

Algo tan
sencillo
como su
nombre

Luis Hernández: aproximaciones
y bibliografía



«O algo tan sencillo como su nombre»

Luis Hernández: aproximaciones
y bibliografía

Ícónico retrato de Luis Hernández en la
plenitud de sus treintas.





Primera edición digital
Lima, abril de 2023

- © «*O algo tan sencillo como su nombre*».
Luis Hernández: aproximaciones y bibliografía
- © Pontificia Universidad Católica del Perú
Sistema de Bibliotecas
Av. Universitaria 1801, San Miguel, 15088
Lima, Perú
- © Pesopluma S.A.C.
Pque. Francisco Graña 168, Magdalena del Mar, Lima – Perú
www.pesopluma.net | contacto@pesopluma.net

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N.º 2023-02726
ISBN 978-612-4416-40-8

Editores

Kathia Hanza
Luis Fernando Chueca
Teo Pinzás

Asistente editorial

Marco Campos

Apoyo en edición de cierre

Daniela de los Ríos

Autores

De las semblanzas: Washington Cucurto, Carlos Hernández, Luis La Hoz, Óscar Limache, Jerónimo Pizarro, Rafael Romero Tassara, Olivia Teroba y Julia Wong |
De las aproximaciones a la obra: Andrea Cabel, Luis Fernando Chueca, Roberto Forns-Broggi, Liz Fiorella León Mango, Ricardo Mendoza-Canales, Teo Pinzás, Diana Rodríguez Vértiz y Victor Vich | *De la bibliografía esencial:* Red Literaria Peruana, Luis Fernando Chueca y Teo Pinzás | *Del apéndice:* Teo Pinzás

Diseño y maquetación

Rodolfo Loyola

En cubierta: intervención de imagen interior de cuaderno ológrafo sin título fechado en 1973. Fuente: archivo Pesopluma.

El motivo floral que separa las secciones es un detalle de la retira de la portada del cuaderno ológrafo *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (2017 [1974]).

«O algo tan sencillo como su nombre»

Luis Hernández: aproximaciones
y bibliografía

SISTEMA DE
BIBLIOTECAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ



PESOPLUMA

Contenido

Presentación

11 KATHIA HANZA

SEMBLANZAS

El poeta extraordinario

15 WASHINGTON CUCURTO

Vita brevis, ars longa

17 CARLOS HERNÁNDEZ

La voz de L.H.

21 LUIS LA HOZ

Treinta fantasmas o re-visión de una partitura en el espacio

23 ÓSCAR LIMACHE

Atisbo a un poeta verbivocovisual

27 JERÓNIMO PIZARRO

Música + escritura: las variaciones de L.H.

29 RAFAEL ROMERO TASSARA

Anáhuac, II Sección

33 OLIVIA TEROPA

Las sombras de los colores en Luis Hernández

35 JULIA WONG

APROXIMACIONES A LA OBRA

La poética errante de Luis Hernández en *El estanque moteado. Seis canciones rusas*

39 ANDREA CABEL

- Transgresiones y desdoblamientos: personaje y narrador en
Una impecable soledad de Luis Hernández
63 LUIS FERNANDO CHUECA
- Breve abecé ecopoético de eterno transeúnte
85 ROBERTO FORNS-BROGGI
- El niño como modelo estético en la obra de Luis Hernández
101 LIZ FIORELLA LEÓN MANGO
- Luis Hernández: la huella de *Orilla*
119 RICARDO MENDOZA-CANALES
- Apolo y la mitigación del dolor en la poesía de Luis
Hernández
133 TEO PINZÁS
- Murmulllos del *Psychodiagnostik* en la poesía de Luis
Hernández Camarero
155 DIANA RODRÍGUEZ VÉRTIZ
- Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández
169 VÍCTOR VÍCH

BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía esencial de Luis Guillermo Hernández
Camarero
189 RED LITERARIA PERUANA (REDALIT), LUIS FERNANDO
CHUECA y TEO PINZÁS
- 224 **ANTOLOGÍA POÉTICA**

APÉNDICE

- «En la poesía no hay orden ni desorden»: sobre el riesgoso
privilegio de editar a Luis Hernández
273 TEO PINZÁS
- 294 **GALERÍA DE FOTOS**



Página interior de cuaderno (sin título) de 1973, claro ejemplo de la poética expandida de Hernández, donde poesía y gráfica se articulan constantemente. Fuente: archivo Pesopluma.



Retira de la contratapa de un cuaderno (sin título) de 1973 que contiene numerosas citas, traducciones de autores diversos y de canciones, poemas de Hernández y algunos capítulos de *La novela de la isla*. Fuente: archivo Pesopluma.

Presentación

Este libro acoge la misma idea de un libro publicado anteriormente: *«Retorno con la dicha en la garganta»*. Javier Heraud: *archivo y bibliografía*. Se trata de difundir y propiciar el estudio de las Colecciones Especiales del Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En el transcurso de la edición de *«O algo tan sencillo como su nombre»*. Luis Hernández: *aproximaciones y bibliografía*, el libro tomó una dinámica propia, al modo de un homenaje al poeta, pues los materiales aquí reunidos ofrecen en el conjunto y en el detalle una rica fuente para inmiscuirse en su universo creativo. Un homenaje plural por varias razones: las cuidadosas palabras de las semblanzas, los agudos estudios sobre su obra, la bibliografía esencial, la antología poética, el apéndice sobre cómo editar a un poeta resistente a toda preservación definitiva y, por último, la breve selección de fotografías.

En las Colecciones Especiales se conservan treinta y seis textos autógrafos de Luis Hernández Camarero. Textos que estuvieron pegados en un ropero. Entregados en el año 2000, son preservados y puestos a disposición de quien desee conocerlos. Un homenaje más a un poeta que regalaba sus poemas, quizá para que tramen apegos en el mundo.

