar) también debería considerarse como un producto acabado y, como vemos, solo es una primera etapa. Recordemos, asimismo, que la *Divina comedia* no fue escrita por Dante en latín, sino en latín vulgar.

hechos dentro de la historia, aunque previo a todo este complejo ejercicio se debe rescatar el habla cotidiano: aquí reside el alma del pueblo, sin este lenguaje espontáneo solo se formulará una teoría inhumana y se tecnologizará una literatura hueca.

a) Nociones sobre la novela

Líneas arriba señalamos la naturaleza preexistente del lenguaje²⁷ antes de devenir en realidad y esta característica se halla presente en la novela. Según Enrique Verástegui, la tecnologización literaria del género ha propiciado la revolución más crucial en la historia reciente del ser humano: la cibernética.²⁸ Pero ocurre una especie de retroalimentación, ya que esta nueva realidad tecnológica necesita también de medios más propicios y originales para su representación: “[...] el hecho de esa revolución cibernética también ha producido una nueva literatura y, con más precisión, de que la nueva literatura que la derecha tanto negó había producido precisamente la revolución cibernética [...]” (Verástegui, 2001, p. 110). Es decir, el trabajo del intelectual, en este caso del escritor, en general, del novelista, en particular, supone cierta responsabilidad que corresponde a una élite privilegiada (en la que se incluyen a técnicos e ingenieros),²⁹ cuya atribución fundamental es guiar el futuro de la humanidad.³⁰ “Necesitamos, por ello, no libros ideológicamente preconcebidos sino una nueva literatura capaz no solo de

²⁷ Marx, el filósofo del materialismo dialéctico, asimiló las ideas de Hegel, quien desarrolló la idea del espíritu universal que determina al mundo, y Platón tuvo a su alumno más destacado en Aristóteles, el filósofo de las sustancias, quien en la *Poética* al marcar la diferencia entre historiadores y poetas, define: “[...] la diferencia reside en que el uno [historiador] dice lo que ha acontecido, el otro [poeta] lo que podría acontecer: por esto la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular” (2000, 1451 b).

²⁸ Y aquí habría que destacar que Verástegui en nuestro medio literario y cultural se adelanta en años sobre estas discusiones de una sociedad cibernética, ahora que la revolución tecnológica se ha acelerado a causa de la pandemia 2020.

²⁹

[...] y el autor de estas páginas se sitúa también, en un contexto internacional desde donde poder expresar mejor el cambio científico y tecnológico que mueve al mundo precisamente porque esos técnicos e ingenieros necesitan una metáfora de su propia condición de fuerza dirigente del mundo. (2001, p. 114)

³⁰ Esta función era la que concernía en la república platónica a los filósofos.

retratar el avance de la tecnología actual sino, también, de dirigir ese avance tecnológico” (2001, p. 114).

En este sentido, se cuestiona que los novelistas omitan esta revolución científica en su producción. En el diagnóstico de Enrique Verástegui la narrativa latinoamericana solo se ha dedicado a “una novela más bien rural, en ocasiones mágicas, pero siempre provinciana” (2001, p. 112), salvo las contadas excepciones de Julio Cortázar, Néstor Sánchez, José Balza y el español Juan Goytisolo. En lugar de asimilar ese giro tecnológico en sus obras,³¹ aquellos que creen que el libro es una mercancía se arredran ante el intenso interés que han despertado las computadoras en el público y la alternativa de combatir aquello con novelas de entretenimiento, no deja de ser censurable.

[...] afirman que la solución al impasse de la literatura es la diversión y que solo a través de la diversión el ejercicio literario podrá captar la atención de quienes, para bien o para mal, se ven “tentados” por un uso cada vez más incitante de las computadoras. (2001, p. 106)

Verástegui se opone a esta mercantilización y frivolidad de la literatura, además de que demuestra una incapacidad para comprender la realidad cibernética, porque él considera que la novela es conocimiento, y este se logra en el hacer literario no solo a través del tratamiento de los temas que deben ir de la mano con “un mundo [que] ha cambiado de un tiempo a esta parte” (2001, p. 107), sino que la renovación total en el género de la ficción pasa por la tecnologización de la literatura: este es el camino para derrumbar las anquilosadas estructuras mentales del lector y de una sociedad como la peruana que se ha mantenido de espaldas a “una revolución fundamental en todo occidente: la revolución de la tecnología” (2001, p. 108).

¿Y por qué la literatura peruana se ha mantenido al margen de esta revolución? ¿Por qué la novela ya no es conocimiento, pero sí divertimento? Por intereses de poder, según Verástegui, puesto que “el conocimiento implica siempre el planteamiento de un

³¹ *La Máquina del crepúsculo* (2012), la segunda novela de Enrique Verástegui, puede leerse en clave de ciencia ficción.

tipo perfecto de ser humano que entra en contradicción con la derecha por no otra razón sino porque la derecha es imperfecta” (2001, p. 111). De este modo, se concibe a la literatura ya no como un vehículo de ideologías ni de consignas partidarias, sino como un trabajo en que se la teoriza como “expresión de la tecnología y como, también, ciencia de los signos” (2001, p. 115). En la novela, este modelo se plasma a través de la prosa en un lenguaje poetizado y analítico que permite un abordaje cabal de la realidad.

[...] mi propia experiencia al escribir mi ciclo titulado *Terceto de Lima*, me dice que la prosa es un arte que puede ser poetizado, para hacerlo totalmente analítico, un lugar donde es posible la reflexión, y donde la magia del arte se transforma en una bella metáfora del mayor avance tecnológico. (2001, p. 116)

La novela, en conclusión, es conocimiento³² gracias a su vinculación con la realidad inmediata (el referente: una realidad cibernética, en el caso del cambio del milenio y los tiempos actuales) y al lenguaje, ya que la literatura es asumida como una ciencia de los signos, y consecuentemente la tecnologización de la literatura se traduce en un lenguaje poetizado y analítico que sirve de base a la reflexión. Finalmente, señalaremos que bajo esta concepción es retrógrado hablar de literaturas nacionales: la revolución tecnológica ha borrado las fronteras, vivimos ampliamente en un contexto internacional (Verástegui, 2001, p. 113).

b) Enrique Verástegui crítica al grupo Narración

Si bien en el apartado anterior ya se han mencionado los cuestionamientos de Enrique Verástegui hacia la literatura peruana, casi la mayoría de señalamientos tienen como objeto a la mercantilización y frivolidad de la literatura por parte de la derecha, aunque es cierto también que en varios pasajes solo se habla de novelistas a secas, sin tomar en cuenta la ideología de los escritores. Con todo, es interesante comprobar que los

³² Si bien el término “conocimiento” parece aludir únicamente a un plano cognoscitivo-racional –“La novela es conocimiento, o se convierte sencillamente en un folletín sin trascendencia” (2001, p. 111)–, este conocimiento implica también una espiritualidad –“La novela será espiritual, o no será” (2001, p. 117).

llamados escritores de izquierda tampoco se salvan de las críticas de Verástegui: Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez y Antonio Gálvez Ronceros, todos representantes del grupo Narración, han sido examinados bajo la lupa de la poética verasteguiana de la literatura.

Al discutir al grupo Narración, Enrique Verástegui señala lo endeble de sus presupuestos teóricos. Un escritor revolucionario³³ no lo es por sus opiniones políticas, sino por la ejecución de su escritura, esa sería la manera de dinamitar no solo una retórica caduca, también es la manera en la que se revoluciona un lenguaje donde el capitalismo ha imprimido toda su ideología: “Creo que ellos [grupo Narración] deberían leer con mucho más rigor a Marx (al menos su teoría económica), para que se establezca con precisión las relaciones de significación capitalista, en el plano fundamental de toda sociedad: su lenguaje [...]” (Luchting, 1977, p. 345). Además, al realizar una lectura temática de las obras del grupo Narración, se acusa que existe cierta ingenuidad al momento de presentar a los personajes: hay una falta de visión estructural e integral que impide trascender de lo maniqueo y acartonado. Son disyuntivas esquemáticamente fáciles las que se advierten en *En octubre no hay milagros*.

Hay elementos profundamente ingenuos en esta novela. Sus personajes son ingenuos. Por mi parte yo no creo en ese tipo de panfleto donde para cuestionar un sistema político se “representa al burgués invariablemente gordo, sensual, porcino” (Cf. Mariátegui, Tomo 6). Un político de derecha que elige un muchacho para sus relaciones de amor, como temática, es absurdo aunque en nuestro “valle de lágrimas” es muy cierto, [...]. Si al menos el muchacho fuera una especie de Tariq, o el arcángel teorematizado de Pasolini. Estoy cayendo en esta lectura temática porque lo temático es, precisamente, la piedra filosofal, el punto neurálgico, de la toma de posición teórica de Reynoso, y del grupo *Narración*. Fuera de los problemas políticos o sociológicos que ellos quieren catapultar hacia la literatura (la caracterización de la sociedad, y etc.), creo que ellos son –si bien ingenuos– profundamente honestos. (Luchting, 1977, pp. 344-345)

³³ Las críticas a las escuelas radicales de impronta revolucionaria ya antes han sido denunciadas de poseer presupuestos insostenibles, recordemos a César Vallejo (2005) y su célebre artículo “Autopsia del surrealismo”, además estas contradicciones en la vanguardia también ocuparon a José Carlos Mariátegui, quien ante la aparente modernidad del futurismo señala:

Ahora, los compromisos del fascismo lo han hecho desistir [al futurismo] de este anhelo [extirpar de Italia los museos y el Vaticano]. El Fascismo se ha mancomunado con la Monarquía y con la Iglesia. Todas las fuerzas tradicionalistas, todas las fuerzas del pasado, tienden necesaria e históricamente a confluír y juntarse. El futurismo se torna, así, paradójicamente pasadista. (1980, p. 189)

Para una mayor revisión sobre las complejidades de la asimilación de la modernidad y la vanguardia literaria en el Perú, remitimos a dos publicaciones de Mirko Lauer: *La polémica del vanguardismo (1916-1928)* (2001); y *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003).

Empero, a continuación, Verástegui afirma que “la honestidad en literatura no sirve de nada” (1977, p. 345). Del mismo modo, no deja de reconocerle a Reynoso ciertas virtudes en el plano estilístico y de la expresión, esa riqueza verbal que no valdrá mucho si no se toman las precauciones de radicalizar “su teoría de la literatura –y se comprenda que la única revolución se da en el lenguaje” (p. 347). La ausencia de esta mirada integral, Verástegui la encuentra también en la primera novela de Miguel Gutiérrez, *El viejo saurio se retira*: “[...] me parece que es una novela de apuntes, aproximaciones y ejercicios para una obra futura, en todo caso una obertura (visto así, Gutiérrez es un alumno aplicado)” (p. 348).

Por su parte, en un artículo dedicado a *Monólogo desde las tinieblas* de Gálvez Ronceros, Verástegui resalta que aparte del mérito de rescatar a un personaje casi inexistente en la literatura peruana como es el afroperuano –la personalidad negra, su comportamiento y su idiolecto (Verástegui, 2006, p. 330)– el libro tiene el valor principal –“su texto es *fundador*” (p. 336)– de otorgarle un habla genuina a la raza negra de nuestro territorio, puesto que tal empresa le había sido esquiva hasta a Nicomedes Santa Cruz, quien hacía uso de una creación española como es la décima (ib.). Igualmente, no se representa al afroperuano con una personalidad exótica, como lo había hecho nuestra anterior narrativa: se le representa de la manera más cotidiana posible.

Me falta agregar que a la persona negra hablada se suma algo quizá más radical: el negro en este libro no es ni signo triunfal, ni signo deceptivo. El negro aquí recupera su naturalidad, su frescura; no hace ni grandes ni pequeñas cosas; hace las cosas que hace, como todos. Esta es la novedad traída por Gálvez Ronceros. (p. 336)

Estas apreciaciones positivas no impiden que Verástegui considere la técnica utilizada en *Monólogo desde las tinieblas* como “sencillísima” (ib.), además declara que “no quiero hacer juicios de valor” (ib.) sobre la obra. Creemos que esta decisión se debe a que en tal enjuiciamiento se le imputaría lo mismo que al grupo Narración, y a sus

integrantes Oswaldo Reynoso y Miguel Gutiérrez: una teorización floja y la falta de una visión que trascienda lo meramente anecdótico. Por estas objeciones a la literatura de izquierda³⁴ y a la mercantilización y frivolidad de la literatura de derecha, se entiende que Enrique Verástegui haya cultivado solitariamente una postura anarquista.

³⁴ Estas críticas de Verástegui a la izquierda no se reducen a lo literario. En una entrevista, dice: “A propósito, si hablamos de política, toda la izquierda peruana del siglo veinte jamás citó una sola línea de *El capital*, que es el texto central de la izquierda, no solo marxista. Si lo leyeron, parece que lo olvidaron” (Guillermo Vera, 2002, invierno, p. 7). De igual modo, posteriormente reafirma dicho testimonio:

El método de análisis ha tenido, por lo demás, un solo carácter entre nosotros: ha estado ausente de toda exposición sobre el carácter de las sociedades que conforman el continente. Así, el propio Mariátegui y el mismo Haya de la Torre en ningún momento se refieren a un libro fundamental del marxismo para comprender el proceso económico que mueve a las sociedades contemporáneas: *El capital* de Karl Marx no figura, paradójicamente, entre los libros predilectos del revolucionario y del populista peruano [...]. Si *El capital* no era el libro base para realizar un análisis exhaustivo de la sociedad latinoamericana, entonces toda revolución resultaba sencillamente imposible de realizarse. (Verástegui, 2014, pp. 155-156)

Nada favorables son, asimismo, los comentarios que le merece la figura más referencial e identificable de la izquierda peruana como Mariátegui, a quien califica de anticientífico y racista:

Tampoco se ha podido realizar el libro de José Carlos Mariátegui en Perú debido fundamentalmente a que no se trata de un libro científico —no cita, en ninguna de sus páginas, *El capital* de Marx— sino, en el mejor de los casos, populista. Por eso mismo, un teórico comunista dijo en la Habana, Cuba, en los años veinte, que Mariátegui no era marxista. También por esos años La III Internacional Comunista, reunida en Buenos Aires, desautorizó las tesis populistas y racistas de Mariátegui. (2014, p. 15)

SEGUNDO CAPÍTULO

El colapso de las fronteras y la intervención en la realidad a través de la praxis

Tras el repaso del estado de la cuestión, en esta sección nos ocuparemos de la peculiaridad textual más saltante, diferenciadora y problemática de *Teorema del anarquista ilustrado*: el desborde de lo meramente literario, a través de la abolición de géneros, para formular un discurso orientado a una praxis. Para este fin recurriremos a las ideas propuestas por Manuel Asensi en *Literatura y filosofía* (1996), cuyos planteamientos parten de un pormenorizado recorrido en que revisa los seminales encuentros y desencuentros entre literatura y filosofía en la tradición occidental.

1.- Marco teórico: el colapso de las fronteras. Encuentros y desencuentros entre literatura y filosofía, según Manuel Asensi, y la lectura a distintos niveles de la novela total de Mario Vargas Llosa

El conflicto entre poesía y filosofía es el primer desafío que debemos afrontar para establecer estas fronteras y, como es sabido, se le atribuye a Platón el destierro de los poetas en una ideal civilización jerarquizada. Este ejercicio de violencia continuó a manos de uno de sus discípulos: Aristóteles, quien dictaminó que entre sí los poetas y los filósofos se repelen por sus lenguajes (Asensi, 1996). Así, pues, se da origen a la retórica y la lógica. Se ha trazado una infranqueable frontera. La normativa literaria nace del separatismo de los filósofos, la poesía “queda atrapada en el lugar que le asigna la filosofía” (Asensi, 1996, p. 29).

Muchos siglos transcurrieron para que la escuela romántica cambie este drástico panorama.

La concepción de una escritura absoluta de Friedrich Schlegel abre los caminos de la literatura moderna, aquella que se afianzará en medio de la renovación de la vida

política europea, la que estará marcada por un difundido sentimiento democrático en torno a valores como la libertad.³⁵

Esta serie de vaivenes tendrá un nuevo protagonista en Kierkegaard. Søren Kierkegaard hace que el sujeto adquiera una preponderancia capital en medio de unas polémicas en que el individuo es dejado al margen por sobreestimar el prestigio del severo pensamiento conceptual en su búsqueda de la conciencia: “[...] Kierkegaard se posiciona frente a Hegel y lo que este representa” (p. 128). Gracias a él se añade la trama de un individuo por ser ese el modo más palpable de expresar la angustia humana ante la nada, el absurdo, el sinsentido.³⁶ De ahí que su discurso filosófico se alió al literario y esa misma naturaleza que dificulta las complejidades para disociar esto de aquello es uno de sus rasgos más apreciativos (p. 135).

En este límite ya difuso elabora su obra alguien como Borges, quien en una época en que las esencialidades de la literatura y la filosofía no son claras y la forma de entenderlas ha cambiado, recurre a la alusión a otros textos. Por medio de esta repetición y esta remembranza, se crea una escritura donde el juego de la conjetura se plasma en narraciones literarias y ensayos “en que se habla a dos voces (literaria y filosóficamente) y ese estar en dos sitios a la vez nos impide estar seguros de cómo leerlo” (p. 252).³⁷

35

Pues bien, lo que Schlegel ve en la novela es precisamente el paradigma de una obra de arte en la que las voces, las formas, los contenidos, los lenguajes son múltiples, y, sobre todo, ve en ella la posibilidad de decirlo todo. *Literatura* va a ser sinónimo de novela y, por tanto, es preciso reconocer que la concepción de la literatura moderna como lugar en el que todo es posible sin censura, incluso el sinsentido, lo soez, lo grotesco o la nada, viene ligada por necesidad a un sentimiento político democrático de libertad. (pp. 79-80)

³⁶ Enrique Verástegui sitúa también al individuo frente a este absurdo, pero lo trasciende por la esperanza y el optimismo de un futuro utópico.

³⁷

Las razones por las que un autor *puramente literario* —así se le ha calificado a veces [a Borges]— sirve para animar tan variadas disciplinas constituyen en sí mismas un motivo suficiente para preguntarse qué hay en esa *literatura* que es capaz de trascender hasta lugares tan dispares, como por ejemplo la filosofía. Y también para preguntarse por qué hay que llamar ‘literatura’ y en qué sentido a un texto del que se pretende extraer un ‘contenido’ no literario. (p. 240)

Esta cita de Manuel Asensi trata sobre la manera en que “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges estimuló la escritura de *Las palabras y las cosas* de Foucault.

Jacques Derrida, finalmente, ha sido el último ejemplo más escandaloso de este dilema. La desconstrucción al imponer equidad ha reconciliado a los protagonistas de esta pugna. Pero Derrida no se estanca en la formulación teórica, puesto que esta empresa (de raíces nietzscheanas y heideggerianas)³⁸ la plasma en *Glass*, una de sus obras más controvertidas, según el autor. Se ha llevado al límite, aunándolos, volviéndolos cosa, y sacando a la filosofía del altar desde el que pontificaba señorialmente ha colocado al pensamiento, profundo y meditativo, al mismo nivel que el divertimento de la literatura. Cualquiera que piense que la situación está ahora equiparada en el altar, se equivoca. No se comparte ninguna autoridad, pues esta también ha desaparecido cuando el altar se ha pulverizado, afirma el autor.

[...] la novedad del planteamiento derridiano en relación con la pareja filosofía/literatura estriba en que no busca invertir su jerarquía, afirmar por ejemplo que todo es filosofía o que todo es literatura, sino en que crea un tercer término “indecidible” que engloba a ambos sin hacer desaparecer su diferencia y que, a la vez, señala su constitutiva alteridad. (p. 264)

Los argumentos en favor o en contra de la permeabilidad de esta frontera no es exclusiva del *derby* literatura versus filosofía, ya que muchas culturas han asentado en poemas sagrados los principios de sus religiones. Es decir, en casos como estos entre literatura, filosofía y religión existe una tensión en la que el texto se multidimensiona.³⁹ Esta posibilidad de amplitud de lecturas la perfeccionó Platón, por ejemplo, en la alegoría de la caverna. En aquel célebre tránsito en que el hombre ciego ve dolorosamente la luz al salir de las sombras de la ignorancia, nos hallamos ante una exposición a distintos niveles: ética, pedagógica, gnoseológica, ontológica, política, epistemológica. Si a esta frondosidad alegórica le sumamos la concepción lógica-matemática del lenguaje de la

38

Tanto uno [Nietzsche] como otro [Heidegger] operan básicamente en y dentro del lenguaje. Derrida, aun con todas las diferencias que lo separan de estos dos autores (más de Heidegger que de Nietzsche) hereda este proceder y su estrategia se incrustará directamente en el lenguaje, si bien para llegar hasta otro núcleo que no es precisamente el ‘lenguaje’ tal y como lo concebimos habitualmente, ni siquiera como lo piensa Heidegger. (p. 262)

³⁹ Lo mismo podríamos decir de la duplicidad de textos de valor histórico que cuentan con virtudes literarias, como las crónicas.

poética verasteguiana, entonces, el producto de esta práctica borroneará aún más los límites entre los convencionales géneros literarios y, sobre todo, ya no solo entre la milenaria contigüidad entre poesía y filosofía, sino entre otras disciplinas que tienen su origen en las especializaciones recientes de la edad moderna.⁴⁰ En este sentido, la lógica-matemática inherente al lenguaje como es entendido por Enrique Verástegui nos coloca ante un escenario incierto.

Quien ha teorizado y practicado esta noción de una lectura a distintos niveles en la novela peruana (y latinoamericana) es Mario Vargas Llosa,⁴¹ pero no nos referimos a

⁴⁰ Nadie se complica al distinguir entre literatura, sociología o química botánica. Las cosas están más claras, a primera vista. Y decimos a primera vista, pues una obra como *El capital* de Marx se ha leído como una crítica económica, pero un concepto como el de la plusvalía termina complicando esta lectura, ya que para una corriente como el monetarismo hablar de plusvalía es como hablar de unicornios: no existe. La plusvalía, tal como la planteó Marx, es decir, el excedente del costo de producción en relación con el precio de venta, no está determinado por el productor (y con ello la teoría de la explotación que subyace también se ve cuestionada), sino que el precio de venta se determina por la subjetividad del mercado. El precio se fija por la preferencia y la escasez. En la pandemia fuimos testigos del precio del petróleo en negativo, debido a la confinación obligatoria. Si la plusvalía no existe tal como la planteó Marx, ¿nos encontramos ante un trabajo económico o una especulación filosófica (con ese sentido de la ironía tan patente en Borges hacia la metafísica)? En estos límites también se desarrolla Verástegui cuando en sus obras construye proposiciones lógicas o ecuaciones, ¿estas deben leerse como ficción, ecuaciones, matemáticas?

Máquinas de náusea aceleraban a la n potencia
 entrando en 1ª a las 16 velocidad
 de la luz (multiplicadas así):

$$T = \frac{n}{(E = mc^2)^2 \times (E = mc^2)^2}$$

turbinas gástricas descargaban
 toneladas de barro molido en el infierno del WC

(Enrique Verástegui, 2013, p. 611)

Grafismo retórico es la herramienta que emplea Marcos Mondoñedo al estudiar las figuras que incrusta Rodolfo Hinojosa en los poemas de *Contra Natura*, y sostiene que este es “no sólo un cuestionamiento radical de los recursos lingüísticos heredados por la tradición, sino una exploración que desborda los límites del lenguaje establecido, en la búsqueda de nuevos horizontes de comunicación entre los hombres, a través de la poesía” (2000, p. 109). Algo de eso hay en la obra de Verástegui, pues se trata de ampliar los dominios lingüísticos de la escritura a lo matemático, en tanto que las fórmulas y los números también son signos. Por tal motivo, nuestra lectura es totalmente opuesta a la de Javier Ágreda, quien aprecia a este ejercicio de una manera poco favorable; al reseñar *Teoría de los cambios*, dice: “Y textos como ‘Teorema del cero (en lógica)’ o ‘Epistemology by TV’ demuestran que, afortunadamente, el poeta ya no está tomando tan en serio sus peculiares teorías lógicas y filosóficas” (2009, noviembre 11, p. 28).

⁴¹ En *Carta de batalla por Tirant to blanc* (1991), se señala que esta novela puede leerse como una novela de aventuras, costumbrista, histórica, psicológica, erótica, dado que la cualidad esencial de una novela total es que se lea como una novela de novelas. De igual modo, en *La llamada de la tribu* (2018) Vargas Llosa hace hincapié en que una obra como *La riqueza de las naciones* contiene “[...] una variedad de temas que se ventilan en sus páginas y de cómo en ella, aunque la preocupación económica prevalece, comparecen además la filosofía, la historia y la sociología” (p. 64). Esta ambición y pluralidad temática también se advierte en Hayek, pues sobre *La fatal arrogancia* se dice:

sus entregas voluminosas pertenecientes al *boom*; asimismo, esta inclinación hacia la multidimensionalidad se plasma en narraciones alejadas de esta épica —en que se antepone el drama individual— como *Historia de Mayta* (1984) o *El hablador* (1987), donde a la par que se narra la pesquisa del paradero desconocido de Saúl Zuratas —un estudiante de San Marcos de la carrera de sociales, de origen judío, conocido como Mascarita por el grotesco lunar que le cubre la mitad del rostro, asombrosamente asimilado después a los machiguengas (tribu a la que admira) como “hablador” en medio de la selva amazónica—, se desarrolla todo un discurso en que se desmenuza el dilema de la occidentalización de los pueblos selváticos. Gracias a las digresiones de la primera persona en que está narrada la novela, son frecuentes los pasajes en que nos hallamos ante una argumentación ensayística que tiene el espíritu de un estudio antropológico.