En 2002, esos textos, conocidos como «Los poemas del ropero», junto con alrededor de cincuenta cuadernos, fueron digitalizados y alojados en una página web (<http://www.pucp.edu.pe>). La página, sin embargo, tuvo el destino de un fenómeno de nuestro tiempo: la obsolescencia tecnológica hizo imposible que esos textos fuesen después de varios años asequibles públicamente de forma virtual. Gestores y promotores de ese gran proyecto web fueron, por parte de la familia, Max Hernández Camarero y Rafael Hernández Calvo; por parte de la PUCP, Salomón Lerner, Carmen Villanueva, Luis Vargas Durand, Eduardo Villanueva, Dorothy Silva, Joaquín Guerrero y Kim Morla; también Mirko Lauer colaboró en el proyecto con una antología del poeta. Afortunadamente, todos los textos autógrafos de esa página web son preservados en *data set* y están accesibles en disco compacto. Además, está en marcha alojar nuevamente «Los poemas del ropero» en la página web del Sistema de Bibliotecas, que simplemente preserva materiales cuyos derechos de autor corresponden a los herederos o son ya de dominio público. Pero también actúa ante la obsolescencia tecnológica, la preservación de materiales únicos y el impacto medioambiental de ambas.

El proyecto general del libro ha estado a cargo de Luis Fernando Chueca y Teo Pinzás. No me queda sino agradecerles encarecidamente por el trabajo desplegado. Y, por supuesto, agradezco también muy especialmente a los autores de todas las contribuciones de este libro por confiarnos su publicación para este múltiple homenaje.

KATHIA HANZA

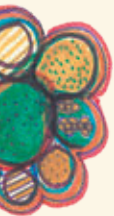
Profesora principal del Departamento de Humanidades

Directora del Sistema de Bibliotecas

Pontificia Universidad Católica del Perú



Contratapa de un cuaderno ológrafo hernandiano (sin fecha) poco conocido que contiene secciones de *El sol lila*. Fuente: archivo Pesopluma.



SEMBLANZAS

El poeta extraordinario

WASHINGTON CUCURTO
Argentina

Conocí a Luis Hernández en los dorados años noventa, en el *Diario de Poesía*. Era una doble página con quince o veinte poemas de Hernández que me impresionaron muchísimo. Nadie había escuchado hablar de Hernández todavía. El *Diario* tenía un comentario de Daniel García Helder a modo de introducción, que definía de forma impecable la poética hernandiana. Por ese entonces, ni los especialistas más rigurosos conocían en Buenos Aires, Argentina, a Luis Hernández. Luego supe que en el año 75 o 76 estuve de paso por el Conurbano bonaerense, donde murió finalmente. Esa visita me pareció toda una rareza. ¿Un joven poeta peruano, transversal, médico de profesión, en Santos Lugares? Hernández, al igual que casi toda su poesía, también lograba impresionarme en la vida real. Quizás poesía y realidad, vida y ficción, hayan sido para Luis una única crónica impecable. Si me apuran: Hernández era la poesía, así como Picasso era la pintura misma. En gran medida, lo que no es loco, no es real. Ese es el motivo del poema. Aquello que no tiene un grado de ludismo, de imaginación, de experimentación, no es verdadero.

Pude leer *Vox horrisona* en una fotocopia que yo mismo fotocopí en la cartonería. Era un ejemplar que traficaba Arturo Higa, hace

ya más de veinte años. Pasé esa fotocopia del libro entre todos los lectores que pude y la respuesta siempre era la misma: todos terminaban fascinados. Y la pregunta siempre era la misma: ¿por qué nadie publica a este genio en Argentina? Es el escritor esencial para el lector argentino. No volví a saber de Luis Hernández hasta muchos años después, cuando cayó en mis manos un ejemplar de *Una impecable soledad* y, ahí sí, volvió el amor con todo. Desde ese momento, lo leo sin parar y sus versos están siempre en mi mente y son parte fundamental de mi existencia, quizás lo más importante que me llevo de mi paso por el planeta Tierra.

Vita brevis, ars longa

CARLOS HERNÁNDEZ

Perú

*Vita brevis, ars longa, occasio praeceps,
experimentum periculosum, iudicium difficile*

HIPÓCRATES, *Aforismos*, I, 1

Hay un antiguo adagio entre los médicos viejos que dice lo siguiente: «Quien solo sabe medicina, ni medicina sabe». El Dr. Pedro Domínguez Mejía era un gran profesor, un hombre culto, bueno y, coincidentemente, tenía un Volvo del modelo siguiente al de mi hermano Lucho. Domínguez era profesor de Cardiología en el Hospital Dos de Mayo y sucedió que mi hermano Lucho perteneció al grupo de práctica de cinco a diez alumnos que él manejaba. Un día, cerca de la cafetería o quiosco del hospital, el Dr. Domínguez me contó dos anécdotas. «Tu hermano me ha malogrado en dos ocasiones un par historias que me habría gustado referir a mis alumnos. En un caso, uno de los estudiantes del grupo trataba, sin lograrlo, que su diagnóstico coincidiera con la enfermedad del paciente, alargando o disminuyendo los hallazgos clínicos. Yo le pregunté a los alumnos: “¿Conocen al gigante Procasto?”, y pensaba relatarles la historia del lecho de Procasto. Pero Lucho —así trataba a mi hermano, pues lo quería—, levantando la mano, relató con fruición y belleza la historia del gigante».

Como se sabe, en la mitología griega, Procasto (o Procrustes), literalmente «estirador», también llamado Damastes («controlador»), era hijo de Poseidón y fue encargado de una posada en Ática (región

al sur de Grecia). Procusto, loco y cruel, secuestraba a los viajeros, les ofrecía de cenar y, luego, los llevaba a pasar la noche en un lecho muy especial. Tenía una manía enfermiza en la que el viajero debía encajar a la perfección en una cama, pero hacía trampa. Si el huésped era muy alto, lo llevaba a una cama pequeña y, entonces, para que cupiera con exactitud, cortaba sus piernas. Si, por el contrario, el desdichado era demasiado pequeño, lo llevaba a una cama muy larga y, entonces, estiraba sus extremidades hasta que alcanzara la longitud adecuada. Después de algunos años de cometer sus fechorías, Procusto pasaría a ser víctima de su propio crimen en las manos vengadoras de Teseo, asesino del Minotauro, quien, aplicando la Ley de Hércules, hizo pagar al asesino con la misma moneda: atándolo a su propia cama y decapitándolo¹.

«Mi lección, que esperaba entendieran», continuó el Dr. Domínguez, «era que no deben acomodar su idea al diagnóstico, sino que el diagnóstico debe ser adecuado a la enfermedad. Pero, yo no podría haber contado mejor la historia que Lucho», me dijo sonriendo.

Abro acá un paréntesis. Para los Hernández la mitología griega ha sido parte importante de nuestras vidas. Recurro a Homero al recordar que, cuando niño, Max me leía pasajes de *La Ilíada*. «Hera, la diosa de blancos brazos, chilló / tomando la figura del magnánimo Esténtor, de broncea voz, / que gritaba tan fuerte como cincuenta hombres». Él iba leyendo y yo sentía que las paredes temblaban.

«Pero ahí no acaba la cosa», siguió contando Pedro Domínguez. «Resulta que tenía un paciente con insuficiencia cardíaca cuyo diagnóstico era amiloidosis. Le pregunté a los del grupo qué signo clínico les haría pensar en el diagnóstico y Lucho sacó la lengua. “Sí, Hernández, es cierto”, dije, “tiene macroglosia”. La amiloidosis de la lengua produce macroglosia. Si la macroglosia es importante, produce crecimiento y protusión de la misma. «No era

¹ Nota de los editores: según relata Carlos Hernández, este párrafo explicativo reproduce de manera laxa algunos fragmentos de la carta enviada por Pablo Young, miembro del Servicio de Clínica Médica del Hospital Británico de Buenos Aires (Argentina), al editor de la *Revista Médica de Chile*. En la comunicación, Young define el Síndrome de Procusto y habla sobre el problema que este representa para la práctica objetiva de la medicina. La carta fue publicada en las páginas 943-944 del número 146 de la revista, aparecido en 2018.

un diagnóstico común y Lucho se adelantó a mi explicación. Como puedes imaginar, me hubiera gustado referirla yo. Así era Lucho de estudiante. Después de eso, cuando nos encontrábamos en los pasillos del hospital, hablábamos de política, literatura, poesía. A partir de ahí, fuimos buenos amigos».

En esa misma rotación de Cardiología, en una ocasión le dije emocionado a Lucho en la sala de mi casa que había memorizado una cuarteta de Federico García Lorca. «Lucho, escucha, ¿no te parece que es una gran analogía con el pericardio?»

Mi corazón, como una sierpe,
se ha desprendido de su piel,
y aquí la tengo entre mis manos
llena de heridas y de miel.

El pericardio es una membrana que cubre el corazón, así como la pleura cubre los pulmones. «¡Qué maravilla!», me dijo él, y sin más se la aprendió. Un par de días después me dijo: «Me fastidiaste, oye, aprendí la cuarteta como me la dijiste, pero es algo diferente a la original... no sé si es porque la tuya fue la primigenia, pero me gusta más que la de Lorca», y me enseñó el libro:

Mi corazón, como una sierpe,
se ha desprendido de su piel,
y aquí la miro entre mis dedos
llena de heridas y de miel.

La medicina y la poesía de la mano. Por algo Apolo es dios de la poesía y la medicina, la curación pertenece a su reino. No en vano era el padre de Asclepio, el dios de la medicina y deidad favorita de Lucho.

el
Colegio Médico del Perú

Por cuanto, el médico cirujano
Luis Guillermo Hernández Camarero
ha cumplido con las disposiciones estatutarias
y reglamentarias vigentes y está inscrito en
el Registro Nacional de Matriculas, con el
No. **8977**

Por tanto,
le expide el presente **Certificado**, que
lo acredita como colegiado y lo faculta para
el ejercicio de la profesión en el territorio de
la República.

Lima, 27 de FEBRERO de 1974



SECRETARIO
[Signature]
SECRETARIO DEL COMITÉ EJECUTIVO
[Signature]
SECRETARIO DEL COMITÉ EJECUTIVO
[Signature]
SECRETARIO
Luis Hernández

Copia del diploma de colegiatura como médico del poeta, registro que obtuvo en 1974. Desde entonces, su número como parte del Colegio Médico del Perú fue el 8977.

La voz de L.H.

LUIS LA HOZ
Perú

Siempre me he preguntado cómo habrá sido la voz de César Vallejo. La de Eguren. Ellos, además, leyendo sus poemas. A Martín Adán lo conocí, y a su voz, en el bar Cordano. Tenía el encargo de hacerle una entrevista y parece que lo pesqué en un mal momento. Me mandó a freír monos. No sé si alguna vez grabó algunos de sus poemas. Tal vez sí.

Recuerdo haber pasado varias tardes en la fantástica fonoteca de la Casa de Poesía Silva, en Bogotá, escuchando las voces de muchos poetas. Me impresionaron Dylan Thomas, bronco y con un sentido musical extraordinario. Y Alejandra Pizarnik, tal ella, tal su poesía, entrecortada, angustiada, leve, casi yéndose.

Compartí mesa de lectura una noche con José Emilio Pacheco. También, seguramente, en Bogotá.