Algo de eso hay en *Teorema del anarquista ilustrado*, pues a la fábula construida se le intercalan largas exposiciones en que el narrador en primera persona se explaya y teoriza sobre lo que está ocurriendo en la ficción: procedimiento similar al de Platón en sus diálogos cuando de un caso concreto se pasa a una disertación sobre el bien. Como apuntamos, Verástegui se deslinda de una literatura de izquierda (teóricamente floja) y de una literatura de derecha (consumista y superficial), por apostar por un proyecto individual (anárquico) donde una interpretación integral (ilustrada) de la realidad sobrepasa a las clasificaciones convencionales de la literatura. Esta comunión *formalmente* se concreta en el entrevero de narración, poesía y las digresiones

No es un ensayo económico sino un tratado filosófico y moral, escrito por un pensador con una sólida formación económica, que, como Adam Smith y John Stuart Mill, sus antecesores y maestros, nunca creyó que la economía fuera capaz de resolver por sí sola todos los problemas humanos. (p. 115)

Queremos recalcar este punto porque una visión económica no es distinta de una visión filosófica en el sentido de que ambos inciden en cómo un individuo se relaciona con el mundo.

ensayísticas. Y *temáticamente* este anarquismo ilustrado se manifiesta en las líneas matrices que sostienen a la obra a nivel semántico.⁴²

2.- El campo (intelectual y literario) como condicionante del discurso. La intervención en la realidad a través de la praxis: de la idea al acto. *Historia de Mayta, La violencia del tiempo* y *Los topos* como ejemplos de teorización y ejecución

Según Jorge Valenzuela (2010), no se puede pensar al *boom* latinoamericano sin el trasfondo de la revolución cubana. Apelando a las ideas respecto de campos (intelectual y literario) de Bourdieu, se afirma que el contexto condicionaba al escritor latinoamericano a la toma una posición política si aspiraba a ser considerado un intelectual. La legitimación intelectual provenía de Cuba, la academia estaba bajo el influjo predominante de las ideas de izquierda, sobre todo a la figura del compromiso. Este fin geopolítico afecta a la estética de la novela total, ese ambicioso sentido de cohesión omnicomprendiva (Hegel-Marx) guio a las ficciones deicidas de Vargas Llosa, García Márquez, por ejemplo. Se concluye, concibiendo al campo el espacio-tiempo en que una generación pugna por el poder legitimado de la institucionalidad, que en el caso del *boom* la obra responde a las demandas del campo intelectual del momento.

En el Perú durante los años convulsionados de inicio de 1990, existió un abierto debate sobre el rumbo que debía tomarse para salir de la crisis, incluso uno de los temas principales (acaso el más importante) en la campaña presidencial fue el llamado *shock* económico, pues los candidatos a la segunda vuelta representaban a los dos modelos entre los que decidirían los peruanos. Mientras Vargas Llosa defendía el libre mercado, el comercio internacional, la inversión privada y privatización de las quebradas empresas estatales, un *shock* que sincerara los precios artificiales a causa del control de precios, es

⁴² La opresión del individuo se simboliza en un manicomio responsable de la asociabilidad de los internos, ya que los trata indistintamente, de manera uniforme, todos bajo el mismo régimen, reprimiendo sus potenciales virtudes y negándoles la satisfacción de sus necesidades, por favorecer a una entidad abstracta.

decir, reducir la presencia del Estado en el desarrollo de la vida económica de la gente; Fujimori, declaraba oponerse a toda iniciativa que recortara los derechos sociales y sindicales que brindaba (aseguraba) el Estado en su rol de benefactor, propuestas afines a los credos de la(s) izquierda(s) y del antiguo Apra, quienes endosaron su voto en contra de la coalición de derecha FREDEMO.⁴³ Ese era uno de los retos mayores del país, el otro se encarnaba en Sendero Luminoso, se hablaba ya del “cinturón de hierro” con que la agrupación terrorista cercaba a Lima desde los conos, donde células subversivas aprovechaban el abandono en que vivían las barriadas para confundirse entre sus pobladores. Frente a la acometida sangrienta de los terroristas (el atentado contra Tarata ocurre en el 92), los actores políticos demostraron una falta de capacidad de concertación para enfrentar al enemigo en común que amenazaba la democracia y la vida. En torno a la anhelada puesta en práctica de medidas y reformas eficientes por parte de las autoridades, se desarrolla el debate público de aquellos años, una discusión que salpicará igualmente al pobre campo literario.⁴⁴ Si bien de por sí las diversas tomas de postura se apreciarán en su real dimensión mejor en las novelas mismas,⁴⁵ hemos rescatado el tema

⁴³ Esta disyuntiva era también el telón de fondo en que se movía el mundo, poco años antes se había producido la caída del muro de Berlín y comenzaba la apertura de China al mercado. El modelo soviético quedaba atrás.

⁴⁴ Cuando Bourdieu habla de campos necesita de la presencia de una institucionalidad fuerte que legitime a los actores que componen dicho campo, dado que el reconocimiento de esta comunidad institucional es la carta de presentación que respaldará al literato (artista) ante la sociedad: se le ha estimado como personalidad representativa y destacada de su zona de influencia (campo). Por ello, al echar mano del concepto bourdieuano de campo literario (1995) en el Perú durante una época en que la institucionalidad literaria precisamente era débil (una precariedad que se reflejaba también en la desarticulación de las entidades estatales), se debe realizar la aclaración que en el apremio de un contexto de necesidades urgentes (hiperinflación y terrorismo) la poca institucionalidad literaria precisa ablandar las fronteras de su campo para revivificarse al confundirse con la ágora abierta en que se desarrolla el debate público. Durante aquellos años de inicio de los noventa, en el caso peruano más que de campos se necesita hablar de un inmenso campo en que se refugian, agrupan y entrecruzan los más diversos temas de interés intelectual, literario, político, económico, histórico, sociológico, artístico, en ese inmenso campo en que estas disciplinas confluyen para dispersas no extinguirse en medio de la crisis (algunas disciplinas tendrán mayor interés en agruparse que otras por saberse más vulnerables frente a la preponderancia de las disciplinas consideradas “útiles”), se aviva el inmenso debate público.

⁴⁵ Si tomamos a la sistematización de un corpus novelístico como otro escenario en que se hace visible esta disputa, entonces, las novelas son los productos en que la labor intelectual se materializa (estéticamente). Las novelas son, así, otro frente del campo en que salen al ruedo las más diversas propuestas de escritura, ya en lo formal o lo ideológico.

de la ejecución de una idea en acto, el tránsito del no-ser al ser, como un interés convergente en que han coincidido algunas de estas novelas, y esa predilección por una praxis demiurga de intervenir en la realidad para rescatar de ese modo la condición de *homo faber* del humano en el mundo y sobre el mundo, una visión marxista derivada de la figura del compromiso, las emparenta con el predicamento aplicativo de esa narración ilustrativa (instructiva) que es *Teorema del anarquista ilustrado*.

Si bien *Historia de Mayta* (1984) es una novela que se aleja más de lo esperado del año noventa que nos sirve como referencia, Mario Vargas Llosa realiza aquí un interesante experimento. Mientras el narrador en primera persona, un novelista limeño (un *alter ego* que resulta fácilmente identificable con el autor de carne y hueso), expone su meticuloso método de escritura para la construcción de una obra, en la narración se van presentando las distintas etapas informativas de esta investigación que tiene entre sus resultados principales la serie de testimonios de las personas que conocieron a Alejandro Mayta, un trotskista cuarentón y homosexual que animado por un joven alférez se proponen la delirante empresa de iniciar la revolución en el Perú desde los Andes con la toma de una pequeña población perdida en Jauja. Es decir, entre las páginas de *Historia de Mayta* se plantea una teoría de la novela que simultáneamente se ejecuta tanto en la reconstrucción de a) la vida de Mayta y b) la fallida asonada revolucionaria. Nos hallamos ante una teorización (arte poética) que es puesta en escena mediante (en) la escritura misma de la novela. Sin embargo, este primer momento metaficcional entre la concepción de una novela y su ejecución es complementado con la otra cara de la narración en la que se aborda propiamente la vida de Mayta: quien se compromete también a otra ejecución, pero ahora de índole armada en la que se pondrá en marcha la revolución. Durante este paralelo tramo narrativo⁴⁶ se presentan las vicisitudes de los protagonistas en la

⁴⁶ Este recurso –dos tramas para desarrollar un mismo tema– es una estrategia algo similar a la que utiliza Balzac en *Las ilusiones perdidas* cuando al tratar sobre la creación-creador traza un paralelismo entre las

orquestración de un elaborado plan cuyo cumplimiento significará la materialización del triunfo de la idea. *Historia de Mayta* funciona igualmente en clave de sátira que cuestiona la inoperancia de las grandilocuentes ideologías incapaces de organizarse (ironizada en la constante subdivisión de los grupos trotskistas, siendo un atomizado remanente de ellos, y otros faltos de preparación, a quienes recurran Mayta y el alférez Vallejos para proceder al levantamiento subversivo) en aras de un objetivo en común. El sentido de esta sátira cobra mayor significado si consideramos el periplo ideológico del propio Vargas Llosa, quien de las filas del socialismo colectivista terminó erigiéndose como férreo representante del liberalismo en defensa del individuo; y, además, el contexto en que se publicó la obra,⁴⁷ lo que en cierto sentido explica la recepción negativa que tuvo en su momento.⁴⁸

vidas de los inseparables amigos Lucien de Rubempré (el poeta) y David Séchard (el inventor). De manera más oscura se podría mencionar también a *Las palmeras salvajes* de Faulkner.

⁴⁷ “La década perdida de América Latina” es el término empleado por los estudiosos para referirse a los años ochenta debido a la crisis económica, social y política de la región. Crisis que, sobre todo la económica, trajo como consecuencia la caída de la mayoría de dictaduras militares. Estos sobresaltos no se apartan de la tendencia mundial que se reflejará más tarde en el fin de la Unión Soviética (1991) y el cambio del modelo económico chino. En el caso peruano, por su parte, la crisis se agudizó al final del gobierno aprista; en ese escenario irrumpe la figura de Vargas Llosa como candidato presidencial y esta travesía aleccionadora en el campo político es la que plasma en *El pez en el agua* (1993), memorias que son además una lectura historiográfica, sociológica y económica del Perú. Por ello, retomando el tema de la ejecución de una idea en acto, cabría señalar que estas memorias también encierran el espíritu de un discurso orientado a una praxis, pues cumplen un rol expositivo en que —a partir del análisis de la problemática del país— se repasan las medidas liberales necesarias para superar la crisis. Muchos de los capítulos pares de *El pez en el agua* son narraciones de las medidas de gobierno que se hubieran implementado en caso de una victoria presidencial de Vargas Llosa.

⁴⁸ *Historia de Mayta* se ha leído como una sátira feroz contra el excesivo e ingenuo idealismo teórico de la izquierda política, cuyo representante en esta ficción es Mayta, el frustrado aspirante a guerrillero subversivo. Y esta aplastante lectura política fue la que recibió la novela: “Sospecho que, a pesar de su apariencia, esta novela no es sólo la peor entendida y la más maltratada, sino también la más literaria de todas las que he escrito, aunque sus apasionados críticos vieran en ella —oh manes de la ideología— sólo una diatriba política” (Vargas Llosa, 2000, p. 9). Sobre el particular, Piazza de la Luz en su artículo “Una parodia feroz en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa” alude a la airada reacción de Antonio Cornejo Polar:

Mofa de la izquierda revolucionaria que indigna —entre otros— a Antonio Cornejo Polar, y que genera una agria confrontación ideológica entre ambos. En un agudo ensayo crítico sobre la obra, ‘La historia como Apocalipsis’ (1984), Cornejo Polar hace hincapié en la ingenuidad grotesca que la novela le achaca al conato subversivo: ‘individuos enloquecidos’, ‘personajes delirantes’, frases que le permiten al autor afirmar un heroísmo absurdo. Más grave todavía le parece a Cornejo Polar el hecho de que en *Historia de Mayta* la revolución surja en el vacío, producida por el delirio o irresponsabilidad de ciertos individuos más o menos mesiánicos, sin relación a las condiciones económico-sociales del país. Señala que cuando el narrador evoca el año 1958, no alude casi para nada a los gravísimos problemas sociales del Perú de entonces, salvo cuando recuerda que el joven Mayta se privaba de algunas comidas para compartir el destino de los pobres; es decir, como si la revolución no tuviese algún tipo de justificación o razón de ser. Ciertamente la indignación de Cornejo Polar fue contundente; muestra de una incisiva y bien lograda parodia en *Historia de Mayta*. (2015, p. 6-7)

Otra novela que se mueve en ese cauce de la metaficción y la aplicación es *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez. En esta narración se postula una concepción de la historia que nada tiene que ver con la disciplina académica que se imparte en los claustros de la Pontificia Universidad Católica del Perú, tal como lo comprueba el joven Martín Villar, protagonista de la novela. En este punto es que la obra, al plantear cómo verdaderamente se debe trabajar la historiografía de un país como el Perú —donde las sesgadas y librescas fuentes de información son insuficientes para acceder a una nación milenaria que ha depositado su rica historia en las tradiciones, la oralidad, la memoria individual, familiar y popular—, amplía⁴⁹ su naturaleza narrativa

En el mismo artículo, Piazza de la Luz trae a colación una entrevista que a Vargas Llosa le realizara Edgardo Rivera Martínez en 1984, donde se afirma: “Creo —añade el autor peruano— que Mayta y Vallejos hacen lo que hacen porque viven una ficción; ... confunden enteramente la realidad con una ilusión que ellos mismos han creado a partir de... su idealismo y... de sus propias frustraciones” (p. 4). Sobre esta veneración a la idea, también vuelve el autor en el prólogo de *Historia de Mayta* en la edición del año 2000: “La historia de Mayta es incomprensible separada de su tiempo y lugar, aquellos años en que, en América Latina, se hizo religión la idea, entre impacientes, aventureros e idealistas (yo fui uno de ellos), de que la libertad y la justicia se alcanzarían a tiros de fusil” (p. 9, el énfasis es nuestro). Es decir, uno de los principales problemas del revolucionario latinoamericano era precisamente concebir los mecanismos apropiados para la correcta ejecución de la utópica idea. Sobre la inacción de los partidos marxistas-comunistas en comparación con el programa anarquista, Enrique Verástegui apunta:

Contrariamente a lo que afirmó el marxismo latinoamericano, respecto a que el anarquismo no poseía un programa —un programa que para los partidos comunistas nacionales significó sencillamente el abandono de toda acción revolucionaria, los anarquistas poseen un método de lucha y una teoría destinada a transformar la sociedad. (2014, p. 190, el énfasis es nuestro)

⁴⁹ Jorge Valenzuela (2019), a partir de la estética que nutrió a los escritores del llamado *postboom* de la narrativa hispanoamericana, analiza *Canto de sirena* de Gregorio Martínez y señala que en esta obra se refleja la incorporación a la narrativa de elementos provenientes de los masivos medios de comunicación como, por ejemplo, la prensa escrita: testimonio, crónica, reportaje y la noticia. Estas estrategias ya habían sido puestas en práctica por el grupo Narración (del que Martínez formó parte) para denunciar las urgencias del presente, y el recurso del que *Canto de sirena* se vale principalmente es el testimonio. Una postura similar tiene Carlos Arámbulo en su tesis de licenciatura “Vigencia de la poética de las Crónicas del grupo Narración” (2016), donde señala que en Narración perdura ese interpelativo ánimo de denuncia de las crónicas, tal como ocurre en los trabajos de Garcilaso y Guamán Poma, o también en la crónica noticiosa. Los apuntes de Valenzuela y Arámbulo nos confirman, entonces, que existe la inclinación de ampliar los clásicos procedimientos narrativos hacia recursos y estrategias ajenos a lo que puramente se conoce como literatura. Siguiendo esta línea de ampliación e incorporación de recursos narrativos- literarios, diremos que Miguel Gutiérrez extiende este abanico de posibilidades al adicionar la disciplina de la historia a la literatura. Una empresa que en su momento también experimentó José Antonio Bravo quien, en una nota aclaratoria de *Cuando la gloria agoniza. Irene Mayó: el brujo. (Ensayo novelado)*, afirma lo siguiente:

para dialogar (desmentir o confrontar) con la historia oficial del Perú: una versión escrita y validada por la élite dominante. Es decir, oponiéndose a los métodos anticuados de la academia, se propone la novedad de una manera distinta de asumir la historia y, al mismo tiempo que se teoriza, se va escribiendo esa otra historia,⁵⁰ que es el lado b de la historia oficial peruana, aquella que se conserva en las grandes bibliotecas y los libros más

El ensayo novelado vendría a ser una modalidad de la narrativa, que tiene sus raíces, probablemente, en las crónicas, en las visitas, en los anales y en todos aquellos textos que, con un margen relativo de confiabilidad, han ido haciendo la historia de nuestro continente. (1989)

En efecto, Bravo continuó con esta apuesta del ensayo novelado en su siguiente entrega *La quimera y el éxtasis* (1996, novela finalista del Rómulo Gallegos), donde nuevamente se retoma a personajes como Irene Mayó pero, sobre todo, se vuelve al pueblito de Saña, en el departamento de Lambayeque, durante la atribulada época colonial. Manuel Pantigoso Pecero (2017) rescata un artículo de Bravo sobre Ricardo Palma en que se trata de establecer los patrones de verosimilitud del ensayo novelado:

1. La información histórica, como argumento.
2. Las fuentes del ensayo novelado.
3. Realidad, verdad y verosimilitud.
4. La perdurabilidad de la novela histórica.
5. El péndulo de la realidad a la ficción.
6. La bibliografía como sostén del ensayo novelado.
7. El vocabulario de la época.
8. Apostillas. (pp. 54-55)

Este panorama nos permite apreciar que la búsqueda de puntos de contacto entre literatura e historia no son novedosos en nuestra tradición narrativa –peculiaridad que atañe también a la obra de Vargas Llosa, quien fuera asistente bibliotecario de Porras Barrenechea, ya que muchas son sus novelas en las que hace participar a personajes o sucesos históricos-reales en sus ficciones, como en *El hablador*, *La fiesta del Chivo*, *El paraíso en la otra esquina*, *El sueño del celta* o, la última, *Tiempos recios*. Sobre esta concepción de la novela y la historia, en *La llamada de la tribu* se recalca: “La concepción de la historia escrita que tiene Popper se parece como una gota de agua a otra a lo que siempre he creído es la novela: una organización arbitraria de la realidad humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden” (2019, pp. 179-180)–, y si bien podríamos rastrear esta influencia de la historia en la literatura ya en las tradiciones de Ricardo Palma, en el contexto que nos ocupa, en torno de los años noventa, no es rara esta familiaridad, por lo que se concluye que la iniciativa de visitar la historia de *La violencia del tiempo* es una propuesta que se emparenta con la tendencia de ese entonces, época en la que también forjan su obra personalidades vinculadas con la disciplina histórica como son Luis Enrique Tord, Carlos Thorne e, inicia su carrera literaria, el historiador Fernando Iwasaki. Al respecto, remitimos al artículo “¿Qué es la cronivela?” (2007) de Dorian Espezuá, donde se aborda a *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza bajo la perspectiva de cronivela y se menciona que el escritor puneño José Luis Ayala bautizó a su obra *Wacho Lima* como una cronivela en 1989.

⁵⁰ En ese sentido más que catalogar a una de las tantas aristas de esta narración ambiciosa (una novela que contiene otras novelas) como una novela histórica, al autorreflexionar en la escritura sobre lo que es la historia y cómo se construye (¿metahistoria?), *La violencia del tiempo* encaja mejor en el tipo de una novela sobre la historia, como ocurre en *Guerra y Paz* de Tólstoi.

referenciales para el erudito, pues esa otra historia carece de representatividad por pertenecer a la clase siempre oprimida del país.⁵¹

⁵¹ En *La violencia del tiempo*, no obstante, se es consciente de la arbitrariedad de esta historia no oficial del Perú (arbitrariedad presente, por supuesto, igualmente en la historia oficial), así que tomarla como la historia real también es incorrecto. En un libro de entrevistas a novelistas peruanos, Miguel Gutiérrez declara:

Él [Martín Villar], por una parte ya tiene una perspectiva. Él reconstruye la probable historia –no la historia real– a base de imaginación también. A base de testimonios de sus tíos pero también de su propia imaginación. Buena parte de la conciencia infeliz de Martín Villar procede de eso, pero también me parece que Martín Villar se abre a otras posibilidades de vida y surgen otras preguntas. (Diegner, Britt & Morales Saravia, José, 2006, pp. 39-40).

Esta conciencia de la arbitrariedad de la historia guarda similitud a la postura liberal del antihistoricismo de Karl Popper que resume Vargas Llosa:

¿Qué es, entonces, la historia? Una improvisación múltiple y constante, un animado caos al que los historiadores dan apariencia de orden, una casi infinita multiplicación contradictoria de sucesos que, para poder entenderlos, las ciencias sociales reducen a arbitrarios esquemas y a síntesis y derroteros que resultan en todos los casos una ínfima versión e incluso una caricatura de la historia real [...]; [Popper] pide que se tenga en cuenta que toda historia escrita es parcial y arbitraria –una mera selección– porque refleja un átomo del universo inacabado que es el quehacer y la vivencia social, ese ‘todo’ siempre haciéndose y rehaciéndose que no se agota en lo político, lo económico, lo cultural, lo institucional, lo religioso, etcétera [...] Esta historia, la única real, no es abarcable ni describable por el conocimiento humano. Por eso, afirma Popper, ‘*History has no meaning*’ (‘La historia no tiene sentido’). (2019, pp. 174-175)

Esta ambigüedad sobre la fidelidad de los hechos que se narran, ya antes Miguel Gutiérrez la había puesto en entredicho en *Hombres de camino* (1988), donde las cambiantes versiones que se manejan sobre los bandoleros depende de quien enuncie (personajes o medios escritos); y más tarde en *Babel, el paraíso* (1995), donde al final se nos revela que toda la novela que hemos leído es una mera suposición del narrador, pues este no maneja los distintos idiomas en que sus interlocutores le han contado sus vivencias e historias (esta estrategia de desdecirse también la utiliza Vargas Llosa en *Historia de Mayta*: los testimonios se contradicen, y así unos pueden asegurar que Mayta es homosexual y otros negarlo). Sin embargo, este juego entre ficción e historia, Miguel Gutiérrez lo lleva al extremo en *Poderes secretos* (1995), novela en que se muestran las intrigas e intereses con que se manejan los historiadores. Tal es el efecto de verosimilitud que se logra, que el autor confiesa en la postdata de la edición del 2019 que un periodista cultural lo llamó para preguntarle su opinión sobre el hallazgo de unos folios atribuidos al padre Blas Varela, pieza central en el argumento de *Poderes secretos*. Lo más borgeano de todo es que, efectivamente, en un simposio de prestigiosos historiadores llevado a cabo en la universidad Católica, la investigadora italiana Laura Laurencich Minelli presenta dichos documentos como originales ante el rechazo de los demás historiadores que los consideran apócrifos. Los papeles atribuidos a Blas Varela, al final, son editados por la propia Laurencich en formato libro bajo el auspicio de la municipalidad de Chachapoyas y esa edición (la soñada crónica) es la que le ofrece un librero de viejo del centro de Lima a Miguel Gutiérrez:

Le di una mirada al libro, me interesó, más bien me estremeció, de modo que lo compré, pero al despedirme el vendedor me transmitió el mensaje que le encargó el misterioso cliente: ‘*Poderes secretos* es una demostración de que también la Historia imita al arte’. (2019, p. 73)

Quizá resulte llamativo que un autor fuertemente asociado con el marxismo y la izquierda peruanos adopte en su obra presupuestos liberales, pero ¿involuntariamente? Miguel Gutiérrez no es precisamente un ortodoxo de la ideología. Tratando el tema de la desigualdad, en comparación con Piura (donde primó el sistema feudal de las haciendas), el novelista concluye que en Jauja:

Todos los lugares que cuenta Edgardo [Rivera Martínez en *País de Jauja*] yo los he conocido porque yo he vivido en Jauja en esa época, cuando yo era muchacho. Ahí veías cosas que por ejemplo en Piura yo no podía ver, porque efectivamente, parecía que las separaciones sociales eran menos notorias que en otras partes del Perú. (2006, p. 38, el énfasis es nuestro)

Sin embargo, esta cuestión aplicativa no se agota en el plano metaficcional de la novela. Al igual que Benito Castro de *El mundo es ancho y ajeno*, Héctor Chacón, el Nictálope, de *Redoble por Rancas*, o la dupla Mayta-Vallejos de *Historia de Mayta*, en *La violencia del tiempo* al joven Martín Villar también lo embarga esa inclinación por los menos favorecidos y renuncia a los beneficios de un futuro promisorio dentro del mundo académico para asentarse como un humilde profesor en un pueblito rural. Este retiro no conduce a Martín Villar a grandes acciones revolucionarias, sino que permanece atrapado en sus propios cuestionamientos sobre su compromiso social y su vocación literaria.⁵² Dicho de otro modo, no es que en este caso se equivoque (o sea inútil) el método con el que la realidad será intervenida: no se ha planificado ninguno. Independientemente de su efectividad, para que se construya un método es requisito que previamente haya un

Que estas diferencias sociales sean menos notorias quizá se explique por la propia singularidad de Jauja, donde funcionaba un sistema de pequeños propietarios, tal como lo recalca el propio Rivera Martínez –“[...] Mi familia había estudiado en San Marcos, leía en francés, pero también cultivaba lo propio, y no a la manera de los hacendados, porque en mi tierra no ha habido hacendados. Era tierra de pequeños propietarios” (2006, p. 23)– o Mirko Lauer:

Una novela como *País de Jauja* de Rivera Martínez es un tratado de sociología, es un tratado de antropología, es un tratado sobre la relación de las sensibilidades peruanas. Es una enciclopedia. No hay otro texto en el Perú que le explique a alguien cómo es la burguesía agraria peruana en el valle del Mantaro, y en el caso peruano es el único; es muy valioso. (2006, p. 141)

Todo lo anterior nos lleva a pensar que si para Miguel Gutiérrez el sistema de pequeños propietarios facilita la reducción de las diferencias sociales, entonces, en las recientes elecciones presidenciales hubiera apoyado a la candidatura de Hernando de Soto, uno de los máximos representantes del liberalismo en el Perú que defiende y propugna por el derecho a la propiedad privada como un reivindicativo pacto social y medio para capitalizar a los pobres en la lucha contra la desigualdad.