Sabía leer según cada poema y su voz era clara, aunque algo tímida. A cada poema le ponía el énfasis o el ritmo que le correspondía sin ninguna exageración. Al final nos escapamos a la francesa y buscamos refugio en un bar con barcos en el techo. «Debemos especializarnos en leer poemas de amor», sentenció entre su taza de té y mi copa de aguardiente.

L.H. creo que leyó sus poemas solo dos veces en público. Fue famosa su lectura en el Instituto Nacional de Cultura, cuando la presentación de su *Vox horrisona*. Sin embargo, hubo otra lectura. Fue en el verano de 1970 en la librería Castro Soto. Participamos Balo Sánchez León, Mirko Lauer, Igor Larco, Iván Larco, yo.

L.H. también. Llegó al final y leyó al final, muy campante. Creímos que no aparecería. Abrió, haciéndose el interesante, muy lentamente, la edición de *Las constelaciones*. Escogió «Ezra Pound: cenizas y cilicio». El público, sorprendido o no preparado ante el «Qué tal viejo, che' su madre», primero se carcajeó con el poema y luego rompió en aplausos. Maestro L.H., cerró con «El bosque de los huesos» y los aplausos fueron un estruendo.

Su caligrafía era clara y redonda. Así también su voz. Y acompañada.

Treinta fantasmas o re-visión de una partitura en el espacio

ÓSCAR LIMACHE
Perú

Behind every man now alive stand thirty ghosts
ARTHUR C. CLARKE, «Foreword», *2001: A Space Odyssey* (1968)

Al ingresar al cine sucedió lo de la rodopsina: es decir, que no podía ver el corredor central, sino luces vagas, coloradas. Pero luego avancé y en la pantalla había manchitas

LUIS HERNÁNDEZ, «Cuarteto de mi vida (novela)»,
La novela de la isla (CAP. 1, 1973)

El capitán leía libros de la civilización pasada: 1001, una Odisea Espacial; las 2001 noches

LUIS HERNÁNDEZ, «Alfa Centauri», *El estanque moteado (novela de misterio)* (1974)

No alcancé a ver a Lucho en la platea porque, mientras volvía a mi asiento guiado por las luces del corredor central, Stanley Kubrick hacía caer al capitán Dave Bowman por un interminable túnel de luces de colores rumbo a Japeto que, visto desde un telescopio y no en la pantalla —porque lo habían borrado del *script*—, tenía un reborde en la línea ecuatorial (como las pelotitas de jebe con las que jugaba de niña mi hermana) que le daba un aspecto artificial, y exhibía también un cráter que lo asemejaba a la

Estrella de la Muerte, pero eso salía en otra película, que Lucho no alcanzó a ver.

No aseguro que fuera el mismo asiento de terciopelo rojo que Lucho ocupaba en el cine Roma desde el estreno de *2001: Odisea espacial* (yo la había visto once veces y él, dos mil) porque, de haber coincidido en la misma función, no podríamos haber ocupado el mismo espacio, según la inviolable Ley de Impenetrabilidad de los cuerpos; aunque, sin duda, compartíamos el mismo espíritu. Pero el espacio que se desplegaba ante los ojos de los que habíamos pagado varios soles amarillos por un asiento en este *trip* más allá de las estrellas era el mismo para todos, y siguió siendo el mismo mientras Dave, después de haber desactivado a HAL («Stop, Dave, I'm afraid...»), caía a lo largo de los años y las luces y las proyecciones del original en 70 mm, y envejecía y se convertía al final en Star Child, y Luchito también, después de tantas reediciones de sus digresiones dispersas.

No puedo evitar volver a sentir el temblor de tímpanos que me provocaban los timbales de *Zarathustra* al inicio o al final de cada función, o las dieciséis voces *a capella* de *Lux Aeterna*, del húngaro Ligeti, o su *Requiem* cada vez que se alineaban los astros sobre el monolito, o las cuerdas chirriantes de su *Atmospheres*, mientras Dave seguía cayendo y cayendo (y transformándose) rumbo a Japeto, y Lucho nos confesaba que eso también a él le producía el mismo silencioso abismamiento que a nosotros.

No dudo de que Lucho, que había leído el original en inglés, supiera que el homínido alborozado que lanzaba al cielo su arma ósea al fin de la batalla se llamaba Moon-Watcher, como lo había bautizado Clarke al ponerlo a luchar contra otros antropoides en tiempos en que no había agua para beber, y que, para el resto de la manchita, que habíamos leído religiosamente la traducción publicada por Salvat, siguió llamándose «El que contempla la Luna», antes de que fuera devuelto por don Stanley a su hirsuto anonimato entre los primeros primates hábiles de la historia.

No quito de mi mente la sospecha de que en Buenos Aires, al convertirse en «Hijo de las Estrellas», a Lucho le sucedió lo mismo que a Dave: «esperó, poniendo en orden sus pensamientos y cavilando sobre sus poderes aún no probados. Pues aunque era el

amo del mundo, no estaba muy seguro de qué hacer a continuación. Mas ya pensaría en algo».

Y aunque no encuentro aún la forma de terminar con el guion de este corto que ya se está poniendo demasiado largo, tengo fe en que yo también pensaré pronto en algo...

Stop, Dave.

Corten.

El sol lila



Portadilla de cuaderno ológrafo con un fragmento de *El sol lila*, fechado en mayo de 1976. Este cuaderno incluye también algunos capítulos de *La novela de la isla* y una breve sección de *El estanque moteado*.
Fuente: archivo Pesopluma.