⁵² Parece que esta disyuntiva entre compromiso social e intelectualidad (academicismo o vocación literaria) es un tema de la época. Esta no es solo una arista de *La puerta falsa* (1991) de Abelardo Sánchez León, sino que Cronwell Jara en *Patíbulo para un caballo* (1989) también plantea una situación familiar con su protagonista Pompeyo Flores, apodado Gorilón. En la segunda edición de la novela de Jara (1994), Alberto Quintanilla apunta en el prólogo:

[...] Gorilón evoluciona desde la fase del ‘amante de las letras’ pasivo frente al cerco y más bien rechazado por ser un fenómeno y un ladrón, hacia una fase intermedia que podríamos llamar la del ‘literato-profeta’ luego que ocurre su heroica –aunque no buscada– intervención en la primera batalla campal. (p. 15)

No obstante, esta evolución de Gorilón estará marcada por una tercera etapa:

A partir de allí ‘sentará los pies en la tierra’, idea el proyecto de escribir un curso de historia del Perú, América y el Mundo y de implantar biohuertos. En esta tercera fase del hombre de letras convertido en ‘científico social’ o militante ecológico, Gorilón cree ver una garantía de eficacia para lograr la ‘perfecta y verdadera comunicación entre los Dioses y los Hombres’. (ib.)

genuino convencimiento por parte del agente teorizante que entrará en acción. La ejecución de una idea en acto está supeditada a un método que ha sido impulsado por la fe.

En *Los topos* (1991) de Guillermo Thorndike⁵³ la consagración de la idea es conseguida precisamente gracias a un minucioso procedimiento que los “fieles” emerretistas han planeado y ejecutado diligentemente. “Fieles” pues, al contrario de Martín Villar, ellos no caen en titubeos ni disquisiciones existenciales, pese a de antemano lo inaudito de su cometido; a lo más, las dudas que los asaltan son coyunturales debido a los contratiempos naturales de tamaña fuga cinematográfica. La empresa irreal de cavar un túnel para sacar del penal de máxima seguridad Miguel Castro Castro a Víctor Polay y cuarenta y siete camaradas del MRTA que se relata en esta obra de no ficción⁵⁴ es la contrapartida de las características insurrecciones infructuosas de nuestra literatura.⁵⁵ Este fervor en la consecución del objetivo se respalda tanto en el inquebrantable compromiso

⁵³ Entre este libro de Thorndike y *Teorema del anarquista ilustrado* existen algunas correspondencias: una fuga exitosa, un caudillo en torno al cual gira el destino de los personajes, un evento deportivo (mundial de fútbol de 1990 y el torneo de básquet) facilita la distracción de la vigilancia para el escape. Dos hechos quizá puedan explicar esta semejanza. Primero, Enrique Verástegui trabajó a inicios de los noventa en el diario *Página Libre*, donde Thorndike era el director. Segundo, *Los topos* se publica un año antes que *Teorema del anarquista ilustrado* (1992), y la entrega de Verástegui parece funcionar, ante una fuga extraordinaria, como una réplica a la versión más realista-fidedigna a la que puede aspirar una obra de no ficción dentro de una literatura por antonomasia realista como la peruana.

⁵⁴ Ya hemos mencionado el artículo de Jorge Valenzuela (2018) en el que se señala la incorporación en la estética del *postboom* de los recursos provenientes del periodismo. Durante el lapso temporal que nos concierne, cabe recordar que Gregorio Martínez publicó *Crónica de músicos y diablos* (1991) y Oswaldo Reynoso, *Los eunucos inmortales* (1995), donde a la manera de diario y testimonio se narra la represión del régimen chino durante las protestas en la plaza de Tiananmén a fines de los ochenta; pero propiamente en la no ficción, aparte de los referenciales trabajos de Thorndike, también tenemos a *Japón no da dos oportunidades* (1994) de Augusto Higa, otro integrante del grupo Narración; y *La medianoche del japonés* (1991) de Jorge Salazar, crónica en la que aborda la masacre de dos matrimonios japoneses y sus tres hijos en marco del fin de la Segunda Guerra Mundial. Inusual es la propuesta de Jorge Eslava, quien en *Navajas en el paladar* (1995) elabora un texto híbrido que cuenta con capítulos versificados a los que se le suma una especie de reportaje sobre unos “piñaritas” del centro de Lima, páginas entre las que se intercalan igualmente fotografías que retratan esa vida difícil.

⁵⁵ Por la falta de la rigurosidad de un método que se apoye en la ciencia y la técnica prácticamente en nuestra narrativa todas las novelas que apelan a la figura de la insurrección terminan con una sublevación sometida por quienes fungen de autoridad. Podemos hablar así de *El tungsteno*; *El mundo es ancho y ajeno*; *No una, sino muchas muertes*; *Los ríos profundos*; *Redoble por Rancas*; *Los hijos del orden*; *La guerra del fin del mundo*; *Historia de Mayta*; *Los eunucos inmortales*. Un libro como *Tempestad en los Andes* tampoco tiene una función metodológica, sino de panegírico.

de los subversivos como en un impecable ejercicio de ingeniería (participan docentes de la UNI) y en el manejo de los percances de último minuto. Es decir, tres son los ejes en que se basa el éxito del método para la ejecución de la idea: adhesión, conocimiento e improvisación. Mientras que en *Historia de Mayta* nadie puede negar la adhesión (cercano a lo anímico, lo místico o lo espiritual) de los protagonistas a la causa revolucionaria, Mayta-Vallejos carecen del conocimiento (cercano a la ciencia, la estrategia) y la preparación frente a lo imprevisto (cercano a la técnica, lo pragmático); en tanto que Martín Villar no cumple con ninguno de los requisitos anteriores, es un entecondenado a la pasividad atrapado en sus tormentos, que en su voluntario retiro espera la reconciliación consigo mismo. Martín Villar se mueve en el plano de la teorización y ejecución escritural (como el *alter ego* de Vargas Llosa en *Historia de Mayta*), no trasciende al plano factual de los hechos como Mayta-Vallejos o los topes emerretistas. El protagonista de *La violencia del tiempo* no se involucra al profesar una praxis únicamente inmanente atrapada en la letra por falta de una ciencia que construya un mediomedemiurgo con que la teoría intervenga en la realidad. Queda claro que de la idea al acto se entromete siempre el método.

El método⁵⁶ antecede al revolucionario real.

⁵⁶ Es cierto que en los mundos ficcionales subyace una propuesta o se imprime una deliberada carga ideológica. Por ejemplo, Congrains al explicar *No una, sino muchas muertes* nos dice:

En mi novela, Maruja y el grupo de muchachos representan al trabajo: la vieja representa la clase empresarial; el zambo es la burocracia administradora; y los locos son los bienes de capital, los medios de producción, la maquinaria. (Observe a propósito de esto, cómo los locos no juegan ningún papel, cómo son un simple decorado, un punto de referencia, un valor económico).

Toda la segunda parte de la novela gira en torno a esta disyuntiva: ¿los explotados deben robar las riquezas monetaria de los ricos, o en cambio deben apropiarse (o expropiarse) los medios de producción? (Luchting, 1977, p. 69)

La exposición explícita (no literal, recordemos que para la poética verasteguiana la literalidad es muerte) de un método es lo que singulariza a *Teorema del anarquista ilustrado*. Esta narración ilustrativa no tiene la finalidad estética de únicamente construir un mundo ficcional, sino que se pretende que dicha ficción se haga efectiva en la realidad. Por ello, se recurre al planteamiento de un teorema que, para demostrar la supremacía de su viabilidad, se desarrolla en la ficción a través de un simulacro simbólico: el torneo de básquet en que los neurasténicos se medirán ante los fundamentos de la psiquiatría. En cambio, en la novela de Congrains, o las novelas convencionales en general, se elabora una ficción que se independiza, que al no exponer explícitamente un método no crea un discurso diseñado a volcarse sobre el mundo:

TERCER CAPÍTULO

Régimen constitutivo y ficciónsofía en *Teorema del anarquista ilustrado*

En este capítulo interpretaremos *Teorema del anarquista ilustrado* bajo las herramientas narratológicas que propone Carlos García-Bedoya en *Hermenéutica literaria* (2019). Debido a la naturaleza alegórica de esta narración, solo así se podrá apreciar en su real dimensión la riqueza de la trama y sus personajes.

1.- Modificaciones en las ediciones de *Teorema del anarquista ilustrado*

Como señalamos, la novela cuenta con dos ediciones: la primera apareció en la trilogía *Terceto de Lima* a cargo de Milla Batres (1992); y la segunda se editó individualmente bajo el sello de Altazor (2009). Si bien entre estas ediciones no se encuentran modificaciones significativas,⁵⁷ las que se hallan trastocan cierto carácter que en la primera edición se relacionaba a la “escritura continua” (concepto tratado en el primer capítulo de este trabajo, y el cual se refiere básicamente al flujo de la conciencia). Se trastoca este carácter puesto que en la segunda edición se ha separado en párrafos lo que eran bloques. Este desglose afecta tanto a lo visual, antes uno tenía la impresión de sumergirse en un extenuante despliegue digresivo (aunque moderado si se lo compara a las desmesuras del estilo proustiano), como afecta a la lectura: ese flujo de la conciencia se le vuelve más ordenado al lector.

orientado a una praxis. A lo mucho se puede afirmar que son novelas de denuncia o reivindicación social, pero no un trabajo propositivo.

⁵⁷ Lo cual contradice al propio autor, quien en una entrevista afirma:

-Usted contaba que este libro lo escribió en una semana sin modificar. ¿Qué tanto hay de leyenda en esto?
 -Parte es leyenda, parte es cierto. Esta nueva edición no tiene ninguna corrección respecto a la primera edición de 1992. (2009, diciembre 2)

Otras modificaciones son menos relevantes. Solo indicaremos algunas, pues esa labor no solo atenta contra la naturaleza de este proyecto, sino que le pertenece a la minuciosidad de una edición crítica.

- Perdido el temor al falo –**cuando hay amor el falo es el amor, de lo contrario significa agresión**– la satisfacción producida es deseo, el próximo encuentro para mañana temprano, antes que todos despierten. (1992, pp. 35-36)

Perdido el temor al falo, la satisfacción producida es deseo. El próximo encuentro para mañana temprano, antes que todos despierten. (2009, p. 40)

- Esther entonces se despedía **pero** diciéndome que ya volvía –levantaba mis manos para hacer adiós y me encaminaba donde estaban mis **parceros**. (1992, p. 28)

Esther entonces se despedía diciéndome que ya volvía –levantaba mis manos para hacer adiós y me encaminaba donde estaban mis **guardianes**. (2009, pp. 30-31)

Quizá la variante más importante sea la del final de la novela, en la que se cambian sobre todo los tiempos verbales.

- Ese paciente soy yo, vuestro querido neurasténico, y pronto Suzette **se** aparecerá por aquí –después de salir de su consultorio **viene** hacia mí, **aunque** a su esposo, **el siquiatra aquel**, le ha dicho que **dicta** clases en la universidad– y nos **encamamos** bellamente.
–¿Qué has hecho hoy día? –me dirá.
–**Esto –digo yo, y le enseñaré un avance de esto que estoy escribiendo enloquecidamente.** (1992, p. 94)

Ese paciente soy yo, vuestro querido neurasténico, y pronto Suzette aparecerá por aquí –después de salir de su consultorio **vendrá** hacia mí, a su esposo le ha dicho que **dictará** clases en la universidad– y nos **encamaremos** bellamente.

–¿Qué has hecho hoy día? –me dirá.

Y yo le enseñaré un avance de esto, que escribo, enloquecidamente. (2009, p. 110)

Se modifica, además, la grafía del nombre de uno de los personajes: Sharapa (primera edición) por Charapa (segunda edición). Debido a estas correcciones es que consideramos a la edición del 2009 como la versión definitiva y, por tanto, será la que citemos.

2.- El modelo hermenéutico

En esta sección emplearemos el modelo hermenéutico propuesto por Carlos García-Bedoya, que se caracteriza principalmente por la pluralidad de enfoques teóricos-

metodológicos. De este modo, se reúnen procedimientos muy diversos,⁵⁸ pero que tienen un eje básico en la hermenéutica fenomenológica de Paul Ricoeur.⁵⁹

En el presente capítulo, solo trabajaremos la parte de la explicación⁶⁰ de este modelo hermenéutico.⁶¹

2.1.- Explicación (operación de análisis inmanente)

2.1.1.- Estrato superficial (plano de la expresión). Análisis de la dicción textual (*elocutio*).

- ***Figuras retóricas.***

Debido al aliento poético, *Teorema del anarquista ilustrado* es fecundo en recursos expresivos y se le imprime mucha plasticidad a la prosa. Siendo dos figuras retóricas las predominantes: la hipérbole y el símil.

Para describir el sentimiento de opresión que aqueja al narrador-protagonista al perder la libertad en el manicomio, se utiliza la siguiente hipérbole:

Y así fue como yo, que veía dibujos animados, en las cosas, gatos con casacas de metal refulgente, cohetes intergalácticos como cápsulas luminosas en el silencio interestelar, momentos de belleza en una tarde llena de gente que ha salido a pasear por una fresca avenida, casi termino por verlo todo monótono y gris. (p. 21)

⁵⁸ “Retórica, estilística, formalismo, estructuralismo, semiótica, teoría de la recepción, sociocrítica y los aportes de Bajtín” (2019, pp. 89-90).

⁵⁹ “Ricoeur reivindica una dialéctica –una complementariedad– entre explicación y comprensión, que va de la dinámica interna que estructura la obra (explicación) a la capacidad de proyección hacia fuera de la propia obra (comprensión)” (p. 89).

⁶⁰ Se distinguen dos momentos de la lectura hermenéutica. De un lado, la explicación es una operación de análisis inmanente de la estructura y de los componentes textuales, en que se aísla al texto, como una entidad autosuficiente, de la realidad y del devenir histórico donde se encuentra inmerso. Por ello, en esta fase se descompone al todo de la obra literaria para examinar sus partes. De otro lado, la comprensión es una operación de síntesis en que de las partes se regresa al todo: se retoma una mirada global. Esta operación tiene un carácter transcendente en el sentido de que se parte del texto, antes aislado, para ubicarlo y relacionarlo con sus contextos, tanto de la obra propiamente dicha, como del lector. Como se ve, entre explicación y comprensión existe una contraposición y complementariedad (pp. 91 y ss.). Trabajaremos en este apartado solo la explicación, pues la operación de comprensión (síntesis) que implica vincular la obra a su contexto literario, cultural y social ya la hemos realizado en parte en el capítulo anterior.

⁶¹ El cual ha sido concebido exclusivamente para aplicarlo a “textos escritos con función literaria en la modalidad de régimen constitutivo (es decir, que constituyen universos ficcionales)” (p. 25).

Hipérboles como estas, que exteriorizan la situación límite de los personajes, se encuentran en la novela de inicio a fin: “viajé noches y días enteros, atravesé infiernos desolados como ciudades de azufre” (p. 16), “el siquiatra de la mirada de carnicero” (p. 48), “apagar el incendio de alguien que ha entrado en crisis” (p. 107), etcétera.

Por su parte, los símiles desconciertan por una extraña belleza que muchas veces no solo funcionan de manera argumentativa. Revelan una sensibilidad penetrante e ingeniosa.

La siquiatria es el imperio de la farmacoterapia: el psicoanálisis, que rechaza los fármacos, tampoco me era atractivo porque es como la figura de un insensible martillo que quiere llegar al centro del mármol destruyendo bellas estatuas griegas. (p. 35)

En otras ocasiones, los símiles solo tienen una función descriptiva, tanto de lo físico —“unas gafas cuadrándome el rostro sereno, delgado como un cuchillo pero tan alto como un huarango” (p. 11)—, como de lo emocional —“entonces le pedí la máquina de escribir, como quien pide pan para su hambre” (p. 43).

Por el modo en que se han utilizado a estas figuras retóricas, la hipérbole y el símil tiñen de irrealidad a *Teorema del anarquista ilustrado*.

- **Tropos.**

Uno de los tropos⁶² más reiterativos en la novela es la metáfora: “se sustituye una expresión por otra que transmite un sentido análogo” (p. 159). Por ejemplo:

1. A la mañana siguiente a mi llegada ya me encontraba viendo la forma de escapar **limpiamente** de allí (p. 11).
2. Por plantear esto que constituye, básicamente, la **pulpa jugosa** de mis pensamientos entré en contradicciones con el mundo (p. 14).
3. Tuve que esperar unas horas antes de pasar, como un condenado amarrado por las **sogas** de la incompreensión, ante la junta de siquiатras del hospital (p. 21).

En el primer ejemplo, el adverbio “limpiamente” sustituye a “exitosamente” o a “perfectamente”, en donde se proyecta que la fuga se realice sin contratiempos (y hay

⁶² La clasificación tradicional de la retórica opone los tropos a las figuras: las primeras inciden en la palabra en tanto unidades separadas (paradigmática); y las segundas funcionan en grupos o secuencias de palabras (sintagmática). (p. 152)

cierto sentido aséptico –una planificación impecable– que se acrecienta si consideramos que el manicomio es descrito por el narrador-protagonista como inmundos). En el segundo ejemplo, “pulpa jugosa” reemplaza a lo “sustancioso”, es decir, se refuerza el sentido de que la psiquiatría atenta contra los pensamientos valiosos con que un individuo configura su identidad. En el tercer ejemplo, se remarca lo sensitivo con el plural del sustantivo *concreto* “soga” en vez del sustantivo *abstracto* “intolerancia”.

Por la metáfora, esta narración gana una pluralidad de sentidos, sin que se renuncie tampoco a los tecnicismos de un lenguaje especializado. No son pocos los pasajes en que se tiende a un vocabulario de términos psicoanalíticos, filosóficos e incluso económicos. Pero esta convergencia de estilos la desarrollaremos más adelante.

- ***Estilo.***

El estilo se entenderá como el uso expresivo del lenguaje. Debido a que puede ir desde un espíritu normativo a una visión individual (romántica), dependerá del enfoque que se adopte para definir o delimitar este concepto tan gaseoso. En nuestro caso, se preferirá a la noción de estilo como selección,⁶³ que es el utilizado por Carlos García-Bedoya.

Desde un principio, se advierte una de las cualidades más características de *Teorema del anarquista ilustrado*: la elaborada sintaxis en oraciones largas y complejas.⁶⁴

⁶³ El estilo como selección toma en cuenta que “todo elemento del lenguaje puede cumplir una función estilística, no solamente ciertos elementos marcados que se desvían de una inasible norma estándar o grado cero” (p. 173). Por tal motivo, el estilo como selección es la contrapartida al estilo como desviación, en que se postula al lenguaje común o al lenguaje científico como estilísticamente neutros y, en virtud de ello, los elementos estilísticos terminan siendo aquellos que se desvían de ese grado cero. (p. 171) Finalmente, el estilo como selección nos permitirá “determinar qué recursos o elementos del lenguaje son seleccionados para configurar el plano de la expresión de un texto” (p. 173).

⁶⁴

En el plano de la sintaxis, la lengua española presenta dos opciones básicas, la parataxis y la hipotaxis. La parataxis une oraciones mediante procedimientos de coordinación o yuxtaposición; se considera la modalidad sintáctica más simple y es propia ante todo de la expresión oral. La hipotaxis une oraciones mediante procedimientos de subordinación y resulta característica de la expresión escrita. (p. 173)

En la novela de Enrique Verástegui, nos hallamos ante un manifiesto ánimo escritural: hipotaxis.

Un tiempo de flores con fresca belleza en los pétalos del verano se cerraba, tras aquella puerta – que supuestamente debía conducirme a un lugar donde iban a destruir mi pensamiento– para volver a abrirse, arrojándome contra la nada, una vez que me hubiera convertido en un ser macilento y con su rebeldía destrozada como un geranio en sucias moledoras infernales –pero antes que todo esto sucediese yo me escaparía hacia mis calles predilectas, a continuar predicando la palabra y bebiendo sabiduría en los cuchitriles del centro donde habían, todavía, muchísimas cosas por hacer–. (p. 11)

Como se aprecia, se emplean las comas y las rayas para estirar la oración principal, a la que se van añadiendo puntualizaciones que enredan la lectura hasta dificultarla. Este ejercicio causa el efecto también de que dichas acotaciones sean como interrupciones repentinas que se le van ocurriendo descontroladamente al narrador. En la novela se nos dice que este lleva consigo una libreta en la que anota sus pensamientos, los cuales después pasará a limpio gracias a una máquina de escribir. Estas constantes intrusiones entre rayas pueden considerarse como aclarativas notas al margen que han sido introducidas posteriormente. Río de palabras que produce una sensación de atolondramiento verbal, como si nos halláramos ante las reconvenciones de un sermón o una incontenible necesidad de hablar.

En el nivel de léxico y de variedades lingüísticas⁶⁵ se ha operado una selección más bien estándar del castellano, sin embargo, es fácil reconocer un dialecto y giros coloquiales propios del Perú.⁶⁶ Este matiz dialectal es el utilizado por el narrador-protagonista a lo largo de su enunciación, y es el que prima en los escasos diálogos que este comparte con los otros neurasténicos que conforman el equipo de básquet.

Mis neurasténicos entraron en conversaciones soeces: –se polvea después del partido –dije.
Alguien propuso: juguemos Peón –todos levantaron los ojos y lo quedaron mirando, les recordaba una palabra insufrible: trabajo –¿manyán o no manyán?
–Manyamos –cantó el coro de ángeles piadosos. (p. 90)

⁶⁵ Para una mayor definición de estas variedades lingüísticas (dialecto, sociolecto, registro y variedades diacrónicas), remitimos al apartado que García-Bedoya dedica a este tema (pp. 176 y ss.).

⁶⁶ Entre estos sintagmas y vocablos usados por el narrador-protagonista tenemos: “cancha de fulbito” (p. 17 y p. 92), “compadre” (p. 18, p. 38, p. 104 y p. 93), en referencia al popular juego de girar una botella se dice “botella borracha” (p. 23), “cranear” (p. 23), al órgano sexual masculino se le denomina “pájaro” (p. 27), “chompa” (p. 28 y p. 94), “hembritas” (p. 31), a la copulación se le dice “polvo” (p. 31 y p. 82), “polvea” (p. 90), “el Bronco –tremendo foraja, y guarapero de todas las chinganas de Lima” (p. 92), “cojudeces” (p. 93), “pichula” (p. 95), “arreacha” (p. 87), “arrechaba” (p. 95), “locumbetas” (p. 104), etcétera.

Muy distinta es la manera en la que el narrador habla con los psiquiatras. En tales ocasiones entabla una conversación en registro formal.

- Doctor, ¿por qué no instaura aquí el amor libre?
- El siquiatra se quedó pensando un momento. Después sonrió, y dijo:
- Tendríamos problemas con los familiares, y con las chicas que queden encinta.
- Para eso están los anticonceptivos, ¿no, doctor? –dije yo.
- Sí, ¿pero usted sabe todos los problemas que habrían solo por conseguir los anticonceptivos? (p. 41)

Esta flexibilidad se presenta también cuando al castellano estándar salpicado de peruanismos, se le combina el uso un tanto peninsular de los pronombres y posesivos⁶⁷; no se descartan tampoco los extranjerismos, ante todo, anglicismos;⁶⁸ de igual modo, hay galicismos como “*confort*” (p. 102) y las locuciones latinas: “*homo faber*” (p. 14), “*jus jure*” (p. 32) y “*jus nature*” (p. 32). Esta versatilidad lingüística (registro formal, registro informal, peruanismos, anglicismos, galicismos, locuciones latinas), nos demuestra la riqueza verbal del narrador y, por ende, su alta capacidad intelectual y formativa.