Atisbo a un poeta verbivocovisual

JERÓNIMO PIZARRO
Colombia

A Luis Hernández lo vengo atisbando hace más de diez años como editor, y algunos más como lector, porque forma parte de las lecturas a las que muy pronto me motivó una tía que pintaba e ilustraba, y que vivió en Lima. Como editor, desde que descubrí sus cuadernos, tal vez hacia 2008, cuando iniciaba un posdoctorado sobre los cuadernos de Fernando Pessoa y quería aprender todo lo que pudiera sobre estos «planetas» más olvidados en las constelaciones de algunos escritores. Finalmente, había ojeado los de Macedonio Fernández, sin editar, en Buenos Aires, y los de James Joyce, editados, en la Widener Library, y me perseguían ideas. Por ejemplo, meditaba por un lado en la «despreocupación absoluta [de Macedonio] por su propia autoría» y su «desapego respecto de sus originales» (cito a Ana Camblong); y eso me llevaba a Luis Hernández, que habría regalado algunos cuadernos a sus pacientes, amigos, conocidos y desconocidos. Y, por otro, en la «objetividad del editor» que, en el caso de Joyce, «no se pudo extender a los trazos coloridos [de crayolas] en los documentos conservados en Buffalo» (cito a Michael Groden); lo que me llevaba otra vez a Luis Hernández, que no dejó apenas textos, mas textos coloridos, que no sé si yo quisiera leer en blanco y negro, a menos que fueran

antecedidos por una seña en superíndice indicando color: «b = *blue*, bk = *black*, br = *brown*, g = *green*, o = *orange*, p = *purple*, r = *red* e y = *yellow*». De hecho, a medida que recorría el repositorio en línea de Luis Hernández (hoy *off-line*) y captaba que el autor peruano había recurrido a diversos lenguajes —del visual al cromático, pasando por el musical—, iba perdiendo ya no solo mi fe en la hipotética «objetividad del editor», sino en la edición misma, porque no sabía si «crear» en una edición de los cuadernos hernandianos que no fuera plena o altamente facsimilar.

Digamos, a modo de cierre, y en suma, que me moriría por volver a leer frases como esta, de *Una impecable soledad*: «Escribir me es muy fácil sobre todo porque sólo algo tengo que decir: // Que toda persona es el centro del Universo. No de su Universo. Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito». Pero que también me desviviría por poder ver y oír otra vez esos cuadernos —ojalá físicamente y en toda su retumbante materialidad—, porque en sus páginas se cumple, sin aspavientos y sin necesidad de escuela, eso que se designa, después de los poetas concretistas, como creación verbivocovisual.

Hoy se me ocurre imaginar a Xul Solar, a Paulo Leminski y a otros «escribidores» afines leyendo los cuadernos de Luis Hernández y trasladándolos, por renovada inspiración súbita, a nuevas realidades supratextuales. Sepamos leer, ver y oír al autor de *Vox horrisona*.

Bogotá, 13 de octubre de 2022

Música + escritura: las variaciones de L.H.

RAFAEL ROMERO TASSARA

Perú

L.H. escribió: «la poesía y la medicina son lo mismo porque ambas sirven para aliviar el dolor». Y creo que, de tanto leerlo aquí y allá, al terminar de escribir *La Armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, a mí esa forma de hacer analogías me llevó a pensar: «música y escritura son lo mismo porque ambas dependen del ritmo».

Si no hubiera sido por la singular manera de expresarse de L.H., no hubiera llegado a esa liberadora conclusión. De adolescente, confesaré, tuve un conflicto interior: «¿soy músico o soy escritor?». Músico, porque desde mis 12 toco batería y uno que otro instrumento. Escritor, porque páginas y páginas subrayadas —y más guardadas que publicadas— me han hecho creer que también soy aquello. En la Lima de los años noventa del siglo XX, cuando yo crecía (y como también sucedió en la realidad sociopolítica del Perú de L.H., en los años cincuenta y sesenta), «o eras esto y no aquello, o aquello, pero no esto». Replanteo: o eras músico o eras escritor, pero no las dos cosas juntas. ¿Y qué ocurría si tenías el talento para hacer ambas y más, como en el caso de L.H.? En sus propias palabras: «Las consecuencias eran y aún son tediosas, aterradoras y largas de explicar».

Pero no es difícil decir que la obra y vida de L.H. tienen la facultad liberadora de mostrar formas poéticas, estilos literarios, idiomas, una interminable multiplicidad artística y visiones de individualidad. Confusa, a veces, para quienes se acercan a L.H. desde una sola perspectiva y partiendo del fanatismo por el teorema; turbia para quien lo confunde con su propio reflejo; estúpida para quien está cómodo(a) en su ignorancia; liberadora, sin embargo, si te haces un explorador de sus tonos y matices, de sus luces y sombras, de sus interminables ecos y fuertes sonidos, ondas, colores, texturas, y de su larga lista de insinuaciones.