Capacidad de la que no quedan dudas cuando se echa mano a una terminología argumentativa y expositiva, y que difieren totalmente de la mencionada impronta poética:

No es que me encuentre proponiendo una exclusiva contemplación hedónica, lo que está bastante lejos de mí, porque sé que dilapidar la energía conduce a la deflación, y a una selección fascista de las cosas, pero la belleza ha de participar en la dirección de los objetivos prácticos del hombre. (p. 45)

(el concepto equilibrio al reformularse en este sentido confiere a las contradicciones las perspectivas de su conjunto) cuya acción, que es lo sensiblemente humano, permite la abstracción por la que todo hecho es analizado. Este solo punto de vista transforma a la contradicción en negatividad positiva. (p. 88)

Y aparte de estos estilos poéticos y argumentativos, hay otra vertiente de connotaciones bíblicas que nos remite a un estilo que a grandes rasgos llamaremos “teológico”.

Si existe bondad en el corazón del hombre –como en las palabras de Cristo enseñando que debes amar a tu prójimo como a ti mismo–, lo que salva del pecado es expulsar a los mercaderes que comercian con la palabra de Dios, del templo. (p. 53)⁶⁹

⁶⁷ “[...] me he mojado tanto como vosotras el calzoncito” (p. 87), “lado derecho en la pantalla de vuestro televisor” (p. 79), “Ese paciente soy yo, vuestro querido neurasténico” (p. 110).

⁶⁸ “*Footing*” (p. 12), “*film*” (p. 17), “*block*” (p. 20), “*public relations*” (p. 23), “*pinball*” (p. 85), “*match*” (p. 86), “*score*” (p. 89), “*dribbling*” (p. 75 y p. 89), “*strip-tease*” (p. 96), “*outside*” (p. 103).

⁶⁹ Como nos parece importante subrayar esta religiosidad, transcribimos otro pasaje:

Este entrecruce de estilos (poético, argumentativo,⁷⁰ “teológico”) es lo que le otorga a *Teorema del anarquista ilustrado* la singularidad de una lectura a distintos niveles, que se alejan de lo estrictamente literario. Sin embargo, en esta novela lo que hemos asumido como lo literario –y no debemos olvidarlo– es un mundo ficcional (régimen constitutivo) donde se desarrolla una fábula.

Debemos estar preparados para cuando el Apocalipsis, que significa destrucción de toda iniquidad sobre la tierra, desenvaine su espada y atravesese a la opresión. Entonces veremos encenderse en el cielo señales de ángeles que llaman a la lucha total, y el unicornio rosa se tragará al dragón amarillo [...]. (p. 54)

⁷⁰ En este estilo argumentativo prevalece la literalidad, es decir, se apunta a que lo que se dice no caiga en un interregno interpretativo, por ello, es que se utilizan términos técnicos y científicos. Muchos han cuestionado este aspecto en la obra verasteguiana por considerar que ese tono “panfletario” atenta contra lo poético. Paul Guillén recoge en su tesis algunas de estas apreciaciones:

Respecto de su segundo libro *Praxis, asalto y destrucción del infierno*, también hay consenso entre la crítica en que no significa una evolución en la expectativa de la recepción, como afirma [Jesús] Cabel: “llega a un prosaísmo asfixiante y sus conceptos quedan en la oscuridad de la verborrea”. (p. 22)

Asimismo, tras una cita en la que Mirko Lauer acusa que en *Praxis* “advertimos la misma utilización desinformada de los textos económicos que en los *Cantares* [de Pound]” (p. 23), Paul Guillén comenta:

Desinformación que afecta los contenidos del libro y cae en el panfleto populista y revolucionario. Parecería que Verástegui quisiera conjugar su praxis escritural con el desarrollo del ‘Poema Integral’ propuesto por Hora Zero y olvida que un texto artístico se define primero por su imanencia [...]. (p. 23)

Al respecto, encontramos afinidades entre esta literalidad con la que Montalbetti plantea en torno a un poema de Blanca Varela:

Primero, el poema contiene lo que debe ser uno de los lugares comunes más trillados de la lengua castellana (o su equivalente en cualquier lengua): ‘el más crudo invierno’. Este lugar común está al nivel de otros ripios célebres como ‘el tormentoso mar’ o ‘la infinita noche’, grados cero de la metáfora. (2016, p. 15)

Otra cita pertinente de Montalbetti es la siguiente:

“En todo caso, es obvio que lo que le molesta a Varela es una cierta distancia entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y ciertos contenidos internos o entre las palabras y otras palabras. Lo que le molesta es una cierta *distancia*” (p. 19).

Y finalmente:

[...] otra palabra para lo mismo es, repito, literalidad. Hacer poemas pegados a la letra, no a la imagen. O pegados a la cosa. [...] Lo que comúnmente llamamos literalidad es lo que los filósofos analíticos suelen denominar fidelidad ‘Fido’-Fido. Uno dice ‘Fido’ y asoma Fido, que no es otra cosa que el ideal del discurso científico donde cada cosa tiene su nombre y cada nombre su cosa” (p. 19).

2.2.1.- Estrato intermedio (forma del contenido). Análisis de la sintaxis textual (*dispositio*).

- *Estructuras narrativas.*

Empezaremos segmentando esta novela que se compone de tres capítulos; luego nos ocuparemos de la trama y la fábula. En el primer capítulo, la acción arranca *in media res*,⁷¹ es decir, ya planeándose la fuga del manicomio –“A la mañana siguiente a mi llegada ya me encontraba viendo la forma de escapar limpiamente de allí” (p. 11). Solo unas cuantas páginas más adelante gracias a una analepsis⁷² (o *flashback*) se nos revela a qué se debe y cómo ha sido esta reclusión forzosa –“No bien me enfurecí la verdad de mi rebelión hizo que los animales encorbatados me atraparan” (p. 16). El segundo capítulo tiene la peculiaridad de que lo conforman las anotaciones que en una libreta el narrador-protagonista va escribiendo en el primer capítulo. Este segundo capítulo, asimismo, no solo se compone de estas anotaciones. Se intercalan fugazmente episodios del manicomio que sirven de telón de fondo al repaso de la libreta. Estas anotaciones son cuatro, pero en realidad deberían ser consideradas como tres,⁷³ ya que la cuarta es un pequeño párrafo a modo de conclusión de las anotaciones anteriores. En ellas el narrador-protagonista evoca un episodio de su infancia en la hacienda Montalván (Cañete): a) *Anotación 1*, trata sobre la incursión frustrada, junto a un amigo llamado Juan Manuel, a dicha hacienda; b) *Anotación 2*, hay una nueva incursión a la hacienda al lado ahora de un grupo de amigos; c) *Anotación 3*, a través de una introspección se enaltece a la vida en el campo sobre la rutinaria existencia en la ciudad (Lima). Ya en el tercer capítulo, se pone en ejecución el plan de fuga una vez celebrado el torneo de básquet.⁷⁴

⁷¹ “(Literalmente, en medio de la cosa, esto es, en medio de la acción, con la acción ya en pleno desarrollo)” (p. 205).

⁷² La terminología narratológica en la que se apoya García-Bedoya tiene como referente principal a la propuesta por Gérard Genette en *Figuras III*.

⁷³ Vale la pena recalcar que el carácter alegórico de la novela se presenta también en su estructura.

⁷⁴ Pese al reto que significa la lectura de *Teorema del anarquista ilustrado*, la división en tres capítulos se corresponde a una estructura manifiestamente clásica: primer capítulo (exposición), donde se planea y se

Debido al lirismo de la narración y a las innumerables digresiones, el conjunto de acciones principales es mínimo. Como constatamos en el estado de la cuestión, Carlos Calderón Fajardo declaraba que en la novela de Enrique Verástegui “la historia es lo menos interesante” (2010, agosto 22), por consiguiente, la segmentación que se propone se compondrá de cinco macrosecuencias:

- Secuencia 1 (S1): **Plan de fuga**. El narrador-protagonista se halla recluido en el manicomio y urde un plan de fuga, además, formula los cuatro puntos vitales de su crítica a la psiquiatría.⁷⁵ Va desde el inicio de la novela hasta la página 16.
- Secuencia 2 (S2): **La reclusión**. Una analepsis nos retrotrae al momento en que el narrador-protagonista ha sido internado en el manicomio, también se nos refiere a la junta de psiquiatras que se reunió para evaluarlo antes de su ingreso. Va desde la página 16 hasta la página 30.
- Secuencia 3 (S3): **El equipo de básquet**. Se nos presenta a los integrantes del equipo de básquet (Bronco, Charapa, Zurdo, Loco y Silencioso), quienes se entrenan para el torneo deportivo bajo las instrucciones del narrador-protagonista. Va desde “Luego de haber escrito esta nota” (p. 30) hasta el final del primer capítulo.

formulan los planteamientos del plan de fuga; segundo capítulo (nudo), la coordinación de los últimos detalles de la fuga sirve de telón de fondo para el repaso de las anotaciones en la libreta; tercer capítulo (desenlace), se pone en marcha el plan de fuga. Igualmente, la composición de la narración es cerrada:

Se considera que una novela tiene una composición cerrada cuando todas las partes (o episodios) que la conforman están fuertemente cohesionadas, de modo tal que cabe afirmar (quizá con algo de exageración) que a su estructura narrativa no se le puede ni añadir ni quitar nada: todos los componentes se encuentran perfectamente engarzados entre sí, se trata de una estructura narrativa de carácter fuertemente unitario. (p. 214)

⁷⁵ Estos cuatro puntos funcionan, asimismo, como el método para la ejecución de la idea a acto:

1° Hacer bella la vida como un cielo.

2° El hombre es un animal sensible que mejora su vida, como homo faber, socializando sus medios de producción.

3° El mundo requiere cosas menos tristes que sus impotencias para alcanzar lo propuesto.

4° El mañana necesita ser reinventado porque lo que produce la industria no mejora el presente. (p. 14)

- Secuencia 4 (S4). **Evocación de una infancia campestre.** Como parte de su terapia, el narrador-protagonista rememora en una libreta su infancia en Cañete. Paralelamente, se van ultimando los preparativos para la fuga. Esta secuencia abarca todo el segundo capítulo.
- Secuencia 5 (S5). **El torneo de básquet.** Los neurasténicos del manicomio el Asesor (donde está recluido el narrador-protagonista) deben enfrentar en un partido de básquet al equipo de neurasténicos del Larco Herrera. Para acometer la fuga, se aprovechan dos circunstancias: el interés que despierta el *match* entre el personal del manicomio; y la crisis nerviosa de uno de los pacientes. Esta secuencia abarca todo el tercer capítulo.

La trama y la fábula⁷⁶ en *Teorema del anarquista ilustrado*, serían como se muestra a continuación:

Trama: S1- S2 - S3 - S4 - S5

Fábula: S2 → S1 → S3 → S4 → S5

Salvo la alteración cronológica inicial de la S1 y S2, las secuencias siguen un *ordo naturalis*, por lo que en este caso la trama y la fábula prácticamente coinciden. Y, al mismo tiempo, el entramado utilizado es el encadenamiento: las secuencias de manera simple se unen por yuxtaposición, se van sucediendo como eslabones formando una serie (p. 206). Sin embargo, al final de la novela hay un juego metaficcional en el que se nos induce a pensar que toda la narración que hemos leído ha sido la que el narrador-

⁷⁶ Se le llama trama (o intriga) a la manera en la que han sido presentadas las secuencias en una obra, sin importar que se haya alterado un orden lógico (causa-efecto) y cronológico. Por su parte, la fábula es el reordenamiento de las secuencias a partir de la lógica y la cronología. Esto lleva a que la trama esté más vinculada a lo que la retórica clásica denomina *ordo artificialis* (orden artificial); y la fábula, al *ordo naturalis* (orden natural). (pp. 202 y ss.)

protagonista llenaba en la libreta.⁷⁷ Por ello, la estructura también adopta una forma circular en la que de S5 se retorna a S2.

S2→S1→S3→S4→S5



Como señalamos, en el segundo capítulo el entramado con que se ordenan las secuencias es la alternancia: dos líneas narrativas se presentan paralelamente (p. 207). Se intercalan a los apuntes evocados en la libreta, lo que va ocurriendo en el manicomio.

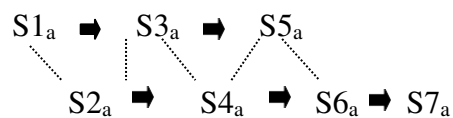
- Secuencia 1_a (S1_a). **Escritura.** Como preámbulo a la incrustación de las anotaciones de la libreta, el narrador-protagonista medita sobre el acto de escribir.
- Secuencia 2_a (S2_a). **Anotación 1.** El narrador recuerda una aventura de su infancia en la que junto a Juan Manuel hacen una incursión a la hacienda Montalván.
- Secuencia 3_a (S3_a). **La señora Le Prince.** Se hace mención a la señora Le Prince (una de las jefes de taller dentro del manicomio), a quien el narrador necesita para ultimar la fuga.
- Secuencia 4_a (S4_a). **Anotación 2.** Se retoma la evocación de una nueva incursión a la hacienda Montalván al lado esta vez de un grupo de amigos.
- Secuencia 5_a (S5_a). **Encuentro con la señora Le Prince.** Entre el narrador y la señora Le Prince hay un pequeño diálogo en el que se hacen unas coordinaciones.

⁷⁷ “—¿Qué has hecho hoy día? —me dirá.

Y yo le enseñaré un avance de esto, que escribo, enloquecidamente” (p. 110).

- Secuencia 6_a (S6_a). **Anotación 3.** Se reflexiona sobre la vida en el campo en contraposición a la rutinaria vida en la ciudad.
- Secuencia 7_a (S7_a). **Anotación 4.** Este párrafo funciona de conclusión a las tres anotaciones previas que servirán, según el narrador, como una “crítica a la psiquiatría” (p. 78).

Debido a la alternancia que se utiliza en el entramado, la fábula del segundo capítulo quedaría como se presenta en este pequeño esquema:



Si bien la novela aparenta en sus tres capítulos una estructura clásica (exposición, nudo y desenlace), el empleo de distintos entramados, tanto el encadenamiento, la circularidad y la alternancia, nos demuestra la sofisticación narrativa de *Teorema del anarquista ilustrado*, pero dicha variedad estructural no es artificiosa, ya que en la lectura fluye muy naturalmente. La dificultad no se debe a cómo han sido organizadas las secuencias, sino al plano de la expresión. La sintaxis alambicada, las figuras retóricas y la convergencia de estilos requieren de una alta concentración por parte del lector.

- ***Estructuras discursivas.***

En las estructuras narrativas se ha revisado qué se cuenta (la materia narrativa en estado bruto), en cambio, en las estructuras discursivas se analizará el cómo se ha contado, es decir, cómo se ha puesto en discurso dicho material narrativo (p. 226). De tal forma

que tomaremos como base al trío Yo-Aquí-Ahora, que es el eje de referencia del acto de enunciación.⁷⁸

–*Enunciación*: gracias a la intratextualidad echaremos un primer vistazo a persona (narrador/narratario), tiempo y espacio, y a la manera en que se relacionan a nivel de enunciación. La novela está contada en primera persona por un narrador cuyo nombre no conocemos, salvo por un pequeño indicio: “estoy a un lado de la cancha y ya me están gritando– ‘eh, Rigoletto, deja de escribir y ponte a jugar con nosotros’” (p. 75). Como apunta Carlos Calderón Fajardo,⁷⁹ quizá sea un sobrenombre, y es lo más probable si consideramos que los integrantes del equipo de básquet se llaman por sus apodos. Esta voluntad de imprecisión es una característica típica de *Teorema del anarquista ilustrado*, y aquello también es evidente al no determinarse el tiempo ni el lugar de enunciación. Ejemplo de lo último es que a ratos se refiere al manicomio como aquí, y a ratos como allí: “Una forma elegante de devolver el tratamiento de que soy objeto es largarse lo más rápidamente posible de aquí” (p. 14). “Ahora mismo trato de recapitular brevemente los meses que pasé allí” (p. 36). Este afán de mantener difusas las coordenadas cronotópicas es explícito en estas dos citas:

Si nuestro romance continuaba como hasta **ahora** –porque lo nuestro **era** un bello romance del que **guardo** los mejores recuerdos– pronto terminaríamos por fugarnos como en las mejores películas. (p. 49)

Un buen día habría verdadera soledad en **este** sitio, y eso sería cuando el último de nosotros hubiera saltado el muro hacia **este** lado de la carretera, por donde finalmente nos fuimos. (p. 51)

En la cita inicial se utiliza un adverbio como “ahora” para indicarnos el presente e, inmediatamente, se pasa a un verbo en pasado imperfecto como “era” y, más adelante, se vuelve al presente con el verbo “guardo”, pero este presente es muy distinto al que

⁷⁸ Todo proceso de comunicación requiere de un sujeto de enunciación (Yo), que emite un enunciado, en un lugar determinado (Aquí) y un tiempo determinado (Ahora), siendo así que al detenernos en la relación entre estas instancias nos hallamos en el terreno de la pragmática intratextual. (p. 227)

⁷⁹ “Tal vez se llame Rigoletto, que también puede ser un apodo” (2010, agosto 22, párr. 3).

designaba “ahora”. Se nos hace referencia con ese “ahora” a un sentimiento que perdura dentro del manicomio, en cambio, el “guardo” se ubica en un tiempo posterior a la fuga. Que ese “ahora” es ya pasado se reafirma en el texto por la presencia del “era”.

Del mismo modo, en la segunda cita se utiliza el determinante “este” para referirse al manicomio y, también, a un espacio fuera del manicomio como es la carretera. Se comprueba así que esta variabilidad de tiempos y lugares de enunciación del narrador son rasgos que definen a la novela. Una flexibilidad que atañe también al narratario: en ciertos momentos se lo identifica a nivel extradiegético como el “lector” y, a veces, a nivel intradiegético como uno de los psiquiatras (Pedro).⁸⁰ Pero puntualizaremos sobre estos detalles cuando nos ocupemos por separado del narrador/narratario, la temporalización y la espacialización.

–*Narrador/narratario*: una presencia como la del narrador puede adoptar diversos puntos de vista, que estarían dados por el grado de conocimiento que maneja de la historia;⁸¹ y otra cuestión es la participación del narrador en la historia que narra.⁸²

⁸⁰ Ha sido Pedro quien al entregarle la libreta le recomienda la escritura de sus pensamientos: “(Mi siquiata comprenderá que el texto que me ha pedido, si quiere leer algo bueno, tiene que haber sido hecho sobre las tres perspectivas que no hace mucho descubrí pueden existir en la cabeza de un joven como yo)” (p. 75).

⁸¹ a) **Visión “por detrás”** (Narrador > Personajes), es el narrador omnisciente que todo lo sabe y que transmite mucha información, tanto los sentimientos y pensamientos de los personajes, como su pasado, presente y futuro, generalmente este punto de vista se presenta en tercera persona; b) **Visión “con”** (Narrador = Personajes), es el narrador que maneja la misma información que los personajes, ya que suele acompañar a uno de ellos o es uno de los mismos, esto es, el grado de conocimiento del que dispone es igual al de los personajes, en este caso el narrador suele emplear la primera persona; c) **Visión “desde fuera”** (Narrador < Personajes), es el narrador que no conoce los sentimientos ni los pensamientos de los personajes, solo describe las acciones que estos realizan sin que intente explicarlas, comentarlas o emitir opiniones. Interviene poco, por lo que suele hablarse de un narrador neutro, y lo común es que se utilice la tercera persona (pp. 244 y ss.).

⁸² Si participa como un personaje que no es el principal, se le denomina homodiegético. Pero si el personaje sí es el principal se le designa como autodiegético; y si no participa de la historia, siendo su función exclusiva la de narrar, se le llama heterodiegético. De otro lado, el narrador puede ubicarse en dos niveles: extradiegético, en este primer nivel la narración la efectúa un narrador que se ubica fuera de la historia; intradiegético, en este segundo nivel se narra desde dentro de la propia historia, se encaja una narración de la que es responsable uno de los personajes o un manuscrito, caso este último de la novela “El curioso impertinente” en el *Quijote* (pp. 245 y ss.).

Con respecto al narratario, se le distingue a partir de si está explícitamente representando o no.⁸³

Tomando en cuenta lo anterior, diremos que *Teorema del anarquista ilustrado* se narra en primera persona –aunque muchas son las veces en que se recurre a la primera persona del plural: “El problema era que no podíamos dejar que a nuestros queridos hermanos, por más enfermos que se les considerara, se les continuara tratando como animales” (p. 83)– y que el narrador maneja mucha información, además de que suele entrometerse emitiendo explicaciones u opiniones: hay una visión “por detrás”. Y desde un nivel extradiegético, el narrador enuncia una historia de la que es protagonista (autodiegético): “Así me encontraba entre esta multitud de locos con la mirada perdida, y hablaba arengándoles a rebelarse contra esta situación” (p. 55). El narratario también se halla a un nivel extradiegético y se encuentra representado, por lo que es figural.⁸⁴ Sin embargo, el texto propone una dinámica en la que a un nivel intradiegético, el narratario de las anotaciones que componen el segundo capítulo es el psiquiatra Pedro.⁸⁵ Existe el deseo de que este sea el destinatario de tales apuntes, que constituyen no solo una terapia, sino un cuestionamiento a los métodos psiquiátricos.⁸⁶

⁸³ Si se le menciona con un nombre, apelativo o hay alguna marca lingüística que sea un indicio de su presencia, es un narratario figural. Por el contrario, si el narratario no está representado en el texto, se le conoce como un narratario funcional. De la misma manera que ocurría con los niveles del narrador, los narratarios también pueden ser extradiegéticos o intradiegéticos (pp. 249 y ss.).

⁸⁴ “¿Podrán encontrarme ustedes? Ahora ya me fui de allí” (p. 11). “¿Qué habías hecho, mi buen amigo, para que tal cosa te sucediera? –se preguntará, no más intrigado que yo, el lector que tenga este papel en sus manos” (p. 12). “Ese paciente soy yo, vuestro querido neurasténico, y pronto Suzette aparecerá por aquí” (p. 110).

⁸⁵ Tendría que generalizarse y decirse que el narratario son los psiquiatras del manicomio. Y en un sentido alegórico, el concepto de psiquiatría.

⁸⁶ “Lo que el siquiatra leerá, si es que llega a leer lo que estoy escribiendo, porque lo que tengo en mente es irme [...] en el que las notas sobre mi infancia (que he transcrito más arriba) funcionarán como crítica a la psiquiatría” (p. 78).

En este nivel intradiegético también se puede afirmar que el narratario es, igualmente, el propio narrador. Hay situaciones en que se desdobra como hablándose a sí mismo.⁸⁷

Este desdoblamiento intradiegético del narrador-narratario se refrenda en la cita siguiente: “He llegado a sentir que soy por lo menos tres hombres homologados por el mismo trabajo” (p. 57). Y también en estos dos momentos: “Llegué a pensar, como ya dije, que era tres hombres” (p. 58). “¿Señal de que existen tres perspectivas en la cabeza de un hombre?” (p. 58).⁸⁸ Considerando que la novela está ambientada en un manicomio, es altamente entendible que se haya optado por esta modalidad, a la manera de un diario íntimo,⁸⁹ de desdoblamiento del narrador-narratario a un nivel intradiegético.

⁸⁷ “Oye, demonio de primavera, no me vas a decir que te metieron aquí porque la maldad está afuera y ahora te has puesto a escribir para traer belleza al mundo. Casualmente, de eso se trata, ni más ni menos” (p. 12). “Esta larga melena que ves crecida como cabellos de león negro brillante es el trofeo de muchos años de cuidadosa preparación para el rechazo de lo que odio, una sociedad consumista, y yo no me la corto compadre: contesté entre mí, pero no abrí los labios” (p. 21). Bastará un último ejemplo:

[...] he convocado una fuerza extraña a la que temo no poder dominar. ¿Me sucederá algo malo hoy día? ¿O quizá me pasará algo largamente esperado –algo bueno, digamos?

Me digo que no puede pasarme nada malo.

–Continúa tu trabajo –pienso no sin cierta emoción. (p. 57)

⁸⁸ Desde que forma parte de una trilogía, el número tres es una marca de sentido en esta novela. De otro lado, la narración se esfuerza en subrayar este procedimiento numérico: “En mi habitación había tres camas, una vez pasó por allí un joven pero no estuvo más de quince días [...]. La otra cama se encontraba ocupada por un señor perfectamente respetuoso y contemplativo” (p. 33). Para la alegorización se prefiere una estrategia en que se hace explícita esta condensación semántica: “Por esto las tres perspectivas en mi cabeza –formas clásicas de cualquier análisis [...]” (p. 78). Este es un recurso del que también se vale Melville: “[...] es fácil que se llegue a considerar a *Moby Dick* como un infundio o, aún peor y más detestable, como a una odiosa e intolerable alegoría” (1957, p. 190). Como Melville, según Vargas Llosa otro de los que apela a esta especie de psicología inversa es Víctor Hugo en *Los miserables* cuando al simular objetividad atribuye lo narrado a los personajes de la novela:

En lo dicho queda excluida toda teoría personal. Sólo somos el narrador y adoptamos el punto de vista de Jean Valjean, no hacemos más que traducir sus impresiones” (II, VII, IX, p. 588). Basta que lo diga para que no sea cierto; precisamente su colocación es una manera de convertirse en el centro del relato, declararse inexistente una forma flagrante de existir. (2004, p. 30)

En *Teorema del anarquista ilustrado*, otro ejemplo de este recurso es el siguiente: “No es este un momento adecuado para elaborar una teoría sobre el cigarrillo, como compañero ideal para calmar ‘el no saber qué hacer’ [...]” (p. 42).