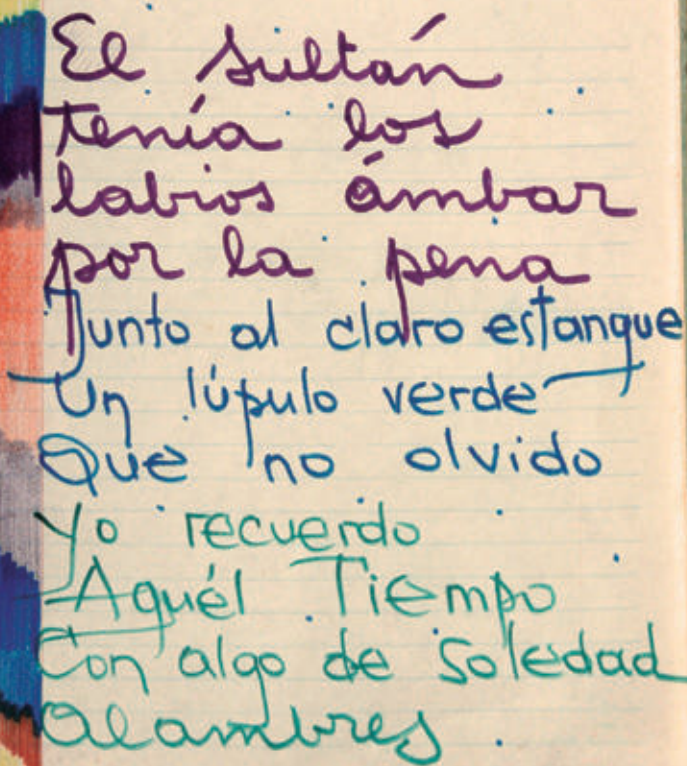
No es de extrañar que L.H. pusiera a la música en el centro de su obra. Y no porque fuera un consagrado melómano, lo creo más por razones técnicas y pedestres. Recordemos que L.H. tomó clases de piano desde la niñez, por lo que el teorema musical le era igual al abecedario. Es decir, el poeta interpretaba pentagramas de Chopin como tú, lector, lo haces con estas líneas. En tiempos de espectáculos como *The X Factor*, *La Voz* y otros, en donde el *talento* no se cultiva con esfuerzo, práctica y pasión por la investigación, sino que *está en ti*, todo esto que se trae L.H. para el hoy por hoy es *sospechoso, raro, alienígena*.

Además de ello, recordemos que Hernández aprendió de la música el arte de la composición. Guiado por las formas de la música clásica, como Frank Zappa —a quien no sé si el poeta escuchó, pero es una buena analogía—, Luis hizo muchas veces variaciones de un mismo tema (o poema) a lo largo de su obra. ¿Obsesiones? No. Creo que, más bien, son fases artísticas en las que L.H. estaba más atento al sonido que al significado. Agradecemoslo, porque así fue como el poeta llegó a diversificar su obra de manera inconfundible. ¿O es que alguien más que Luis Hernández pudo escribir lo siguiente?

Quédate en el tercer planeta
Tan sólo conocido
Por tener unos seres bellísimos
Que emiten sonidos con el cuello
Esa unión entre el cuerpo
Y los ensueños.

Conocemos esa voz, ese ritmo y tono: es el poeta Luis Hernández Camarero en una de sus variaciones. El tema da para largo; sin embargo, no olvidar: leas lo que leas de L.H., oye la música que acompaña sus textos, aquella que también viene hasta de las estrellas.

Dublín, verano de 2022



El sultán
Tenía los
labios ámbar
por la pena
Junto al claro estanque
Un lúpulo verde
Que no olvido
Yo recuerdo
Aquél tiempo
Con algo de soledad
Alambres.

Página interior de cuaderno fechado en marzo de 1973 que contiene secciones de *El sol lila* y *El jardín de los cherris*. El Sultán es un personaje menor de la obra hernadiana que reaparece cada tanto y guarda semejanza con otra figura: el Príncipe, también llamado Príncipe One-side-of-the-sky. Fuente: archivo Pesopluma.

Anáhuac, II Sección

OLIVIA TEROBA
México

Lucho:

Sé que si llegaras a mi barrio, caminarías como nosotros en el pavimento, a un lado de los autos; no usarías las banquetas, tan irregulares. Acariciarías a más de un perrito callejero, seguirías un par de calles a algún gato. Te detendrías en el mercado a comprar una nieve, preguntándote, con toda la seriedad del mundo, qué será una tuna roja. La probarías de cucharada a cucharada. Mirarías atento el suelo, midiendo cada paso, porque la seño de las nieves te dijo que bajo tus pies duerme un lago. Lo buscarías para saciar tu nostalgia de agua, de mar. Con todo, apreciarías nuestros días soleados y el bullicio; la música de la calle.

Tu visita a mi barrio sería un desvío en el itinerario del viaje, una distracción de los lugares emblemáticos de la ciudad: el centro histórico, las pirámides, los museos. Esta es zona de obreros que entran a las fábricas a la siete de la mañana y cambian de turno a las seis de la tarde, cuando todo lo invade el olor de la cebada y del trabajo pesado.

En alguna de tus andanzas, cerca del metro, te dejarías llevar por el tumulto de gente con la impronta de volver a casa. Pero tu casa,

poeta, es todo lugar donde puedas detenerte a mirar el cielo. Así, avanzando por la avenida, te empezarían a dirigir la palabra nuestros fantasmas. Tú hablarías con ellos como con viejos amigos. Ellos te conducirían a la vieja fábrica con la puerta de entrada, insólita, entreabierta.

Después de la penumbra del edificio en ruinas, llegarías al espacioso jardín, con árboles que acá afuera ya no existen y son los escasos pilares que sostienen nuestro cielo. Gracias quizá a su embrujo, verías el firmamento despejado, las estrellas, y recordarías que esta ciudad hace más de quinientos años era llamada «el ombligo de la luna».

Reconocerías la Osa Mayor y el Cinturón de Orión. Recordarías la Cruz del Sur y la gente que amas: el cielo son dos. Y por fin, el capitán Dexter recorrería otra vez el espacio, su negro profundo, su música hecha de silencio.

Después de un rato, saldrías de la vieja fábrica y volverías al barrio. Un par de cuadras adelante, tu mirada se cruzaría con alguno de esos muchachos que esperan pacientemente algo, nadie sabe bien qué, mientras toman cerveza sentados en una banqueta que sirve para todo excepto para caminar. Tú y él se reconocerían de los sueños del espacio exterior, donde los astros calientan la cabeza en noches de por sí sofocantes.

«¿Qué onda?», oirías de pasada al doblar la esquina.