⁸⁹ Recordemos que una de las finalidades del narrador-protagonista es contar su experiencia durante los días que vivió en un sanatorio mental. “Creo haber encontrado la razón intrínseca de los diarios íntimos: tenerse a sí mismo por interlocutor” (Ribeyro, 1992, p. 96).

Este dinamismo entre narrador-narratario no deja de tener cuotas ciertamente humorísticas. Se torna de un carácter lúdico, que añadiéndole volumen rompe la plana superficie de una narración tradicional.

El equipo de básquet del “Asesor” –camisetas rosadas y pantaloncitos blancos– se enfrentaba, esta tarde, el tiempo era bueno, contra los gorilas del “Larco Herrera” (que se habían vestido con camisetas blancas y pantalones rosados, *lado derecho en la pantalla de vuestro televisor*). (p. 79, el énfasis es nuestro)

Quizá la enunciación más problemática de este dinamismo entre narrador-narratario se aprecie en el siguiente fragmento: “Un país de cándidos como el nuestro solo implica que el sentimentalismo gobierna todavía (¿hasta cuándo, queridos amigos?, *comenta el locutor deportivo*) a la razón” (p. 79, el énfasis es nuestro). ¿Quién es ese locutor deportivo? Si es un personaje y se dirige a los neurasténicos que están en las tribunas viendo el partido de básquet, no hay mayores inconvenientes. Pero si ese locutor deportivo, en realidad, se refiere al mismo narratario al que se ha dirigido el narrador-protagonista desde el inicio de la novela, entonces, tenemos dos opciones: el locutor deportivo es consciente de que participa de una ficción; o el narrador-protagonista se ha camuflado en el locutor deportivo. O, y esta tercera opción es teóricamente mucho más compleja, el locutor deportivo no interpela al mismo narratario al que se dirige el narrador-protagonista sino que *verdaderamente* le habla a unos televidentes que observan el partido desde casa.⁹⁰ Existe una cuarta alternativa casi imposible de aceptar si tomamos a esta narración únicamente en su régimen constitutivo: el locutor deportivo se dirige al lector real (anotemos que la interrogante es una interpelación ético-política), a ese mismo lector de carne y hueso al que apela Guamán Poma,⁹¹ un libro de filosofía, la Biblia o un postulado económico. Se dirige al lector real⁹² al utilizarse ese método con que un

⁹⁰ Esta opción complejiza más la situación, ya que así el narrador-protagonista también se vuelve un personaje que otros están viendo desde un televisor.

⁹¹ Como se sabe la *Nueva crónica* estaba destinada al rey de España, Felipe III.

⁹² “La estructura verbal de un mensaje depende, principalmente, de la función predominante” (Jakobson, 1975, p. 353). En *Teorema del anarquista ilustrado* no son pocos los pasajes en que se evoca a un destinatario, ya sea el “lector”, el psiquiatra Pedro o el mismo narrador-protagonista, es decir, prevalece

personaje, en el cine y el teatro, se sabe ficcional y hace intervenir al público. Se traspasa la frontera de la cuarta pared. Nos hallamos evidentemente ante la ambigüedad de un juego cervantino⁹³ y ante una de esas grandiosas tomaduras de pelo que entusiasman a los lectores, como nosotros, y que pertenecen al dominio de la gran literatura. Esta dinámica y la variedad de estilos con que se ha hilvanado *Teorema del anarquista ilustrado*, son las herramientas de las que se vale para que acepte una lectura a distintos niveles.

–*Temporalización*: como señalamos en la sección de la enunciación, el ahora desde el que se enuncia es ambiguo; a veces el tiempo del enunciado (en presente) coincide con el encierro en el manicomio desde el que el narrador escribe, y otras veces, el ahora de la enunciación se ubica ya concretada la fuga y, por tanto, el tiempo del

una intención comunicativa en la que destaca la función conativa (apelativa) del lenguaje. Por medio de razonamientos se busca persuadir en una conducta futura. Pero este carácter persuasivo no queda atrapado en la inmanencia del reino de la ficción, trasciende esta frontera para invadir la vida real. Esta novela de Enrique Verástegui se caracteriza por su lirismo y, sobre la función poética, Jakobson afirma:

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía. Con Empson repetimos: “Las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía”. No solo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el “yo” del protagonista lírico o del narrador ficticio y el “tú” del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Así, el poema “Wrestling Jacob” está dirigido por el protagonista, cuyo nombre da título a la obra, al Salvador, a la vez que actúa como mensaje subjetivo del poeta Charles Wesley a sus lectores. (p. 382, el énfasis es nuestro)

Desde el título se advierte que el poema aludido por Jakobson tiene un carácter religioso al remitirnos al personaje bíblico Jacob, y como bien es sabido la escisión entre filosofía y poesía es propia de occidente, pues en oriente el *Tao Te Ching* sigue siendo una guía de conducta como lo son los evangelios para muchas comunidades cristianas. En estos casos, las funciones del texto y, consiguientemente, las funciones del lenguaje las determinan los grupos culturales. Como formulamos en el primer capítulo de este trabajo, esta concepción de la literatura como no simple ficción o una retórica, sino como instrumento para la transformación cognoscitiva y espiritual es propia de la poética de Enrique Verástegui.

⁹³ Estos juegos cervantinos en que se crea una ambigüedad en el texto está presente en el siguiente poema, en que el locutor se identifica con el personaje sobre el que se iba poetizando y, al final, se comprende que nos hallábamos ante un desdoblamiento:

y entonces Bruno replica
ya bellissimo su alto testamento: más os intimida
pronunciar mi sentencia a vosotros
que a mí el oírlo
y entró sereno en la brasa
lúcido entre las ávidas llamas.
Toda época está
en retroceso y todo presente es pasado devorado
en el futuro y aquel 9 febrero 1600
Giordano Bruno, poeta,
loco y filósofo que en la duda encontró su verdad
nació para todos
y yo nací con él,
yo soy Giordano Bruno.

(Enrique Verástegui, 2013, p. 431)

enunciado ocurrió tiempo atrás (en pasado). Es decir, el ahora de la enunciación se lleva a cabo tanto desde dentro y fuera del manicomio, y el tiempo del enunciado cambia aleatoriamente a presente o pasado: “(apuntaba rápidamente como materia para pasar a máquina luego, algo que cuando me fugara quería desarrollar posteriormente)” (p. 32). También, como un *ritornello*, varias veces se va adelantado el éxito del escape y el destino de los personajes mediante el uso de prolepsis, como se observa en la manera en que concluye el primer capítulo: “[...] me encontraba dando los últimos retoques a la máquina descompresora antes de saltar hacia el auto y meterme en la maleta por donde fui sacado de allí” (p. 55). Esta confluencia de tiempos produce mucha intriga por la inestabilidad discursiva en la que se coloca al lector, pero que es aceptada y comprendida porque se corresponde con la escritura que uno imaginaría le pertenece al interno de un manicomio.

Sin embargo, estas imprecisiones no son tales en las anotaciones del segundo capítulo cuando el narrador evoca su infancia. Ahí las cosas están más claras. El ahora de la enunciación se remonta varios años para recordar la infancia de un narrador que cuenta con veinte⁹⁴ en el momento de su reclusión. Da la impresión de que se recuerda una etapa en la que el narrador tiene entre ocho a nueve años. La novela en esta parte es más convencional y coherente, notoriamente se sugiere, a través de esa pausa prolongada de la remembranza, que en aquella etapa añorada de la infancia aún en la mente del narrador no irrumpía el desequilibrio.

Esta aventura infantil hacia la hacienda Montalván ocurre a fines de un verano: “Era casi el final de un verano, y encontramos un buen sembrío de pepinos” (p. 60). De igual modo, el internamiento del narrador en el manicomio, tiene lugar en ese mismo cambio de estación: “Un tiempo de flores con fresca belleza en los pétalos del verano se cerraba, tras aquella puerta” (p. 11). Esta marca temporal nos permite establecer que ese

⁹⁴ “Así como así no se tienen veinte años –ni, sobre todo, la conciencia de poseerlos–” (p. 12).

momento evocado es quizá uno de los últimos recuerdos gratos de la infancia, por no decir el último, antes de despedirse de aquella libertad y los despreocupados juegos de la niñez, tal como le sucede al narrador una vez instalado en el manicomio. En un pasaje, se afirma: “Una nueva muestra de que no está en la infancia el origen de los ‘desórdenes síquicos’ sino en la confrontación de la adolescencia” (p. 37).

¿Cuánto transcurre desde el encierro hasta la fuga? Aunque es imposible fijarlo con certeza, se puede reconocer que el confinamiento no dura mucho. El inicio del torneo de básquet en que tendrá lugar la operación de escape parece algo latente, a lo mejor dentro de unas semanas desde que el narrador es internado. Esther, una neurasténica que es amante del protagonista, teje una chompa para regalársela,⁹⁵ pero la prenda no estará lista a tiempo: “le digo que cuando termine la chompa posiblemente yo ya no estaré allí” (p. 99). Debido a los entrenamientos a los que se dedican los integrantes del equipo de básquet, el cambio de estación, el tejido de la chompa y la inminencia del torneo, creemos que la estadía en el manicomio tiene un intervalo entre dos a tres semanas, de manera excesiva se podría asegurar un mes.

Debido a la imprecisión que se propone no se conoce tampoco en qué época está ambientada la novela, a lo mucho se sabe que nos hallamos en un contexto industrial donde predominan los métodos psiquiátricos en el campo de la medicina.

En tanto que en el aspecto de la duración o velocidad,⁹⁶ hallamos que prima la pausa y el alargamiento. El primero se aprecia en la descripción bucólica de la hacienda Montalván (en menor medida en la descripción del manicomio) y, sobre todo, en las digresiones en las que la sucesión de hechos pierde importancia ante las constantes reflexiones que plantea el narrador. En estas dos operaciones el tiempo narrativo es nulo,

⁹⁵ “[...] ella se ponía a tejerme una chompa color lila suave que había prometido obsequiarme para cuando el invierno decidiera meterse conmigo” (p. 28).

⁹⁶ Para una breve definición de estas cinco posibilidades (resumen, escena, alargamiento, elipsis y pausa), remitimos al libro de García-Bedoya (pp. 255 y ss.).

pero sí hay un desarrollo discursivo.⁹⁷ Del mismo modo, el alargamiento está presente cuando se retratan los entrenamientos y, posteriormente, las jugadas durante el torneo de básquet, acciones que por su velocidad deberían suceder rápidamente. El narrador alarga esos breves sucesos narrativos a través de una discursivización pormenorizada y detallista, como si se tratara de una cámara lenta (p. 254).

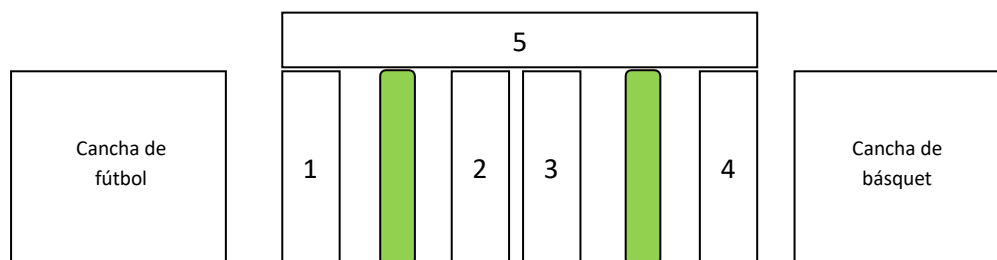
Eleva la mano, flexionando las rodillas, y la pelota recuperada otra vez por el Bronco –con las dos manos se apodera de la pelota, poniéndola sobre su pecho y cubriéndola con sus hombros curvados– que la hace rebotar, llamaradas naranjas en un pavimento candente, mientras avanza con la mirada delante, antes de pasársela al Zurdo, que la devuelve al Bronco, y este cruza al Charapa, que la devuelve al Bronco, y este cruza al Charapa, que la devuelve sobre la otra esquina al Zurdo. El Zurdo se eleva, pero la pelota pasa por detrás de su espalda a la mano derecha [...]. (p. 87)

Por otra parte, las escenas son muy puntuales, casi son accidentes en el texto; y el resumen prácticamente es inexistente al abarcar esta novela una temporalidad de pocas semanas. Y la elipsis (tampoco prepondera esta modalidad) más importante es el no revelarse qué tipo de ayuda le pide el narrador-protagonista a la señora Le Prince.

–*Espacialización*: el escenario principal donde se desarrolla *Teorema del anarquista ilustrado* es el manicomio el Asesor, cuya arquitectura ha sido edificada a

⁹⁷ La particularidad principal de *Teorema del anarquista ilustrado* es la minimización de la construcción de un mundo ficcional (son difusos el aquí, el ahora, la enunciación, no se ahondan en los personajes, la trama es minúscula) al decantarse por una serie de disquisiciones en que se privilegia un encadenamiento de proposiciones. Hay una deliberada intención de arribar a una conclusión tanto argumentativa (lógica) como argumental (diégesis). Pero lo argumental está subordinado a lo argumentativo, ya que es el método para ejecutar la idea el que ha determinado las acciones de los neurasténicos hasta desencadenar en la fuga durante el torneo de básquet. Y así como Vargas Llosa (2004) afirma que el personaje principal de *Los miserables* es ese narrador gárrulo que sin descanso se entromete en todo, el destino de Jean Valjean, Marius y Cosette, nosotros diremos que el personaje transversal y más importante en *Teorema del anarquista ilustrado* es el tándem método-idea. Es decir, son aquellos cuatro planteamientos que el narrador-protagonista pretende demostrar. Para este ejercicio demostrativo se recurre a la modalidad y al entrecruce de estilos de los diálogos platónicos: una exposición filosófica a la que le sigue un descenso a la trama en que se ejemplifica lo que se ha argumentado. Puntualicemos que estas digresiones no están desarticuladas ni dispersas a la manera de *En busca del tiempo perdido* o en las novelas de Henry Miller, sino que se las sistematizan como si se tratara de un silogismo maximizado (asimismo, la estructura de tres capítulos para arribar a la síntesis de una conclusión nos rememora a la dialéctica de la tesis y de la antítesis; y, como ya advertimos, la presencia del número tres es una reiteración constante en *Teorema del anarquista ilustrado*).

base de una estricta distribución de los internos.⁹⁸ Esta lógica tiene dos criterios: el socioeconómico⁹⁹ y el médico. Se nos dice que hay cuatro pabellones, a los extremos se encuentran los pabellones 1 y 4 (para los internos menesterosos y de escasos recursos); y al centro, los pabellones 2 y 3 (para los pacientes del Seguro Social). Estos pabellones de los extremos y del centro están separados por “una vereda bordeada con flores que se enroscaban encima de pequeños sardineles” (p. 26). Por último, el pabellón 5¹⁰⁰ se halla dispuesto de forma horizontal, “a manera de tapa rectangular” (p. 26). A los costados de los pabellones 1 y 4, se hallan las canchas de fútbol y básquet, respectivamente.



El narrador también indica que es en los perímetros de la cancha de básquet donde tienen cabida sus furtivos encuentros sexuales con Esther. En esas fronteras “brotaban

⁹⁸ Este ordenamiento simétrico es otra estrategia de la que se vale la novela para la alegoría. Una disposición que recuerda a la espacialización en la *Divina Comedia*. El magisterio de Dante es reconocido por Enrique Verástegui:

Es un libro [*En los extramuros del mundo*] que me costó mucho, y con el cual tengo relaciones conflictivas, al punto que en uno de los poemas hago una mención simbólica a Dante Alighieri, a través de un verso que dice: ‘Durante mil o dos mil años habité los mecanismos de la locura’. Ese ‘durante’ es una alteración del nombre Dante, a quien yo admiraba desde la infancia. Es un homenaje secreto a Dante. (Guillermo Vera, 2002, invierno, p. 6)

Mi experiencia personal también lo confirma, pues en la dedicatoria a mi *Leonardo* escribí: “Para Julio Buitrón, que tiene el siglo XXI, este libro de *Ética*, que, según la crítica más exigente, es superior a Dante, con afecto, Enrique. La Molina, 29/ 10/ 2009”.

⁹⁹ En la propuesta de una ciudad del futuro, Enrique Verástegui habla de que “a la ciudad política le continúa la ciudad mercantil pero a esta le sigue la ciudad industrial” (2014, p. 182). Se señala que paradójicamente los centros de las ciudades se encontrarán en la periferia, pues ahí se asentarán las fuerzas productivas de los obreros:

El diseño de la ciudad es así el diseño del movimiento económico que la constituye como tal y en la mesa de dibujo de los arquitectos el proceso económico adquiere los contornos de tejido que se ha ido enriqueciendo con los años. (ib.)

¹⁰⁰ El pabellón 5 es el de mayor aforo y, sobre este, se dice: “[...] era siniestro, oscuro, y maloliente –con calabozos de gruesos barrotes para los pacientes críticos e incurables que, sin colchones, se revolcaban sobre sus propios excrementos, en aquel lugar crepuscular y nauseabundo” (p. 26).

flores y plantas de un jardín descuidado que limitaba con la zona de cultivos” (p. 26), y son esos extramuros los más propicios para sus meditaciones sobre la vida de los internos en el manicomio (además de que profundiza sobre el propio concepto de manicomio), y en ese terreno de flora maltratada es donde llena la libreta de anotaciones y evoca su infancia.

¿En qué parte de Lima queda el manicomio? Son pocas las alusiones expresas sobre Lima.¹⁰¹ Pero en un momento se menciona que los psiquiatras posponen la toma de pastillas de los neurasténicos debido al torneo de básquet, motivo por el cual los internos se dedican a otros quehaceres más recreativos: “Así que la pasábamos bien bajo el sol de Chosica, despanzurrados como gatos rabiosos” (p. 52).¹⁰² El entorno campestre chosicano no solo se corresponde al estímulo necesario para la evocación en la libreta, sino con esta última referencia ya concretado el escape:

La señora Le Prince no vivía en La Campiña, pero como las últimas decisiones se toman a último momento el Zurdo y el Bronco –así como otros neurasténicos– resolvieron dirigirse a casa de la señora Le Prince donde pensaban pasar la primera noche como medida de seguridad. (p. 110)

¹⁰¹ “Sin ser un escritor vulgar, como abundan tantos en Lima” (p. 29). “Una vez asistí a un partido de básquet en el Club Lawn Tennis de Miraflores” (p. 31). “[...] bebiendo sabiduría en los cuchitriles habituales del centro” (p. 11). “Sin esta geometría el rigor de la flor no sería tan atractivo para el físico como para el violinista de la Filarmónica de Lima” (p. 76).

¹⁰² Debido a lo alegórico de esta novela que se publicó en 1992, uno está seducido a suponer que el manicomio El Asesor alude a Vladimiro Montesinos Torres, principal asesor presidencial de Alberto Fujimori Fujimori, pues a Montesinos se le conoce popularmente como el Asesor o el Doc, además de que a inicios del fujimorato ya era una figura muy cuestionada (se le acusaba de ser espía de la CIA; defendió a policías, militares y funcionarios implicados en el caso Villa Coca; y ayudó al candidato Fujimori a resolver sus denuncias de fraude fiscal en las elecciones del 1990; etcétera). Pero, apartándonos de la autosuficiencia ficcional, el manicomio El Asesor es una referencia a un sanatorio mental que sí se ubicó en Chosica. Eso no es todo, ya que este sanatorio tiene cierta aura poética: en sus instalaciones se internaron Guillermo Cúneo y Octavio Hinostraza, padre de Rodolfo Hinostraza:

Hacia 1967 mi padre, el poeta, enloqueció. A la vejez recrudesció la psicosis que lo había atrapado en su juventud, de la que el doctor Hermilio Valdizán lo había sacado, y me tocó internarlo también en El Asesor. Mi padre estaba muy alterado, porque cuando pasamos al patio interior, descubrió que el sitio estaba lleno de locos, que se paseaban por ahí divagando... ‘¡Yo no estoy loco!’, protestó, y cuando yo trataba de calmarlo, de pronto se apareció Guillermo Cúneo de la nada, porque en ese hospital seguía internado desde hacía años y me había reconocido. (Hinostraza, 2012, p. 127)

Para la anécdota queda el duelo al que Enrique Verástegui retó a Alberto Fujimori, y esto ocurrió cuando *La República* propuso entre una serie de candidatas a Carmen Ollé –separada de Verástegui, aunque todavía su esposa– para que Fujimori resuelva su soltería dado su reciente divorcio de Susana Higuchi. Verástegui responde con una carta pública en la que no solo declara sus pretensiones hacia la ex primera dama, sino que desafía al entonces mandatario: “[...] me gustas hasta el punto que no temo retar al Presidente Fujimori a un duelo de caballeros para defender tu honor, tu prestigio y tu calidad de mujer” (1995, julio 9, p. 32).

¿Y dónde queda la hacienda Montalván? A esta hacienda se la califica como “el más hermoso jardín de Cañete” (p. 62). Y, con mayor precisión, se asienta al “noreste de San Vicente, sur de la hacienda Arona” (p. 70). Veamos: el narrador-protagonista ubica con exactitud la hacienda Montalván, como si fuera un recuerdo fijo en que se funda su identidad, en cambio, Lima aparece de una manera casi imprecisa y fantasmagórica (o pesadillesca), como un amplio escenario, a lo mejor una red, a la vez difusa y evanescente, en que pululan atrapadas multitudes de neurasténicos.

2.3.1.- Estrato profundo (sustancia del contenido). Análisis de la semántica textual (*inventio*).

- ***Personajes.***

Si bien los personajes no dejan de cumplir roles tanto de agentes narrativos como discursivos, se ha optado por la importancia a nivel semántico.¹⁰³ Se los tratará en tanto entidades de rasgos particulares que tienen una determinada escala de valores, comportamientos y costumbres (p. 297). No se los abordará de manera aislada, sino como “parte de una red de relaciones con otros personajes” (p. 298).