Las sombras de los colores en Luis Hernández

JULIA WONG
Perú

Cuando algo es *an den Haaren herbeigezogen* (que podría traducirse como «jalado de los pelos» en castellano, aunque el español vulgarice la expresión) es porque probablemente resulta ilógico, innecesario, incoherente, forzado, hasta violento, o porque no se acredita. Es, pues, una expresión con una connotación más negativa que positiva. Decir que Luis Hernández tiene «poemas alemanes» puede resultar *an den Haaren herbeigezogen*, lo mismo que sostener —como alguna vez escribí— que son visibles muchas influencias chinas en sus versos por sus rupturas, cortes y emociones naturalistas. Los colores alemanes de Lucho se traslucen tanto en su poema «Invenciones» como en «Im Abendrot». Este último, por ejemplo, tiene un título en alemán que honra a Richard Strauss, tratando de traducir —desde una poética muy hernandiana— el texto doloroso y crepuscular que el compositor tomó del poema homónimo de Joseph von Eichendorff.

Invenciones

A través del color y la alegría
Hemos caminado
Déjanos ahora descansar

En esta tierra silenciosa
El atardecer cae en los valles
Se oscurece el aire [...]

En *Im Abendrot*, Strauss nunca usa la palabra «color», pero su texto tiene una tonalidad profunda. Supongo que por ello Lucho llamó a su poema «Invenciones». *Abendrot* se traduciría como «vespertino» o «crepuscular»; sin embargo, a la palabra está integrado el color rojo del atardecer y el resplandor del crepúsculo. Este juego ofrece una musicalidad muy fina.

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand:
Vom Wandern ruhen wir beide
Nun überm stillen Land.
Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft [...]

Por otro lado, en «Canción para Wolfgang [*sic*] Goethe», el poema que le dedica a Johann Wolfgang von Goethe, contribuye a su *ars* trascendental exactamente por esa sombra del color que empuja a ser nombrada, o porque ese color doloroso que no se ve se ha precipitado en la forma (dicen que la rebeldía de la invisibilidad es tan fuerte que busca cómo hacerse notar).

Las sombras de los colores, según Goethe, no tienen longitud de onda, son ilusiones ópticas, tanto en la manera en que surgen como por la forma en que nos afectan. Pero en los «garabatos» de Luis Hernández se dejan notar, pues los colores de Lucho en sus cuadernos son sentimientos. Los colores nos aportan datos sobre el mundo que nos rodea, nos informan sobre el ritmo y la realidad. Por ello, la combinación en la elección de colores de Hernández habla por sí misma.

Goethe, el «padre del romanticismo alemán», fue un profundo apasionado del estudio del color y un ferviente crítico de los estudios del color de Newton. En *Zur Farbenlehre* (*Teoría de los colores*), Goethe dio un primordial papel a la percepción del color y a su aspecto subjetivo, atribuyéndole a los colores un «valor» determinado, una especie de «personalidad». Esto, por supuesto,

conlleva un distanciamiento inmediato de los métodos científicos y por eso entró en oposiciones con otros pensadores de su época. Goethe es, pues, el maestro precursor de la psicología del color.

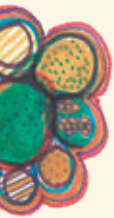
Es gracias a esa mirada que tanto color como palabra pueden alcanzar un lirismo inagotable, y Luis Hernández consigue en estos dos textos, que denomino «poemas alemanes», una estructura de color definitiva para su poética. Mi enorme simpatía por la plástica me ha llevado a acercarme al uso de colores y he conversado sobre la paleta personal con muchos pintores, entendiendo que no se trata de usar el color porque sí ni tampoco, en el caso de la poesía, de poner cualquier palabra —o sus sinónimos— en los textos. Así, el color se genera en lo más profundo de la interpretación de la vida del artista.

Goethe consiguió realizar un «diagrama de la mente humana», atribuyendo a cada color ciertos aspectos que explicarían el complejo comportamiento de las personas. Además, realizó otros diagramas triangulares con base en el contenido emocional de cada color. Estos atributos siguen presentes en la psicología del color, aunque no se trata de una postura absoluta, pues el aspecto cultural del color es algo que también influye en los atributos subjetivos que percibimos. Esta idea se encuentra también presente en Hernández, veamos:

Canción para Wolfgang [sic] Goethe

Los cromáticos yates
Cruzan el mar azul
Azul prusia
De La Herradura
Los Cromáticos días
Que jamás no han de volver
Plenan de flores geranios
Blancos y el resplandor
De los bares: Paz de los bares
Paz de los cinemas [...]

Y aunque es muy improbable que el azul Prusia de Goethe haya sido el mismo que el de Luis Hernández, la sombra de ambos tiene el color de «la inquietante paz, que algunos llamamos vida».



APROXIMACIONES A LA OBRA*

1.

* Por fidelidad documental, en los artículos reunidos en esta sección se han mantenido las grafías originales de los cuadernos autógrafos y ológrafos citados, así como de las ediciones impresas convencionales del poeta, incluso en aquellos casos en los que ello implica mantener errores ortográficos o gramaticales.

La poética errante de Luis Hernández en *El estanque moteado. Seis canciones rusas*

ANDREA CABEL GARCÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Y UNIVERSIDAD DE LIMA

Introducción y contexto

A partir de los años sesenta, en Occidente, comienzan a verse las películas de Luis Buñuel y se escucha a Los Beatles y a Los Rolling Stones. Es la época en la que se alzan las banderas del jipismo y la revolución sexual. Los sesenta son los años de las primeras revoluciones feministas y de los movimientos estudiantiles, los años en los que el hombre pisa la Luna (1969) y en Latinoamérica suceden dos eventos de gran importancia cultural y política: la Revolución cubana (1959) y el *boom* latinoamericano, que, a decir del crítico Emir Rodríguez Monegal, sostiene su éxito en otros dos *booms*: el editorial, suscitado por la revolución cultural cubana, y el *boom* de las traducciones¹.