–*El narrador*: se presenta como un joven de veinte años, alto, delgado y de una abundante melena negra, según sus propias palabras. Pero sus compañeros del equipo de básquet lo conocen como Rigoletto, y si nos dejamos llevar por la referencia literaria de tal nombre, entonces, es fácil vincularlo con el bufón jorobado de la ópera de Verdi, que estuvo inspirada en el drama romántico *El rey se divierte* de Víctor Hugo. En este punto habría que recalcar que en el manicomio el internamiento se debe a que los neurasténicos

¹⁰³ Para una mejor definición de las distintas dimensiones en el análisis de los personajes, remitimos al libro de García-Bedoya (pp. 297 y ss.).

padecen de una “anormalidad”, aunque precisamente uno de los temas que se discuten en la novela son los límites entre lo normal y lo anormal. Sabemos también que el narrador es un provinciano oriundo de Cañete, de una cultivada afición a la lectura, y que acostumbrado al campo le es insoportable la vida en la ciudad, rechazándola por inhumana y carente de sentido. Por otro lado, a diferencia del resto de neurasténicos, no reprime su energía sexual, a la que considera una parte valiosa en la constitución del ser humano, al igual que lo es la locura. Esta enervante sexualidad no termina enviciándolo. En todo momento se nos repite que él domina su cuerpo y su mente: el control y el equilibrio son de las características más resaltantes de su comportamiento, y esa contención lo diferencia, por ejemplo, de otras internas y Esther, su amante y quien posee también un desenfadado apetito sexual. El narrador se tiene a sí mismo en gran estima, considera que su capacidad intelectual y sus habilidades son superiores a la del resto de internos del manicomio. Por lo dicho, no habría que reducir a este narrador a una mera entidad mental, cuando otra de sus inclinaciones más fervorosas, a causa de su hipersensibilidad, es la contemplación de la belleza de la naturaleza, los jardines, las flores, como si ante ellas lo invadiera el vértigo del síndrome de Stendhal. Desde antes de ingresar al manicomio siente que su misión en el mundo es guiar un cambio a todo nivel (espiritual, científico, ético, político, económico, sexual), por ello, cuando recupere la libertad retomará dicha tarea que asume con recta obligación. De ahí que sea un personaje estático, pese a lo compleja y multifacética de su personalidad. Incluso tiende a atribuirse rasgos proféticos y semidivinos: “[...] un chubasco de luz se precipitaba, sin ningún permiso, aunque con mi imprescindible condescendencia” (p. 33). Debido a estas virtudes y a sus aptitudes para la socialización asume el liderazgo del equipo de básquet y los entrena, consigue así sacar lo mejor de cada neurasténico.¹⁰⁴ Gracias a que lo acompañan

¹⁰⁴ En realidad, se consigue que el equipo de básquet perfeccione la técnica:

los resultados deportivos, uno toma como ciertas sus autoproclamadas bondades espirituales y capacidad científica. No obstante, este carácter que podría parecer egotista no lo es, ya que antepone el bien comunitario.¹⁰⁵ En este caso su objeto de deseo es la libertad, un anhelo al que se oponen las figuras de los psiquiatras (o la psiquiatría). Señalamos que el narrador cuenta con dotes para socializar fácilmente, y aquello se demuestra en el trato natural y desenvuelto que tiene con personajes tan dispares como los neurasténicos, las mujeres, los jefes de taller y los psiquiatras. Puede relacionarse con

Si esa técnica adecuada será imposible que se produzca una revolución no sólo en el Perú sino, también, en el resto del orbe por una sola razón: la razón de la sociedad contemporánea no es otra que la técnica; una técnica que, sin embargo, se encuentra profundamente inmersa en el mundo de la economía. (2014, p. 20)

Son varias las ocasiones en que Verástegui hace hincapié en la importancia del papel de la técnica en la revolución:

El elemento infalible de una revolución social será siempre el grupo revolucionario, pero el motor de la revolución es la técnica que, si por un lado, permite la individuación de las masas, por el otro relaciona a todos los individuos entre sí. (2014, p. 29)

Pero es una condición de la revolución la existencia de la técnica. (2014, p. 31)

El mundo se mueve por acción de la técnica y, en ese proceso, adquiere la identidad de su presencia de la historia. Toda técnica tiene por meta no sólo cambiar el mundo sino, sobre todo en ese cambio, estabilizarlo según el principio de que el cambio es el proceso de la naturaleza. (2014, p. 123)

El individuo aislado es el producto de la técnica que no lo relaciona a otro sino que lo distancia de su congénere por ninguna otra razón, sino porque la orientación tecnológica está dirigida a impedir la identidad del individuo en tanto que masa. (2014, pp. 123-124)

¹⁰⁵ Preferimos el concepto de bien comunitario a bien común, puesto que de este modo evitamos referirnos a una cohesión absoluta que pretende unificar a los distintos bienes comunitarios. Enrique Verástegui apuesta más por un sistema federativo que un omnipotente Estado: “[...] en las condiciones de una tecnologización del mundo, sólo una sublevación encadenada a la relación tecnológica puede tomar el poder para los anarquistas y proceder inmediatamente a la desestructuración del Estado, y la formación de una Federación Mundial” (2014, p. 31). De igual modo, se precisa una solidaridad que tiene su base no tanto en la ley, sino que se ejerce de manera voluntaria:

Se trata de que el fluido sanguíneo de la sociedad posindustrial —la de los obreros calificados, los técnicos y los ingenieros— colapse a los monopolios económicos y que las fuerzas productivas se funden sobre el trabajo cooperativo, transformando simultáneamente al Estado en comunidades libres sobre un sistema federativo que resuelva los asuntos sociales basados en el apoyo del mutuo. (2014, p. 190)

Transcribimos una larga cita que se toma de Nicolas Walter, donde se subraya la desconfianza y lo caduco de los grandes sistemas políticos:

Una de las rarezas del pensamiento político moderno, consiste en pretender que las guerras se deben a la existencia de pequeñas naciones, cuando las peores guerras de la historia han sido causadas por un pequeño número de grandes países. De igual modo, los gobiernos tratan de crear unidades administrativas cada vez mayores mientras que la observación demuestra que las más pequeñas son las mejores. La caída de los grandes sistemas políticos será uno de los grandes beneficios del anarquismo y los países podrán volver a ser entidades culturales, mientras que las naciones desaparecerán. (2014, p. 194)

individuos, pero le es inviable adaptarse al manicomio: una abstracción represiva, según se deduce.¹⁰⁶

–*Los psiquiatras*: si bien se individualizan a dos psiquiatras a partir de sus nombres, Pedro y el Dr. Rotondo, el jefe del manicomio, ambos carecen de rasgos personales y son más bien personajes simples en su variante de personaje tipo.¹⁰⁷ Entre ambos la diferencia solo es jerárquica, entonces, no hay mayor problema si afirmamos que encarnan a la institución psiquiátrica, es decir, al obstáculo que impide al narrador la consecución de la libertad. Por sus diagnósticos gozan del poder para encasillar a los pacientes. Estos dos personajes no son tratados como inhumanos, al contrario, el propio narrador señala que Pedro, quien a modo de terapia le entregó la libreta, es “una persona amable, pero siquiatra al fin” (p. 29). Al considerar a los psiquiatras como interlocutores para ciertas polémicas, no se les desestima la capacidad intelectual.¹⁰⁸ Hasta cierto punto se identifica con la actividad analítica a la que se dedican, solo que el narrador prefiere mantenerse alejado “[del] fuego apagado de esa gente” (p. 24). Se llega a acusarlos de que no son capaces de satisfacer las necesidades sexuales de sus mujeres. Dicho de otro modo, los psiquiatras representan un aspecto racional, pero una razón pervertida al haberse extirpado los sentimientos primarios de cualquier persona. Otro aspecto interesante son los nombres de estos dos personajes. Por los evangelios cristianos, es

¹⁰⁶ Es interesante comprobar la similitud de términos (“fiera”) que utilizan, para referirse a la opresión del Estado sobre el individuo, el anarquista Manuel González Prada –“Antes se negaba la *moralidad* sin la *religión*; hoy no se admiten el *orden sin las leyes*, el individuo sin la autoridad, la *fiera* sin el *domador*” (2019, p. 32)– y Enrique Verástegui –“[...] y la *fiera* no puede pasársela haciendo footing dentro de su jaula cuando la jaula más grande (que me remitió hasta aquí) es una abstracción [...]” (2009, p. 12)–. Existen otras afinidades (principio de solidaridad, confianza en la ciencia, adhesión a los movimientos obreros, etc.) entre estos dos difusores del anarquismo en el Perú, aunque también algunas diferencias, sobre todo en su concepción de Dios. Para un examen panorámico del pensamiento de González Prada remitimos al primer tomo de *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* (1965) de Augusto Salazar Bondy.

¹⁰⁷ “El personaje tipo es una variante del personaje simple que encarna vicios, virtudes, condiciones sociales, actividades laborales, etc.” (p. 298).

¹⁰⁸ “[...] el siquiatra entrelazó suavemente las manos huesudas y las colocó encima del escritorio poniendo la misma beatífica mirada –mi propia mirada, quién iba a pensarlo!– que utilizaba yo para analizar los problemas que se me presentaban” (p. 19).

conocido que Pedro es el discípulo en que Jesús de Nazaret funda su iglesia, y en la novela este es el nombre del psiquiatra que recibe al narrador en el manicomio. El jefe de Pedro es el Dr. Rotondo, quien dirige a la junta de psiquiatras y estos al reunirse se ubican como “un medio círculo de focos de luz turbia en torno a un escritorio grisáceo” (p. 23). Como vemos, la nominalidad de los personajes es otro de los recursos hilarantes y alegóricos de los que se sirve *Teorema del anarquista ilustrado*.

–*El equipo de básquet*: caso similar al de la nominalidad de los psiquiatras, se repite con el equipo de básquet. Los integrantes del equipo son: Charapa, Zurdo, Loco, Bronco y Silencioso. En la novela, ellos cumplen la función de ser agentes con que se lleva a cabo la fuga. Y asimismo tienen una función alegórica como la de los psiquiatras. Entre los dos bandos existe una abierta oposición; mientras unos encarnan la libertad a partir del provechoso funcionamiento de una interrelación (productiva);¹⁰⁹ los otros, representan todo lo opuesto: la represión institucionalizada. Tal igual que sucede con la personificación de los psiquiatras, de estos otros personajes funcionales y, por tanto,

¹⁰⁹ Influido por las ideas de Hayek sobre el orden espontáneo, Hernando de Soto (1986) estudia la informalidad en el Perú y tomando como ejemplo la vivienda, el comercio y el transporte, demuestra que estos sectores que se mantienen al margen de la burocracia del Estado son más eficientes para satisfacer sus necesidades pues, precisamente, esa necesidad que los impele a organizarse de manera voluntaria los obliga a conseguir resultados. Un ejemplo de este mejor desempeño de autogestión es el distrito de Villa El Salvador, cuyos pobladores se abastecieron a sí mismos de los servicios que no les brindaba el Estado, además de que estructuraron sus propios mecanismos para contrarrestar la avanzada de Sendero Luminoso. El distrito recibió el Premio Príncipe de Asturias en 1987. Otro ejemplo de organización voluntaria y exitosa al margen del Estado es el movimiento religioso de la Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (AEMINPU), cuyos integrantes liderados por Ezequiel Ataucusi tuvieron que involucrarse en la política por impedirles el Estado continuar con su proyecto de establecer colonias en la selva para vivir según sus principios. Juan Ossio, reconocido antropólogo que ha investigado por casi treinta años a los israelitas, en una entrevista lo explica de la siguiente manera:

La pregunta es cómo se interesó [Ezequiel Ataucusi] por la política. Se interesó cuando descubrió que era necesario tener el reconocimiento del Estado para su proyecto de crear colonias en la selva. Ya había tenido problemas cuando sus seguidores se habían establecido en algunas zonas y no tenían la titulación legal, porque otros colonos les abrían juicios o surgían conflictos.

Si no tienes vínculos con las autoridades, es muy difícil lograr la titulación. Eso le fue abriendo los ojos sobre la necesidad de participar en política. Además se fue dando cuenta rápidamente de qué mensajes o discursos le permitirían legitimarse y encontró el tema de las fronteras vivas, la política del Estado para la colonización de las fronteras nacionales, que estaban al garete. A fines de los años ochenta, Ataucusi entendió que los israelitas ya no eran el grupo anónimo de antes, sino que ya tenían Centros de Capacitación Bíblica en prácticamente en todas las provincias del Perú y en una gran cantidad de distritos. Tenían 5, 6, 7 colonias, algunas hasta con 8 mil o 9 mil personas. (2015, enero 19)

simples, se revelan también algunos detalles de sus rasgos individuales. El Charapa se caracteriza por su manía sexual, “afirmaba montarse a su mujer cuatro veces al día” (p. 94). Del Bronco se conoce sus problemas de alcoholismo. No es suficiente que el apelativo de Silencioso se relacione a la falta de acción (no habla), sino que se lo define como “un adicto a la flojera” (p. 89). Continuando con la “anormalidad” que insinúan los apelativos, no creemos necesario detenernos en un apodo tan elocuente como Loco; y Zurdo se halla dentro de este grupo de desadaptados por pertenecer a esa comunidad minoritaria cuya mano dominante no es la derecha (otra evidente ironía). Pese a estas “desventajas”, el quinteto logra un gran trabajo colectivo bajo la guía del narrador, quien refuerza sus cualidades y los vuelve personas eficientes para el torneo. Si luego del manicomio cambian sus hábitos, entonces, ya dejarían de ser personajes estáticos para convertirse en dinámicos, pero cómo será su comportamiento después de la fuga es una incógnita.

–*Esther*: la amante furtiva del narrador es descrita físicamente de manera muy breve.¹¹⁰ Según se la retrata, está perdidamente enamorada del narrador, ve en él al hombre de sus sueños y satisface sus impostergables necesidades sexuales. Se dice de ella también que fue recluida en el manicomio por un tema tan ridículo como habersele quemado el pantalón del marido de su hermana mientras planchaba. El narrador tiene una afinidad con ella que va más allá de lo sexual: “tú, nacida en el campo, como yo, somos silvestres” (p. 99).¹¹¹ Quizá a ello se deba esa especie de manto protector que Esther siente

Tanto Villa El Salvador y los israelitas ejemplifican el espíritu anarquista: comunidades al margen del Estado que de manera voluntaria y por afinidad se organizan para satisfacer sus necesidades.

¹¹⁰ “[...] una muchacha de cabellos, mal recortados que adornaba, sin embargo, primorosamente, con un pañuelo sobre la frente. Se rellenaba las bellas mejillas con grandes chapas de colorete y sus labios, bajo sus grandes ojos sombreados de azul [...]” (p. 48).

¹¹¹ La relación de Enrique Verástegui con la ciudad era altamente problemática: “No dejé pues de respirar la actualidad cultural de Lima, por más que para algunos yo no sea más que un provincianito de mierda” (1991, p. 7). Guillermo Niño de Guzmán menciona que en los manuscritos de los diarios verasteguianos, encontró el siguiente episodio traumático:

a su lado, pues se la representa también como una figura muy inocente y temerosa, con poco conocimiento de la vida. Es la amante incondicional del narrador que no exige explicaciones, es una personalidad desprendida y leal. Se ofrece a tejerle una chompa de regalo para el invierno ya inminente. Esta labor de manufactura nos evoca a Penélope devota de Ulises. Pero el nombre Esther tiene sus propias resonancias literarias. Como se recordará, Jonathan Swift creó el nombre Vanessa¹¹² para ocultar así el nombre de Esther Vanhomrigh, alumna y amante apasionada del autor de *Los viajes de Gulliver*. Este tórrido romance entre el escritor y Vanhomrigh llega a su punto más crítico cuando otra Esther irrumpe formando un triángulo amoroso: Esther Johnson.¹¹³ Al final, tras discusiones dramáticas y súplicas de por medio, Swift deja a Vanhomrigh por Jonhson. La Esther de *Teorema del anarquista ilustrado* se emparenta mucho con esta Esther swiftiana, ella a su modo es alumna del narrador y su amante, a la que sin embargo abandona en el manicomio. El narrador se fuga con Suzette, la esposa de uno de los psiquiatras.

–*Suzette*: la contrapartida de la apasionada Esther es Suzette, “la joven sicóloga, casada sabe Dios por qué causas con un viejo siquiatra del hospicio” (p. 108). Ella solo aparece en las últimas páginas y, en medio del alboroto por la crisis nerviosa de uno de los internos, a diferencia de Esther que se une al tumulto, mantiene la compostura sentada en las tribunas desde las que disfrutaba del partido de básquet. Es aquí cuando se enamora del narrador luego de entablar una rápida conversación en la que él le explica cuál es su

En aquella entrada de su diario relataba la afrenta y el estupor que padeció cuando fue intervenido arbitrariamente por un patrullero cerca de la avenida Salaverry. El poeta se encontraba a media cuadra de la casa en la que vivía con su esposa, la escritora Carmen Ollé. La policía lo tomó por un vulgar merodeador, prejuiciando que un individuo de tez negra y cabellos desordenados –en ese tiempo lucía un *african look*– solo podía ser un proscrito. Por suerte, Carmen llegaba en ese momento y, al advertir el forcejeo, corrió hacia allí. Indignada y al borde del llanto, le costó convencer a los guardias de que estaba casada con el presunto vagabundo y que este era tan decente como ella. (2018, agosto 5)

¹¹² Debido a que la hija de Enrique Verástegui se llama Vanessa (a quien dedica un hermoso poema titulado “Poesía para señoritas”), no quedan dudas de que se conocía el trasfondo del nombre Esther.

¹¹³ La información la tomamos de la entrada dedicada a Esther Vanhomrigh en Wikipedia.

concepto de libertad: capacidad de elección. Entonces, ella elige dejar a su viejo esposo por el joven narrador. Suzette no solo es símbolo de una mujer intelectual, capacidad ausente en Esther, también goza de una sexualidad intensa, pero mesurada. Este equilibrio es al que alude su nombre: azucena.¹¹⁴ Otra de las constantes en *Teorema del anarquista ilustrado* es atribuir a las flores la belleza armoniosa a la cual se debe aspirar: “son como los ojos del cielo, aquí en la tierra” (p. 15). Suzette es quien esconde al narrador en la maleta de su carro para que escape.

–*Los jefes de taller*: el personal administrativo del manicomio no solo lo conforman los psiquiatras, ya que los jefes de los talleres son los responsables de los internos durante las actividades recreativas (básicamente trabajos manuales). En la novela se nos presenta a dos jefes de estas secciones: el señor Segura y la señora Le Prince. Ellos tienen un trato cordial con el narrador, incluso el señor Segura lo estima como a un tipo normal: “Usted no tiene nada [...] Hablaré con su psiquiatra para que le dé su alta y usted pueda ponerse a hacer sus cosas” (p. 43). Situación similar ocurre con la señora Le Prince, quien presta ayuda para la fuga y cuya casa servirá de refugio para algunos de los neurasténicos durante esos primeros días de libertad recuperada. Esta distinta y cordial relación que establece el narrador con los jefes de los talleres sirve para subrayar la idea de que arbitrariamente son juzgados los internos de anormales por los psiquiatras.

–*Los neurasténicos*: los internos están bajo la represión de la institución psiquiátrica, pero esta colectividad de neurasténicos no es idealizada ni tratada de manera uniforme. En este microcosmos (símbolo de la sociedad) cohabitan sujetos de todo tipo y tan disímiles como en la ciudad misma. Hay neurasténicos confiables, como los integrantes

¹¹⁴ “Suzette: es de origen francés con raíz hebraica del nombre Shoshanah, que significa lirio o azucena” (<https://www.naranxadul.com/nombres/suzette>).

del equipo de básquet, y neurasténicos pervertidos que tienen una actitud violenta: “No eres homosexual, pero en la esquina siguiente, esta noche, cuando no hay nadie, un cuchillo te apunta a la garganta y dos brazos te aprisionan por atrás” (p. 38).

Este breve acercamiento nos permite comprobar que los personajes en *Teorema del anarquista ilustrado* se construyen a base de oposiciones (v.g.: psiquiatras-equipo de básquet; Esther-Suzette) y esquematismos semánticos que refuerzan el sentido alegórico que se le imprime a la narración, sin dejar de lado una cuota humorística: Dr. Rotondo. Por tanto, este uso maniqueo de personajes simples se corresponde con el propósito de una novela de tesis,¹¹⁵ que busca dirigir la lectura a una orientación interpretativa en que se han formulado ciertos planteamientos en defensa de una postura ideológica.

¹¹⁵ Por su régimen constitutivo, queda claro que *Teorema del anarquista ilustrado* es una ficción. Y debido a que se procura un discurso orientado a una praxis, se emparenta a una novela de tesis. Más precisamente a aquellas novelas que, como dice Foster Wallace, guían sus lecturas críticas gritando a los cuatro vientos “INTERPRÉTENME” (2013, p. 82): *Cándido* de Voltaire, *La náusea* de Sartre y *El extranjero* de Camus. Propuestas que en este plano son superadas por el proyecto de Enrique Verástegui, ya que las novelas de estos autores franceses no tienen un carácter performativo. Únicamente sus lecturas se agotan en interpretaciones cuando se cierra el libro. Se puede oponer el reparo de que tales dramatizaciones filosóficas, al igual que las novelas de tesis (*Aves sin nido*, por ejemplo), influyen en la realidad al persuadir en la posterior conducta del lector. Pero, en estas obras, por más que haya una intención expresa de lectura, no cuentan con una manifiesta exposición de objetivos y metodológica (como los cuatro puntos vitales del narrador-protagonista en su crítica a la psiquiatría), y esa ausencia hace que estos discursos (sus escenarios, sus acciones, sus personajes), se enmarquen en una narración en la que se cierran sobre sí mismas (inmanencia). Son ficcionales en el sentido de completas: su autosuficiencia es textual. ¿Se podrá afirmar lo mismo de una teoría? ¿Si las categorías kantianas no tuvieran incidencia en la realidad, estarían completas? Esta falta de correspondencia las vuelve incompletas y, por tanto, pierden estatus epistemológico. No se trata de una visión utilitarista, sino de praxis. Esta mutilación las confina a ese campo que en ficción se ha llamado mundo posible. Esta ficcionsofía de Enrique Verástegui posee ese carácter performativo con que se aleja de las contrafácticas conjeturas de la metafísica y la ficción. Quedarse en lo meramente textual es muerte para esta propuesta reformista, puesto que entre ella y una especulación autogratificante no habría ninguna diferencia; caso contrario al de la ficción, que halla en el texto el soplo de vida. Por un lado, la ficción es inmanente y, por otro lado, una teorización sienta las bases de una demostración. Nuestro primer sentido de lo filosófico (teorización argumentativa), entonces, es relativo a lo científico: el método de la ciencia coteja sus premisas en la realidad. Dos últimos apuntes sobre lo performativo y la praxis. Primero, recordemos que *Teorema del anarquista ilustrado* forma parte de *Terceto de Lima*, trilogía que cierra con *Walicha. Ensayo sobre la pasión andina* y, como mencionamos en el primer capítulo, Tania Favela Bustillos señala que aquí “la apuesta de Verástegui es hacer tres cosas simultáneamente: contar una historia de amor-sexo, generar una reflexión sobre la escritura poética y escribir un poema” (2019, p. 58). *Teorema del anarquista ilustrado* no es ajeno a este ánimo performativo, siendo puesto en práctica cuando en la ficción los neurasténicos ejecutan las indicaciones del narrador-protagonista en el torneo de básquet. Planteando al suicidio de Arguedas como una performance, María Teresa Grillo extiende esta performatividad a los personajes de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

- *Temas.*

El análisis temático será abordado aquí desde una perspectiva lógica, esto es, que “la noción de tema es la que da cuenta de los ejes de sentido que otorgan coherencia a un texto” (p. 316). En *Teorema del anarquista ilustrado* se identifican varias líneas temáticas, que tienen una dinámica integradora y, de ellas, se desprenden otras de menor influencia (subtemas). En esta sección solo desarrollaremos a aquellos grandes temas que, a nuestro criterio, en la novela se tornan como los vertebrales.

–*Psiquiatría*: el propósito central de la narración es demostrar por medio de los cuatro puntos de un teorema¹¹⁶ que las bases de la psiquiatría atentan contra el sentido de razón por inhumanas. Por ello, al impugnarse las nociones y los métodos con que los psiquiatras tratan a los pacientes, se colige que estos diagnósticos carecen de sustento para dividir a las personas entre locos y normales. Desde la perspectiva del narrador, los

La forma en que se monta un ‘escenario’, describiendo detalladamente el ambiente del mercado [...] y la aparatosa manera en que Moncada aparece y luego actúa, permiten al lector percibir y recrear la escena como un acto teatral, que correspondería, como se ha señalado, a un nivel diferente al de la actuación de los zorros, narradores orales de la historia. (2018, pp. 322-323)

Lo performativo también está presente cuando una madre envía una carta (o un *whatsapp*) a su hijo con la receta de la comida. En otras palabras, estamos entendiendo a lo performativo como la puesta en práctica de una textualidad: lo performativo se manifiesta tanto en la ejecución de una teoría económica, una pieza teatral o la receta antes mencionada. Y, segundo, sobre la praxis diremos que el concepto ha atraído desde un principio a la escritura verásteguiana, ya que aunque recién apareció en 1980, uno de los poemarios más tempranos de Enrique Verástegui se titula *Praxis, asalto y destrucción del infierno*:

Según Ricardo González-Vigil, *Praxis, asalto y destrucción del infierno* fue escrito antes de *En los extramuros del mundo*; sin embargo, la portadilla del libro indica ‘Fue escrito entre Cañete y Lima, 1969/71...’. Sea como fuere, el libro no fue publicado sino nueve años después, en 1980. (Luis Enrique Mendoza & Renzo Porcile, 2017, p. 9)

Sobre el título del poemario, Enrique Verástegui revela: “Debo decir que ese libro lo escribí a los veinte años, y su título original eran tan solo *Praxis*” (2002, invierno, p. 7).

¹¹⁶ Este espíritu matemático de un teorema también se encuentra en Alain Badiou. Cuando el filósofo francés aborda la creación absoluta de un presente, dice:

Debemos reiterar que aquellos que no tienen nada, tanto en términos militares como financieros, solo tienen fuerza en su disciplina total, de acción y de pensamiento, la cual –como en matemática– es idéntica a la libertad total, a la creación absoluta. Importa únicamente que esta disciplina se imponga, no respecto de las formas de un aparato (pues entonces seguimos en la disciplina de Estado, lo cual significa, hoy en día, en el desastre de lo ilimitado), sino respecto de un problema real que debe ser resuelto (como en matemática, nuevamente) [...] También aquí el paradigma matemático puede ser de utilidad: la emergencia de una teoría totalmente nueva, y de vasto alcance, se produce a partir de la concentración del pensamiento sobre un problema cuya formulación puede parecer del todo singular, incluso extraordinariamente estrecha. (2005, pp. 43-44)

que en realidad se encuentran en una posición de anormalidad (despojados de dimensiones humanas), son precisamente los psiquiatras. Es cierto que en los neurasténicos existe un desbalance psíquico (alcoholismo, por ejemplo), pero lo mismo sucede en la psiquiatría al brindarle una mayor preponderancia al intelecto que a lo emocional. La clave consiste en el equilibrio: comulgar la razón con el cuerpo. De este modo, en el torneo de básquet se aplicarán los cuatro principios fundamentales postulados por el narrador. La psiquiatría ha degenerado en especulación teórica que no tiene resultados. Únicamente priva a sus pacientes de libertad, dopándolos. En cambio, la victoria en el torneo de básquet será una evidencia que todos atestiguarán. Para tal logro, se necesita que la estrategia (la razón) se complemente a las habilidades psicomotrices (cuerpo).¹¹⁷ Bajo este procedimiento los neurasténicos pasarán a convertirse de individuos asociales a individuos sociales. Equivocadamente lo que pretende la psiquiatría es aislar a los pacientes, mantener al margen a los “anormales” y, con ello, se suprime la esencia social del *homo faber*. Más allá de sus singularidades (de credo o

¹¹⁷ “El sentido de mi existencia está dado en el proyecto *Ética*, que está conformado por cuatro volúmenes: *Monte de goce* o libro del pecado, *Taki Ongoy* o libro de la redención, *Angelus Novus* o libro de la virtud y *Albus* o libro del conocimiento” (2002, invierno, p. 9). Resulta provechoso relacionar este ambicioso proyecto poético con la novelística de Enrique Verástegui, puesto que en *Teorema del anarquista ilustrado* se percibe esa misma ascensión que se desarrolla en *Splendor* (antes *Ética*): el encierro en el manicomio como una vida en el pecado, la insurrección de los neurasténicos como la “redención del pecado a través de la acción política” (Enrique Verástegui, 2013, p. 984) y la fuga con Suzette como el logro de “la virtud a través de la vida en pareja” (ib.). *Albus*, el cuarto momento de este ascenso, se desarrolla en el plano de “la ciencia y la gnosis” (ib.), donde ya no se conoce a través del cuerpo, sino de la inteligencia (es inevitable recordar a la escalada de la dialéctica platónica en que del mundo de los sentidos se parte al mundo de las ideas). Este terreno mental es el que se narra en *La máquina del crepúsculo*, en que también es necesaria una estrategia para alcanzar un fin, pero esta vez se deja de lado la corporalidad del básquetbol por un juego de índole más intelectual como el ajedrez. En esta novela, de principio a fin, el protagonista tiene una partida en la computadora contra su amante virtual Barbarella y cada capítulo termina con el movimiento de una pieza: “Entonces jugué C x P, y la partida de ajedrez adquirió un ritmo vertiginoso” (2012, p. 23). En la contratapa de *La máquina del crepúsculo*, es manifiesto el ánimo de vincular estas dos novelas:

Quando Enrique Verástegui escribió *Teorema del anarquista ilustrado* nos dio pistas sobre lo que sería su próximo proyecto: se valió del sexo para darle a su personaje las cualidades necesarias que lo presentó como el desquiciado a quien solo el placer carnal podía conmovirlo. En *La máquina del crepúsculo*, el poeta leyenda, canaliza estas ansias hacia un plano más racional y deconstruye el concepto hasta elevarlo a un plano en el que solo la palabra tiene control sobre la conducta humana. Con esta novela Enrique Verástegui traza una nueva línea en su proyecto escritural que lo ubica como el fundador de una propuesta en la que el objeto deja de ser lo que se busca y lo convierte en la tensión de lo que se ha tenido. Ya no es la materia sino el lenguaje, ya no el significado sino el significante y viceversa. El sexo como un tablero de ajedrez: su motor, la estrategia que mueve piezas como dos amantes hambrientos.

políticas), si un grupo de personas crea un sistema de interrelación que funciona, entonces, ya han demostrado y validado su normalidad. De lo anterior se concluye que no se trata de uniformizar a la individualidad en aras de un pensamiento dominante (como pretende la psiquiatría); se trata de permitir la coexistencia de dispares conjuntos sociales. La psiquiatría no es psiquiatría en la novela, la psiquiatría es la manera en que se ha disfrazado a lo que verdaderamente se denuncia: el totalitarismo.

–*La libertad*: al encontrarse recluido en un manicomio, lo que ansía el narrador es recuperar la libertad. Los otros neurasténicos (incluyendo a los integrantes del equipo de básquet) ni siquiera se han planteado tal posibilidad. Ellos han naturalizado su existencia a una vida de encierro. Que detrás de los muros del manicomio existe una realidad de la que están vedados hasta ese momento, es un convencimiento que les contagia el narrador (cumple una función pedagógica). La libertad es capacidad de elección y este discurso es coherente con el final de la novela, ya una vez ejecutada la fuga cada uno se las vale por su propia cuenta. El narrador no les compele a tomar una determinada vía de escape. Este guía ha cumplido su tarea al sacar lo mejor de cada uno luego del entrenamiento en que les ha inculcado la comunión entre razón y cuerpo. Frente al mundo ahora no se encontrarán desvalidos. Sin dicho equilibrio nunca hubieran sido libres, sino libertinos o, peor aún, un remedo de psiquiatras. La libertad implica juicio y criterio, de otro modo se es esclavo de lo irreflexivo. Y los libertinos y los psiquiatras no necesitan de la libertad. Para satisfacerse actuando como tales les basta el manicomio. El hombre que ambiciona la libertad es necesariamente un hombre ilustrado.¹¹⁸

¹¹⁸ Recordemos que los sísmicos cambios sociales, económicos y culturales de Europa del siglo XVIII serían inexplicables sin la Ilustración: la Revolución francesa, por ejemplo. También durante esta etapa histórica es que Adam Smith escribió *La riqueza de las naciones*.

–*Ciudad/campo*: este contraste es el más recurrente para oponer la libertad a la represión psiquiátrica (ciudad). En el campo no tiene cabida ese furor simétrico con que ha sido edificado el manicomio.¹¹⁹ Obviamente que el campo nos remite a la provincia; y la ciudad, a Lima, donde un sistema opresor se ha instituido con mayor empuje y beneplácito de las autoridades. En esta médula inhumana se ha desterrado la independencia de acción de la que todavía se disfruta en la ruralidad de la provincia, que es idealizada bucólica y románticamente: es el escenario en que el narrador se ha embriagado de naturaleza, y en ella se atesora la libertad de la que gozaba de niño cuando las relaciones sociales no eran imposiciones, sino juego. Esa incursión en la que se embarca al lado de otros niños hacia la hacienda Montalván¹²⁰ es una aventura en

¹¹⁹ Este furor simétrico se relaciona con la idea de planificación a la que denuncia Hayek, pues esta construcción pretende controlar el orden espontáneo por el cual la civilización occidental se ha modernizado. Ejemplos de este orden espontáneo son el lenguaje, la propiedad, la moneda, el comercio y el mercado, y estas fueron apareciendo sin que haya una gran mente detrás, sino que siguieron más “una intuición o un instinto que un razonamiento intelectual y que, luego, la experiencia iría legitimando, modificando o eliminando y reemplazándola por otra distinta” (Vargas Llosa, 2018, p. 117). Para Hayek, por tanto, el principal enemigo de la civilización es esa pretensión intelectual de elaborar “un modelo económico y político y querer luego implantarlo en la realidad, algo que sólo es posible mediante la fuerza [...]” (p. 118). Quienes han sido los constructivistas por antonomasia son los intelectuales y, por ello, terminan siendo los grandes enemigos de la civilización al no creer en el mercado:

Como el mercado es el producto de la libertad, los intelectuales son a menudo los grandes enemigos de la libertad. El intelectual está convencido de que, elaborando racionalmente un modelo justo y equitativo de sociedad, éste se puede *imponer* a la realidad. De ahí el éxito del marxismo en el medio intelectual. (p. 118)

Esta concepción nace cuando a las cuestiones sociales se les trata de aplicar el mismo método científico con que se estudia a la naturaleza, “algo que a Hayek le pareció siempre una astuta manera de justificar ‘el constructivismo’” (p. 108). Una lectura que se le puede dar a *Teorema del anarquista ilustrado* es que esta labor de planificación recae en los psiquiatras (intelectuales). Según Vargas Llosa, esta planificación también es combatida por Karl Popper dado que

[...] transpira ‘historicismo’ por todos sus poros pues supone que la historia no sólo se puede predecir, sino, también dirigir y proyectar, como una obra de ingeniería [...] La planificación, llevada a sus últimas consecuencias, conduce a la centralización del poder [...] La *planificación*, que es, en lo que se refiere a la orientación controlada y científica de la evolución social, una quimera, desemboca, siempre que se la quiera imponer, en la destrucción de la libertad, en regímenes totalitarios en los que el poder central, con el argumento de ‘racionalizar’ provechosamente el uso de los recursos, se arroga el derecho de privar a los ciudadanos de iniciativa y del derecho a la diversidad y de imponerles mediante la fuerza unas formas determinadas de conducta. (p. 184)

¹²⁰ La nostalgia del narrador-protagonista por la hacienda Montalván quizá se explique también por la decadencia en la que cayó después de la reforma agraria impulsada por el dictador Juan Velasco Alvarado. Como cuenta Mario Vargas Llosa, la hacienda le fue expropiada a Pedro Beltrán:

Una manifestación convocada por Beltrán en el colegio de la Recoleta fue desbaratada por los búfalos apristas y terminó en el ridículo. Ya no volvería Beltrán a tener cargo político alguno, hasta que, con la subida de la dictadura de Velasco, le

conjunto.¹²¹ Ya en la adultez, ya en la ciudad, esa dimensión humana ha sido eliminada a favor de la productividad industrial. Una ciudad en la que sus habitantes andan al límite por un acelerado ritmo de vida, muy distinta a la actividad contemplativa para la que es idóneo el campo de la provincia. Se debe “volver inoperante las nociones de antagonismo entre hombre y naturaleza, superándolos” (p. 108), se afirma.¹²²

serían confiscados su diario, su hacienda Montalbán y derribada su vieja casa colonial del centro de Lima, con el pretexto de abrir una calle. (1993, p. 407)

Las haciendas bajo el sistema estatista quebraron y terminaron en estado ruinoso:

El general Velasco confiscó en 1969 esas haciendas en las que, en efecto, los trabajadores recibían un porcentaje muy pequeño del beneficio, y las convirtió en cooperativas y empresas de “propiedad social”, en las que, en teoría, los campesinos reemplazaron a los antiguos dueños. En la práctica, los nuevos propietarios fueron las directivas de las empresas socializadas, que se dedicaron a explotar a los campesinos tanto o más que los antiguos patrones. Con un agravante. Estos últimos sabían trabajar sus tierras, renovaban la maquinaria, reinvertían. Los dirigentes de las cooperativas y empresas de propiedad social se dedicaron a administrarlas políticamente y en muchos casos sólo a saquearlas. El resultado fue que pronto ya no hubo beneficio que repartir. (p. 214)

Esta misma crítica a la burocracia reformista del régimen de Velasco, es planteada también por Enrique Verástegui: “Esa reforma agraria, sin embargo, fue emprendida por el régimen velasquista en la década de los setenta sin poder evitar el autoritarismo de sus organizaciones paramilitares que se habían transformado en una burocracia opresiva de los propios indígenas” (2014, p. 162).

121

[...] el jardín que yo amaba –por el que me rasguñaba la piel y me pasaba a veces horas caminando entre sembríos desolados en las laderas de los montes– era, en verdad, la pulverización del concepto jardín y, allí mismo, esta palabra ya no existía, o existía como *un nuevo sentido que ha sido enriquecido por la acción*. (70, el énfasis es nuestro)

Tal como sucede con los neurasténicos en la operación de escape del manicomio, también existe una operación de invasión a los jardines de la hacienda Montalbán. La definición de jardín implica de por sí un terreno acotado, por ello, se dice que lo que en verdad se ama es la “pulverización del concepto jardín”: se esfuman así las restricciones de accesibilidad debido a las fronteras. De igual modo, el narrador-protagonista pretende recuperar la libertad demostrando el absurdo del concepto manicomio, pero no solo teorizando sino gracias a la práctica. Sobre la importancia de la naturaleza en la vida del hombre industrializado en la ciudad, Enrique Verástegui señala:

Un inmenso horizonte se abre en el espacio de la ciudad, que, en su punto límite, se encuentra con el campo a través de los parques donde, al salir del trabajo, volvemos a percibir la dimensión infinita del universo que contemplamos como el lugar hacia el cual nos dirigimos. El mundo de la ciudad es el de una naturaleza superior construida por el hombre y sus máquinas. (2014, pp. 200-201)

Transcribimos otra cita extensa en la que se insiste en la función irremplazable en pos de la utopía que tienen las áreas verdes en la ciudad moderna:

[...] el campo en la mente de los hombres de la ciudad se aparece como el lugar utópico donde los problemas generados por la vida moderna quedan elididos en el signo de una naturaleza que le recuerda al hombre su origen arcádico: ese signo, en el nuevo diseño de las urbanizaciones que cada vez se extienden a toda velocidad hacia el campo, son los parques, por ejemplo, o las áreas verdes que igual que oasis brotan en medio de un espacio conformado por edificaciones de cemento, acero y vidrio polarizado. Sin embargo, el hecho mismo de que la naturaleza se presente metafóricamente al hombre contemporáneo como posible –los parques, las fuentes, las áreas verdes, las alamedas sembradas de árboles– hace posible que la utopía se construya no en el campo, sino allí donde, por contraste, el campo brilla con el resplandor de un diamante: en las ciudades que, de paso, gracias al desarrollo industrial han permitido un nuevo tipo de relación entre los hombres. (p. 175)

¹²² “Mis antecedentes literarios en el Perú se reducen a únicamente a Carlos Oquendo de Amat con su único libro *5 metros de poemas*” (Enrique Verástegui, 1991, p. 9). Raúl Bueno en un ensayo sobre Oquendo

–*La escritura*: es una trinchera en que se revierten los frutos del ensimismamiento y, al revertirlos, se abandona el plano contemplativo y ahora la escritura¹²³ se vuelve uno de los eslabones dentro de la cadena de acciones que terminarán por modificar la realidad. La escritura se concibe como extensión del pensamiento, se reconstruye la identidad en una narrativa, y se otorga cohesión y coherencia a lo que ha terminado desequilibrándose en una época deshumanizada a favor de la mercancía. Pero este ejercicio no es abstracto ni incorpóreo. Supone una actividad física.¹²⁴ Es decir, no se rechaza al trabajo: se denuncia al trabajo alienante, aquel que vuelve un autómata sustituable y repetitivo a la infinita posibilidad del ser humano. Así pues, la escritura es un mecanismo en que se manifiesta la conciencia. En el caos se recupera, trayéndola al presente, una estabilidad que se deposita en la hoja gracias a un esfuerzo de organización. Sin la escritura una persona continuará desconociendo su complejidad interior y, por ende, será incapaz de

de Amat apunta una comunión similar entre campo y ciudad que, al final, se reconcilian en “la jubilosa locura de la poesía” (1985, p. 132). Por otro lado, Oquendo de Amat era uno de los poetas latinoamericanos más valorados por Allen Ginsberg:

Pero el que más me gusta es otro peruano, Carlos Oquendo de Amat, que escribió *Cinco metros de poesía*. Murió joven, a comienzos de los treinta, en España, y escribió una poesía muy rara, casi dadaísta o surrealista, pero muy conmovedora y tierna. Siempre he buscado una buena traducción de su obra. (Javier Martínez de Pisón, 2016, 28 de octubre)

No está de más recordar que muchos han visto en los versos iniciales de *Salmo* –“Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres/ carcomidos por la neurosis” (2004, p. 21)– un homenaje a *Aullido* de Ginsberg –“Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas histéricas desnudas” (2011, p. 11). Pero Enrique Verástegui niega esta influencia: “Si se trata de ser maniqueo, de aceptar si fui o no influido por Ginsberg, yo diría que no” (2002, invierno, p. 6).

¹²³ Para que esta escritura no sea pasiva ni mera retórica debe estar orientada a una praxis: “Por ello, un escrito que teorice sobre la revolución debe ser, también, la conciencia de una praxis en el momento en que opera sobre el mundo” (2014, p. 24).

¹²⁴ Esta actividad física se iniciaría desde el movimiento mismo de la mano cuando se escribe: “Figuras (como triángulos, cuadrados y círculos) serán trazados sobre el plano más como una imagen interna de los propios movimientos de la escritura que como un signo exterior caligráfico” (1991b, diciembre, p. 264). O cuando se tecldea: “[...] la actividad del poeta cuya existencia es lo mismo un lanzar contenidos como la precisión de su máquina de expresión” (ib., p. 252). En un artículo dedicado a la literatura latinoamericana de los ochenta, Julio Ortega dice:

[...] el escritor perdía su relación artesanal con la escritura, ese ámbito donde todavía creemos se decide una relación genuina con el lenguaje, y pasaba a asumir una relación funcional con su instrumento, que inevitablemente se fue empobreciendo de novela en novela, trivializando los mecanismos formales en una mera mecánica y extraviando el sentido mismo del acto literario en un subproducto social de fácil consumo. (1980, p. 163)

En la novela, el narrador-protagonista utiliza ambos mecanismos de escritura: a mano y a máquina.

conquistar el bienestar del equilibrio y la armonía. Existe una fe en que la palabra cura. Pero como el individuo no es un ente asocial, sino todo lo contrario, estas soluciones deben tener como objetivo el bien comunitario.¹²⁵ Se requiere una escritura-estrategia que revise las estructuras del sistema en que se sustenta la sociedad. Se comprende, en conclusión, que más que un acto literario, la escritura es un acto revolucionario.

3.- Intertextualidad

Revisado el régimen constitutivo de *Teorema del anarquista ilustrado*, dedicaremos las siguientes líneas a un repaso no muy exhaustivo de los autores que explícitamente son mencionados por Enrique Verástegui. Decimos explícitamente porque en la narración hay rastros de otras personalidades que subyacen sin ser nombradas, como Freud y Marx.¹²⁶ Creemos importante no desestimar la deliberada intertextualidad que desea establecerse, y más si las obras de estos autores no pertenecen propiamente al régimen constitutivo.¹²⁷ Este corpus que en la novela se inventaría no es gratuito ni busca la mera referencia ornamental, antes que eso es la tradición a la cual pretende afiliarse.¹²⁸

¹²⁵ Es habitual señalar que el *Bartleby* de Melville prefigura a los personajes de Kafka. En *Bartleby* tenemos a un personaje que rompe el circuito social al negarse a la acción (“I would prefer not to”, repite como un mantra). De igual modo, en la literatura de Kafka las trabas burocráticas no colaboran con los individuos en su incansable búsqueda por la respuesta. Se hallan a la deriva. Carecen de un sistema de relaciones sociales que los integre. Ese es el absurdo del hombre contemporáneo al que la obra de Enrique Verástegui le presenta una alternativa:

El mundo actual —una actualidad que no deja de serlo desde que el industrialismo buscó desplazar al feudalismo del mundo— es la imagen y semejanza de la tecnología que lo transforma: sin esa tecnología, el futuro se nos presenta como una palabra irreal aunque esa irrealidad es hoy solo existible como absurdo. (1991b, diciembre, p. 267)

¹²⁶ “Llegué a pensar, como ya dije, que era tres hombres” (p. 58). Esta declaración nos recuerda a las categorías del ello, yo y superyó. Y la denuncia de una alienación industrial es propia de las teorías marxistas.

¹²⁷ El rasgo principal del régimen constitutivo es proponer un mundo ficcional. A lo largo de su libro, el profesor García-Bedoya considera que la poesía también postula una ficción, a lo cual nosotros nos adherimos. Pero en el caso de San Juan de la Cruz, creemos que en sus textos, ya sean prosas o poemas, prima una función teológica-religiosa antes que estética. No olvidemos que San Juan de la Cruz es uno de los Doctores de la Iglesia y que fue canonizado por Benedicto XIII.

¹²⁸ El sentido de afiliación lo estoy tomando de lo planteado por Edward Said, que vendría a ser algo así como el emparentarse a una tradición que no es originaria (o predominante) de nuestra cultura. Para

El narrador antes de internarse en el manicomio tiene un morral donde carga a los siguientes autores:

–*Todorov*: se menciona a una novela de Todorov, pero si revisamos su bibliografía encontramos que el pensador búlgaro no cuenta con ninguna incursión en el género. Entonces, ¿a qué novela se hace referencia? Por dos motivos, aventuramos que el libro en cuestión es *La Conquista de América*.¹²⁹ El primer motivo es que la propia concepción de escritura de Verástegui no distingue entre géneros, así que siendo consecuente con esta lógica es natural que se pase de una novela a un ensayo sin ningún problema. El segundo motivo tiene que ver con el tema, pues aquí Todorov trata sobre el encuentro de dos mundos, una línea temática muy presente en *Teorema del anarquista ilustrado*. Además, la finalidad de *La Conquista de América* es:

[...] Todorov se propone demostrar en este trabajo lo siguiente: 1) que la conquista de América vaticina y establece nuestra identidad presente y nuestra nueva relación con el Otro, y 2) que el triunfo de la Conquista se debió, primero, al "arte de la adaptación y la improvisación" de los conquistadores; segundo, a su superioridad en la comunicación de los signos, y tercero, al hecho de que en las múltiples combinaciones de la tríada amor-conquista-conocimiento (sobre el Otro) subyacía la firme convicción de la superioridad europea y, consecuentemente, de que había que asimilar a los nativos. (Everardo Garduño, 2010, pp. 181-182)

Que un bando demuestre una mayor eficiencia y efectividad y, ante todo, una “superioridad en la comunicación”, está muy próximo a lo que se alegoriza en el torneo de básquet. Por otro lado, en la novela se dice: “Ah –se asombró el Dr. Rotondo, ¿tiene usted problemas con el demonio?– ¿problemas con el demonio?, pensé entre mí, y quedé asombrado porque hasta ese momento yo no había leído el libro [de Todorov]” (p. 25). Y más adelante se precisa qué demonio es ese cuando el narrador conversa con el señor

profundizar sobre el particular, revisar las categorías de filiación y afiliación desarrolladas en *El mundo, el texto y el crítico* (2004).

¹²⁹ La primera edición apareció en francés en 1982; y su traducción al español fue publicada en México por Siglo XXI en 1987.

Segura:¹³⁰ “[...] la lucha contra el demonio estatal” (p. 43). Sobre el Estado la concepción que se tiene es esta: “El estado es necesariamente opresor –incluso de la nación, y no solo del individuo” (p. 53). Por haber implantado los europeos una nueva organización política en el Nuevo Mundo y por los demás detalles que hemos apuntado, creemos que es suficiente para afirmar que la novela de Todorov a la que se hace referencia es *La Conquista de América*.

–*Swedenborg*: cualidades que aparentemente se excluyen como lo científico y lo espiritual, en *Teorema del anarquista ilustrado* son integradas bajo una visión que postula a ambas dimensiones como las aspiraciones supremas del hombre. Este proyecto tiene una notoria influencia de Swedenborg, quien fuera un hombre de ciencias adelantado a su época, muy erudito, pero que de manera abrupta cambió el rumbo de sus intereses por la mística y la vida después de la muerte o, como dice Borges, a “conversar con los ángeles” (1978, junio 9, párr. 47). Tras supuestamente recibir la visita de Jesucristo en la sala de su casa, tuvo la misión de refundar la iglesia y, a partir de ese momento, publicó libros en los que describía lo que sucedía con el alma una vez muerto el cuerpo. Lo interesante es que Swedenborg consideraba que incluso ya muerto conservaba una libertad para elegir entre el cielo o el infierno. Tal decisión dependía de dónde nos sintiéramos más a gusto. Además, la salvación tenía la condición de ser intelectual. Para Swedenborg, se necesitaba cultivar el intelecto para merecer el cielo. Borges lo formula de este modo:

En su sistema, en la nueva religión que él predicó, se habla de la salvación por las obras, aunque esas obras no son, por cierto, misas ni ceremonias: son obras verdaderas, obras en las cuales entra todo el hombre, es decir su espíritu y, lo que es más curioso aún, también su inteligencia. (párr. 3)

¹³⁰ El señor Segura, jefe del taller de artesanía, casualmente tiene un hermano que “era un prestigioso pintor de motivos indigenistas” (p. 43). Tomemos en cuenta que esta publicación de Enrique Verástegui se dio en 1992, año en que se conmemoró el quinto centenario del Descubrimiento de América.

Estas premisas son asimiladas por Enrique Verástegui en una novela en la que la libertad es una necesidad imperativa del hombre ilustrado.

–*San Juan de la Cruz*: la poesía de este místico español¹³¹ se caracteriza por la reivindicación del cuerpo a través del erotismo. Este es un medio para alcanzar la iluminación y la experiencia de Dios. La sensualidad no es oprobiosa, se reconcilia al hombre con su dimensión mundana (carnal). Gracias a los sentidos, entiéndase el placer sexual, se logra un equilibrio que encamina al éxtasis divino. Esta apertura espiritual es la que se asume también en *Teorema del anarquista ilustrado*, donde la represión sexual debe ser vencida para que el hombre sea completamente libre.

–*Epístola II de Pablo a los efesios*: al igual que ocurre con el narrador-protagonista, Pablo escribe esta epístola mientras padece un encierro. Desde una cárcel de Roma, este apóstol elabora esta epístola con el fin de alimentar la fe de los creyentes de una región como Éfeso, que se ve acechada por la irrupción de nuevas religiones contrarias a las doctrinas cristianas y que también predicán la salvación. Esta carta es un intento de sentar las bases de la iglesia:

Pablo retoma aquí, desarrollándolo, el plan de Dios, que dice haber comprendido en una revelación. El mundo ha sido creado para los hombres, para que de ellos emerja el Hombre Nuevo, una única familia en Cristo. Todos se reunirán, cada uno en su lugar, alrededor de una persona capaz de acogerlos a todos y a cada uno en su propia plenitud. (Biblia Latinoamericana Comentada, 2000, p. 322)

Este paralelismo entre la misión de Pablo y la fundación de una sociedad más humanizada en *Teorema del anarquista ilustrado*, no necesita de mayores comentarios.

¹³¹ “Por ello, el primer verso de *Monte de goce* ocurre en un convento donde un hombre, que es San Juan de la Cruz, acariciado por la brisa nocturna, se dispone a descender al infierno e, incluso, vivir el pecado [...]” (Enrique Verástegui, 2013, p. 984). Esta visión tiene mucha afinidad a la de William Blake en los célebres *Proverbios del infierno*: “La senda del exceso conduce al palacio de la sabiduría” (2009, p. 317).

Esas son las obras que el narrador-protagonista lleva en su morral, y en ellas nos hemos detenido en lo temático por la importancia del contenido. En cambio, hay otros dos libros a los que se mencionan y a los que el narrador-protagonista valora por la forma.

–*Elogio de la locura*: Erasmo no solo hace una apología de la locura. Se vale del humor a través de la sátira. Para un testimonio de mayor autoridad, es la propia locura la que habla: ella enumera sus virtudes y las ventajas que consigo trae a la humanidad. En *Teorema del anarquista ilustrado*, la vena humorística recorre varios pasajes del libro (el irreverente partido de básquet entre dos equipos de locos suena a chiste) y a cada instante uno tiene la sensación de haberse sumergido entre las páginas del diario de un loco. La sintaxis enrevesada, las rayas en que constantemente se puntualizan aclaraciones y el atolondramiento, son los recursos que se han utilizado para reconstruir la voz de la locura. Retóricamente, la obra también merece la aprobación del narrador-protagonista:

[...] esos que no pueden lograr trascendencia para su prosa por falta de una visión completa, además de interna, sin la que una anécdota no produce una moral sino empleando un estilo elegante como el de Erasmo en *Elogio de la locura*. (p. 29)

–*Vita Nuova*: esta obra de Dante es una combinación de géneros. Se combinan prosas, poemas y exégesis sobre esos mismos poemas, algo similar a lo que hace el narrador-protagonista a lo largo de *Teorema del anarquista ilustrado*. Repetidamente se nos dice que este va anotando en su libreta ideas preliminares en las que luego ahondará cuando las pase a limpio con la ayuda de una máquina de escribir. Esa actividad creativa y hermenéutica es la característica que hermana a ambos trabajos: “[...] frases como pulsiones escritas al margen (que serían un tercer momento en un mismo proceso de escritura): iluminaciones verbales, o flores relampagueantes. Algo así, si se observa bien, como en la *Vita Nuova* de Dante” (p. 71). Indudablemente, hay una deliberada intención de guiar la lectura hacia una interpretación que, no obstante, se enriquece debido a la

pluralidad de sentidos de lo alegórico.¹³² Dante en el *Convivio*¹³³ postula cuatro niveles de lectura:

Y para dar a entender tal, es menester saber que los escritos pueden entenderse y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámase el uno literal, y es éste aquél que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata [...]. Llámase el otro alegórico, y éste es aquel que se esconde bajo el manto de estas fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira [...]. El tercer sentido se llama moral; y éste es el que los lectores deben intentar descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus descendientes [...] Llámase el cuarto sentido anagógico, es decir, superior al sentido, y es éste cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la gloria eterna; como puede verse en aquel canto del Profeta que dice que con la salida de Egipto del pueblo de Israel hízose la Judea santa y libre. (1919, p. 20)

Estos cuatro niveles de lectura están presentes en *Teorema del anarquista ilustrado*. Pero nos gustaría llamar la atención sobre el sentido anagógico,¹³⁴ pues Dante

¹³² Hemos venido trabajando la alegoría sin una definición previa, ya que preferimos delimitar el término a partir de ejemplos. En filosofía, la caverna de Platón es una de las alegorías paradigmáticas: de una lectura literal partimos a una lectura simbólica. Esta ficciónsofía en que se aborda la reclusión disciplinada, la locura, la represión sexual, la anormalidad y una responsabilidad pedagógica (representado en el narrador-protagonista como poeta), nos recuerda asimismo a los trabajos de Foucault: *Vigilar y castigar*, *Historia de la locura*, *Historia de la sexualidad*, *Los anormales* y a sus últimas conferencias sobre la parresía, respectivamente. De la misma manera, hay muchos guiños a las ideas que Marcuse desarrolló en *El hombre unidimensional*.

¹³³ Este texto del florentino no le era desconocido a Enrique Verástegui, lo tenía presente como un tratado de poesía: “[Dante] escribió *De la monarquía*, escribió *El convivio* (tratado de poesía), aparte de *La vita nuova*, que es su primer libro en el cual habla ya de Beatriz” (2015, p. 32).

¹³⁴ De un modo amplio, el sentido anagógico se entiende como el sentido espiritual. En la obra de Enrique Verástegui la espiritualidad no es un tema accesorio, ya que juega un rol preponderante (junto al intelecto) a la hora de construir una ética que se traduzca en una conducta. Entre los personajes a los que toma como modelos edificantes, por ejemplo, se encuentra Ezequiel Ataucusi:

Habiendo concebido la vida, y la sabiduría, como emanación de mi propia mente, saludo a Arnold Krum Keller, Eliphaz Leví, Madame Blavatsky, Aleister Crowley, Papus, Gurdjieff, Ouspensky, Krihsnamurti, Annie Besant, Su Divina Gracia Sai Baba, Steiner, Yoganadanda, Allan Kardec, René Guénon, Julius Evola, Samael Aun Weor, Hung Xiu-Quan, Ezequiel Ataucusi, Joseph Smith, Swedemborg, Soka Gakai, Nicolás Bourbaki. (2013, p. 990)

En *Teorema del anarquista ilustrado* existe un halo mesiánico, característica presente en el movimiento religioso de la Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal (AEMINPU), cuyo brazo político FREPAP continúa en vigencia al haber sido una de las bancadas más numerosas en la última conformación del parlamento peruano. Sobre Ezequiel Ataucusi Gamonal y los israelitas, Juan Ossio ha rescatado que este movimiento sirvió para contener el avance sanguinario de Sendero Luminoso en las zonas más pobres de la sierra por transmitir un mensaje esperanzador que captó adeptos que se unieron a ese estilo de vida pacifista en lugar de enrolarse en las filas terroristas:

Es en este punto donde el mesianismo de Sendero Luminoso se separa completamente de aquel de Israel del Nuevo Pacto Universal, pues mientras este último aspiraba a salvar a la humanidad de un inminente cataclismo llevando el mensaje del líder a los cuatro cantones de la Tierra, el primero anhelaba destruir a los que no eran sus seguidores para acceder a lo que vendría a ser la imagen de su salvación. De ahí que ambos movimientos fuesen antagónicos y varios israelitas corrieran la misma suerte de aquellos considerados *yana umas*. Esto, sin embargo, no fue óbice para detenerlos y la AEMINPU siguió creciendo y atrayendo a personas que podrían haber sucumbido ante la prédica senderista. Haberse convertido en una alternativa exitosa frente a Sendero Luminoso es algo que todos los peruanos debemos agradecer, pues de no haber contado con su presencia la expansión de este movimiento hubiese encontrado menos obstáculos. (2014, p. 354)

ha decidido ejemplificarlo con el escape que de Egipto emprende el pueblo de Israel bajo la tutela de Moisés. Una huida que nos recuerda mucho a la fuga de neurasténicos de un manicomio gracias al narrador-protagonista.

Terminada esta revisión intertextual, entonces, es posible afirmar que tanto por el contenido, como por lo formal, se problematizan los límites del régimen constitutivo, ya que la función estética pierde preponderancia, en un mundo ficcional muy difuso e impreciso, ante un ánimo escritural más bien discursivo. Esto se entiende dentro de una poética como la de Enrique Verástegui, en la que se propugna una abolición de los géneros literarios. Por estas consideraciones, decidimos considerar a *Teorema del anarquista ilustrado* menos una novela que una ficcionsofía.¹³⁵

En los años en que se publicó *Teorema del anarquista ilustrado* la presencia de los israelitas en la vida social y política del país se visibilizó por la postulación de su líder Ezequiel Ataucusi a las elecciones presidenciales del noventa.

¹³⁵ Estamos entendiendo a la filosofía en dos sentidos: una teorización argumentativa y una ética. Este último sentido ético es el que abarca también a lo religioso. Si aceptamos la premisa de que en poesía se postula un mundo ficcional, creo que resulta plausible trabajar bajo esta perspectiva ficcionsofía algunos de sus poemas, aunque cada poema tiene una particularidad que lo distingue. De la misma manera, al no ser el mundo ficcional un requisito (personajes, trama, ambientación), se torna complicado aplicar la ficcionsofía a los ensayos.

CONCLUSIONES

1. La mayor parte de la crítica peruana ha centrado el estudio de la obra de Enrique Verástegui en su poesía, dejando de lado la incursión del autor en otros géneros. Esta omisión es significativa, pues precisamente, al retomar los mismos temas y profundizar en ellos, los libros de Verástegui dialogan entre sí como lo harían las obras de un filósofo. Por lo demás, esta concentración en su poesía es natural en nuestra comunidad académica, donde los autores reciben indelebles etiquetas difíciles de borrar y, por ejemplo, si uno es calificado de poeta es inusual que se revise el resto de su obra, pese a haber incursionado en otros géneros.
2. La poética de Verástegui tiene como fin la tecnologización de la literatura, es decir, tomando la base de la matemática inherente al lenguaje, se pretende que la escritura no sea mera retórica, sino que transmita conocimiento (tanto racional como espiritual), ya que esa cualidad facilita y rescata la autoconciencia, además de los valores inherentes al humano que se ve atrapado en una insensible edad moderna. Por ello, Enrique Verástegui deslinda de la literatura de derecha (superficial, mercantilizada) y de izquierda (teóricamente floja, he ahí su crítica al grupo Narración) por comprometerse a una propositiva literatura anarquista que tendrá como asidero un lenguaje tecnologizado con que se analizará la realidad integralmente.
3. El sentido de la escritura debe estar orientado a una praxis para así intervenir en la realidad. Por tal motivo, no se trata simplemente de elaborar una idea, sino de

plantear el método por el que la idea se materializará a través del acto. De este modo, Enrique Verástegui se aleja de la inmanencia del texto literario-ficcional para construir un discurso que borrona las fronteras entre otras disciplinas, ya que en el caso de *Teorema del anarquista ilustrado*, a semejanza de lo que ocurre en la novela total, esta narración puede leerse a distintos niveles (ético, político, epistemológico, ontológico, espiritual). Esta multidimensionalidad de la obra se comprende cuando la ubicamos en el contexto en que fue escrita: la crisis social, política y económica que atravesaba el Perú a inicios de los noventa. Dicho de otro modo, la permeabilidad del inmenso campo en que convergen los distintos intereses disciplinarios (intelectual, económico, político, social, cultural, artístico, literario) produjo este discurso alentado por el abierto debate público en que se planteaban medidas y reformas que mitigaran el caos en que se encontraba el país debido, entre otras causas, a la falta de consenso y unificación de los líderes políticos de todas las tiendas, y la ineficiencia de un omnipresente Estado a la hora de ejecutar proyectos.

4. En *Teorema del anarquista ilustrado* nos hallamos ante un discurso en el que se teoriza y, al mismo tiempo, se va ejecutando los preceptos de esta teorización en la propia escritura. Esta característica es similar a la que se aprecia a nivel metafictional en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa y *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez. Sin embargo, en la primera novela cuando se aborda el tema de la insurrección armada de Mayta-Vallejos la idea no se llega a ejecutar en acto porque carecen de un método riguroso. En cambio, en *La violencia del tiempo* el joven Martín Villar ni siquiera entra en acción, pues vive un conflicto interior entre su compromiso social y su vocación literaria. En la obra de no ficción *Los topos* de Guillermo Thorndike el plan de escape de un penal de

máxima seguridad de Víctor Polay y cuarenta y siete emerretistas sí se cumple exitosamente por contar con un método pormenorizado, además de la adhesión de los subversivos y el manejo para sortear los imprevistos de último minuto en empresa tan extraordinaria. Por ello, para demostrar que la teoría y el método que se proponen en *Teorema del anarquista* son viables, se ficcionaliza una especie de simulacro donde, en clave alegórica, si los neurasténicos entrenados por el narrador-protagonista triunfan en el torneo de básquet, entonces, se está demostrando también la superioridad de dichos postulados.

5. En *Teorema del anarquista ilustrado* hay un entrecruce de estilos que abonan la capacidad de que el texto pueda leerse a distintos niveles, así tenemos que de un lenguaje deliberadamente literal pasamos a un lírico lenguaje poético. Si a estos tecnicismos (términos filosóficos, psiquiátricos e incluso económicos) y al uso polisemántico del lenguaje, le sumamos la trama sencilla (un grupo de neurasténico que urden un plan de fuga de un manicomio), entonces, nos encontramos ante una alegoría en la que los psiquiatras son los representantes de una entidad abstracta (Estado) que oprime al individuo, pues estos son tratados uniformemente cuando la apuesta anarquista consiste en vivir en comunidades al margen del Estado, donde por iniciativa y voluntad propias los individuos se agruparán por afinidad y se organizarán para satisfacer sus necesidades.
6. El rasgo principal, distintivo y singular, entonces, de *Teorema del anarquista ilustrado* es la elaboración de una propuesta y la exposición de un método para que esa idea se ejecute en acto, irrumpiendo así en la realidad para modificarla. De esta manera, se reconcilia la labor intelectual y el compromiso social. Es decir, *Teorema del anarquista ilustrado* no es únicamente un discurso literario que busca

que el mundo ficcional se independice estéticamente, sino que es un discurso orientado a una praxis para que se vuelque sobre el mundo tal como lo podría ser un tratado ético, pedagógico, político científico o económico. En conclusión, antes que una retórica o un ameno entretenimiento, se concibe a esta ficcionsofía desde un carácter aplicativo elaborado a partir de un análisis integral de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- Verástegui, Enrique (1992). *Terceto de Lima*. Lima: Milla Batres.
 ----- (2009). *Teorema del anarquista ilustrado*. Lima: Altazor.

Secundaria

- Verástegui, Enrique (1987). *El motor del deseo*. Lima: Ediciones Mojinete.
 ----- (1988). *Leonardo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
 ----- (1991). *Monte de goce*. Lima: Jaime Campodónico.
 ----- (1991a, diciembre). Aparición en *El naufragio de Deutschland. Hueso Húmero*, (28), 7-21.
 ----- (1991b, diciembre). La máquina del poema. *Lienzo*, (12), 249-268.
 ----- (1995, 9 de julio). Poeta Verástegui desafía a duelo al ingeniero Fujimori. *La República*, p. 32.
 ----- (2001). *Apología pro totalidad. Ensayo sobre Stephen Hawking*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
 ----- (2004). *En los extramuros del mundo*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
 ----- (2006). Negritud: la conciencia emergente. En Néstor Tenorio Requejo (comp.), *El grupo Narración en la literatura peruana. Materiales básicos para un estudio crítico* (pp. 330-336). Lima: Arteidea Editores.
 ----- (2012). *La máquina del crepúsculo*. Lima: Altazor.
 ----- (2013). *Splendor. Epistemología y ética de la complejidad*. México: 2.0.1.3., Proyecto Literal, Kodama Cartonera, Logógrafo, La Ratona Cartonera.
 ----- (2014). *Más allá de la vida y la muerte. Teoría y práctica del anarquismo en Perú, Oriente y Occidente*. Ecuador: Editorial K-oz.
 ----- (2015). *El análisis de la poesía. Introducción a la cienciasofía*. Lima: Editorial Bracamoros.

Complementaria

- Ágreda, Javier (2009, 11 de noviembre). Teoría de los cambios. *La República*, p. 28.
- Alighieri, Dante (1919). *El Convivio*. Madrid: Espasa-Calpe. Traducción de Cipriano de Rivas Cherif. [Archivo PDF].
https://onemorelibrary.com/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=14220
- Antón Fabián, Róger (2009, 7 de diciembre). Teorema del anarquista ilustrado.
<http://nidodepalabras.blogspot.com/2009/12/teorema-del-anarquista-ilustrado-por.html>

- Arámbulo, Carlos (2016). *Vigencia de la poética de las Crónicas del grupo Narración*. [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Literatura. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/5663>
- Aristóteles (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva. Traducción de Salvador Mas.
- Asensi, Manuel (1996). *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Badiou, Alain (2005). *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Biblia Latinoamericana Comentada (2000). Madrid: Editorial San Pablo y Editorial Verbo Divino.
- Blake, William (2009). *Ver un mundo en un grano de arena* (edición bilingüe). Madrid: Visor. Traducción de Jordi Doce.
- Borges, Jorge Luis (1978, 9 de junio). *Emanuel Swedenborg*. Conferencia en la Universidad de Belgrano.
<https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/03/jorge-luis-borges-emanuel-swedenborg.html>
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, José Antonio (1989). *Cuando la gloria agoniza. Irene Mayó: el brujo. (Ensayo novelado)*. Lima: Okura Editores.
- Bueno, Raúl (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Calderón Fajardo, Carlos (1993, enero-febrero). La Lima de hoy en la novela: el reverso del espejo. *Quehacer*, (81), 52-56.
- (2010, 22 de agosto). *Teorema del anarquista ilustrado: una novela de Enrique Verástegui*.
<http://www.losandes.com.pe/oweb/Cultural/20100822/39950.html>
- Camacho Fuentes, Brenda Luz (2000). *Discurso poético y rebeldía en En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui*. [Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.
- Coaguila, Jorge (1992, 13 de setiembre). El terceto de Verástegui. *Domingo. Suplemento de La República*, p. 29.
- Chueca, Luis Fernando & Hernández, Biviana (2017). La estética del poema integral en Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz. *Estudios Filológicos*, (59), 47-70.
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/efilolo/n59/art03.pdf>

- De la Sota Díaz, Edmundo (2007). *Una retórica de la antítesis. En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui*. [Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Literatura. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/600>
- De Soto, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima: Editorial El Barranco.
- Diegner, Britt & Morales Saravia, José (2006). *La novísima novela peruana (1990-2005). Entrevistas*. Lima: Editorial San Marcos.
- Enrique Verástegui reedita *Teorema del anarquista ilustrado*. (2009, 2 de diciembre). <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=267322>
- Espezúa, Dorian (2007). ¿Qué es la cronivela? *Martín: revista de artes y letras*, (17), 51-57.
- Esther Vanhomrigh. (2020, octubre 23). En Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Esther_Vanhomrigh
- Favela Bustillos, Tania (2019). La ‘escritura continua’ como posibilidad/ o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Verástegui. En Paul Guillén (Ed.), *Ángel con casaca de cuero* (pp. 47-63). Lima: Sol Negro.
- Foster Wallace, David (2013). La plenitud vacía: *La amante de Wittgenstein*, de David Markson. En *En el cuerpo y lo otro* (pp. 81-121). Barcelona: Mondadori. Traducción de Javier Calvo.
- Freyre, Maynor (1993, 7 de enero). Verástegui: narrador experimental. *Gestión*, p. 17.
- García-Bedoya, Carlos (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo. Colección: Teoría y hermenéutica.
- Garduño, Everardo (2010). La Conquista de América: El problema del otro. *Culturales*, 6(12), 181-197. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69415135008>
- Ginsberg, Allen (2006). *Aullido* (edición bilingüe). Barcelona: Anagrama. Traducción de Rodrigo Olavarría.
- González Prada, Manuel (2019). *Anarquía*. Lima: Antídoto Editores.
- González Vigil, Ricardo (1992, 9 de agosto). Tres novelas de Verástegui. *El Dominical. Suplemento cultural del diario El Comercio*, p. 16.
- Grillo, María Teresa (2018). El suicidio como performance en la obra póstuma de José María Arguedas. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 42(2), 311-333. www.jstor.org/stable/44987063
- Guillén, Paul (2010). *Subir al monte de goce: la escritura fálica de Enrique Verástegui*. [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura]. Universidad

Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Literatura. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16280>

----- (Ed.) (2019). *Ángel con casaca de cuero. Lecturas sobre Enrique Verástegui*. Lima: Sol Negro.

Gutiérrez, Miguel (2019). *Podere secretos*. Lima: Revuelta Editores.

----- (2019). *La violencia del tiempo*. Lima: Debolsillo.

Hinostroza, Rodolfo (2012). *Pararrayos de Dios*. Lima: Tribal.

Jara, Cronwell (1994). *Patíbulo para un caballo*. Lima: Instituto Cambio y Desarrollo.

Jakobson, Roman (1975). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral. Traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes.

Jiménez, Reynaldo & Lloró, César (2019). *La máquina casi transparente (dos tratados sobre Enrique Verástegui)*. Temuco: Editorial Nagauros.

Lauer Salas, Vera (2019). *Industrias culturales, Mosca Azul Editores: Peripecias de una editorial de Humanidades y Letras en Lima, 1972-1998*. [Tesis para optar el grado académico de Magíster en Historia]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales. Unidad de Posgrado. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10864>

Lauer, Mirko (2001). *La polémica del vanguardismo (1916-1928)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

----- (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.

Los más vendidos (1992, 17 de setiembre). *Caretas*, (1228), p. 84.

Luchting, Wolfgang (1977). *Escritores peruanos que piensan que dicen*. Lima: Editorial Ecoma.

Malca, Óscar (1992, 20 de agosto). Terceto de Lima. Enrique Verástegui. *Caretas*, (1228), p. 85.

Mariátegui, José Carlos (1980). Marinetti y el futurismo. En *La escena contemporánea* (pp. 185-189). Lima: Editorial Minerva.

Martínez de Pisón, Javier (2016, 28 de octubre). Allen Ginsberg: 'El rock es la poesía moderna'. *El País*. https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477565495_230566.html

Martínez Toledo, Charly (2010, mayo 7). Diamantes en el fango: A propósito de *Teorema del anarquista ilustrado*. <http://grupoliterariosignos.blogspot.com/2010/05/diamantes-en-el-fango-proposito-de.html>

- Melville, Herman (1957). *Moby Dick*. México D. F.: Editorial Cumbre. Traducción de Guillermo Guerrero Estrella, Hugo E. Ricart y Alejandro Rosa.
- Mendoza, Luis Enrique & Porcile, Renzo (2017). Nota preliminar. En Enrique Verástegui, *Bodegón. Poemas recuperados 1973-1976* (pp. 7-13). Lima: Vallejo & Co.
- Mondoñedo, Marcos (2000). Grafismos retóricos en *Contra Natura* de Rodolfo Hinostroza. *Escritura y pensamiento*, 3(5), 109-120.
<https://doi.org/10.15381/escrypensam.v3i5.7515>
- Montalbetti, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poemario de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Niño de Guzmán, Guillermo (2018, 5 de agosto). Enrique Verástegui: el poeta incendiario. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/enrique-verastegui-poeta-incendiario-noticia-543150-noticia/>
- Ortega, Julio (1980). La literatura latinoamericana en la década del 80. *Revista Iberoamericana*, 46(110-111), 161-165.
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3443/3621>
- Otro Verástegui (1992, setiembre 4). *Revista. Suplemento cultural del diario oficial El Peruano*, p. 5.
- Ossio, Juan (2014). *El Tahuantinsuyo bíblico: Ezequiel Ataucusi Gamonal y el mesianismo en los israelitas del Nuevo Pacto Universal*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2015, enero 19). Ezequiel Ataucusi: El profeta que contuvo a Sendero Luminoso. *Ojo Público*. <https://ojo-publico.com/24/ezequiel-ataucusi-el-profeta-que-contuvo-sendero-luminoso>
- Pantigoso Pecero, Manuel (2017). La oralidad en el universo social y lingüístico de José Antonio Bravo. *Acta Herediana*, 60, 49-59.
<https://doi.org/10.20453/ah.v60i0.3167>
- Pérez, Allen (2012, mayo 31). Palabra del vate. *Caretas*, (2234), 60-61.
- Piazza de la Luz, Ivonne (2015). Una parodia feroz en *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2(2), 195-206.
- Porcile, Renzo (2017, mayo 4). Revolución matemática. *Caretas*.
<https://caretas.pe/cultura/revolucion-matematica/>
- Ramos Carhuamaca, José Francisco (2015). *El erotismo como generador de conocimiento en Equinoccio del cuerpo y el alma de Enrique Verástegui*. [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional

- Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Literatura. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/4844>
- Ribeyro, Julio Ramón (1992). *La tentación del fracaso I. Diario personal 1950-1960*. Lima: Jaime Campodónico y COFIDE.
- Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate. Traducción de Ricardo García Pérez.
- Salazar Bondy, Augusto (1965). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Lima: Francisco Moncloa Editores. Primer tomo.
- Suzette (2020, octubre 23). <https://www.naranxadul.com/nombres/suzette>
- Thorndike, Guillermo (2019). *Los topos. La fuga del MRTA de la prisión de Canto Grande*. Lima: Planeta.
- Torres de la Cruz, Mario Iván (2000). *Visión crítica de Teorema del anarquista ilustrado de Enrique Verástegui*. [Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Pedagogía y Humanidades]. Universidad del Centro del Perú. Facultad de Pedagogía y Humanidades.
- Valenzuela, Jorge (2010). Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta. Mario Vargas Llosa lector de *Cien años de soledad*. *Letras*, 81(116), 25-43. <https://doi.org/10.30920/letras.81.116.2>
- (2018). *Canto de sirena* de Gregorio Martínez y la estética de la novela posterior al 'boom'. *Acta Literaria*, (57), 11-24. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482018000200011>
- Vallejo, César (2005). Autopsia del surrealismo. En *Narrativa y ensayos (antología)* (pp. 308-312). Lima: Editora *El Comercio*.
- Vargas Llosa, Mario (1991). *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.
- (2000). *Historia de Mayta*. Madrid: Alfaguara.
- (2004). *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara.
- (2018). *La llamada de la tribu*. Lima: Alfaguara.
- Vera, Guillermo (2002, invierno). Verástegui: en los extramuros, 30 años después. *El Túnel*, (1), 4-10.
- Wittgenstein, Ludwig (2002). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.