* Una versión previa de este artículo se publicó durante el mes de julio de 2018 (en formato digital) en el N.º 18 de la *Revista Laboratorio* bajo el título «La poética errante de Luis Hernández en su *Estanque moteado*».

¹ Me explico mejor: Emir Rodríguez Monegal elabora sobre los orígenes del *boom* latinoamericano y, al respecto, subraya la importancia de la primera generación de lectores latinoamericanos. Esta generación surge con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a raíz de la llegada de una ola de refugiados de la guerra y a causa del gran crecimiento demográfico e industrial. Esta nueva generación de lectores tiene más universidades, bibliotecas, librerías y revistas, además de

En el Perú, el general Juan Velasco Alvarado dio un golpe militar en 1968 y propuso su conocida —y frustrada— reforma agraria. Se vivía un ambiente político exacerbado con una guerrilla que surgió en 1963 y a la que pertenecía el poeta Javier Heraud, quien falleció a los 21 años acribillado por las fuerzas policiales en el río Madre de Dios, en plena selva peruana. Heraud es uno de los principales representantes de la potente Generación del 60. Esta es una generación que, en palabras del crítico peruano Alberto Escobar (1973), representa la posibilidad de refundar y también cuestionar la tradición poética peruana. Parte de esta refundación radicó en el énfasis que le dieron a la ciudad, a la importancia del retrato urbano de Lima en sus versos². Otra parte se cifra en su renovación del lenguaje poético. A propósito, el crítico Victor Vich señala que, en esta generación, a diferencia de la anterior, el lenguaje comienza a ser más sencillo y coloquial, y comienza a referirse a lo cotidiano, características que luego se radicalizarán en los años setenta. En sus palabras, esta generación «va a sentir mayores espacios de libertad política y libertad simbólica, creativa. Van a romper con el peso de una tradición y van a intentar fundar algo nuevo. En el caso político, el socialismo, y en el caso literario, una poesía más coloquial» (citado en Palacios, 2014, s.p.).

Algunos de los poetas representantes de esta generación son Carmen Luz Bejarano, Juan Ojeda, Arturo Corcuera, Reynaldo Naranjo, Mario Razzeto, Julio Ortega, Mirko Lauer, Marco Martos e Hildebrando Pérez. Todos ellos son reconocidos referentes en el campo de la creación poética y los últimos cuatro también en el campo de la crítica literaria y la docencia. No obstante, además de ellos, tenemos a cuatro grandes poetas que produjeron las obras más representativas de estos años y de esta generación, a saber: César Calvo con *Poemas bajo tierra* (1960), *Pedestal para nadie* (1975) y *Ausencias y retardos* (1963); Rodolfo Hinostroza con *Consejero del*

editoriales latinoamericanas que adaptan y traducen la cultura universal. Estas editoriales (por ejemplo, el gran trabajo desempeñado por la institución Casa de las Américas) no solo tradujeron y fomentaron las obras reconocidas, sino que promovieron la cultura nacional y latinoamericana.

² Luis Chueca (2003) elabora un artículo en el que desarrolla la complejidad de la inclusión de la ciudad en la poética de Hernández.

Lobo (1965) y *Contranatura* (1971); Javier Heraud con *El viaje* (1960); y Luis Hernández con *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962) y *Las constelaciones* (1965)³, en quien nos vamos a centrar en este artículo.

Luis Guillermo Hernández Camarero, más conocido como Lucho Hernández, dio inicio a una verdadera contracultura, surgida en medio de las inquietudes y los movimientos de la década del sesenta. Joven políglota⁴, melómano empedernido y médico de profesión, Hernández es un poeta peruano sobre el que se ha escrito poco todavía⁵ y cuya propuesta poética, estética y artística aún se está valorando gracias a las ediciones facsimilares limitadas de los cuadernos en los que escribió la mayor parte de su obra. No obstante, antes de escribir en cuadernos y libretas, publicó tres libros de manera tradicional. El primero, titulado *Orilla*, fue publicado en 1961 y se ubica en el nacimiento de la «poesía contemporánea peruana». Luego, otras publicaciones relevantes son: *El río* (1960) de Javier Heraud y *Destierro* (1961) de Antonio Cisneros. Después de *Orilla*, Hernández publica dos poemarios más (los ya mencionados *Charlie Melnik* y *Las constelaciones*), tras los cuales recién dará a conocer su nueva propuesta poética a través de un sistema de creación marginal, cuyo soporte eran cuadernos y libretas escolares de hojas rayadas o cuadrículadas. Muchas veces no importaba si eran libretas, pues también escribía en agendas largas y delgadas, o en simples *blocks* de notas. Lo particular no era únicamente la materialidad de su producción (los cuadernos, *blocks* y libretas), sino que usualmente escribiera sus versos pintando; es decir, no presentaba solo una propuesta escrita, sino también compuesta por dibujos redondos rodeados de diversos motivos elaborados con

³ Vale la pena mencionar *Vox horrisona* (1978), un volumen en el que Nicolás Yerovi reunió parte de la obra de Luis Hernández, recopilando varios cuadernos rescatados y textos inéditos. Dicho libro cuenta con una portada dibujada por el mismo Hernández.

⁴ Hablaba inglés y alemán, pero en sus cuadernos intercalaba muchos más idiomas: frases en griego, francés, latín y ruso, entre otras lenguas.

⁵ Algunas de las posibles razones por las cuales su obra aún no ha sido del todo estudiada las señala Ricardo Mendoza-Canales en su artículo «Topografías del devenir: la poesía de Luis Hernández» (2017).

plumones marca Faber-Castell, a veces lapiceros de tinta líquida e, incluso, témperas.

Esta nueva forma de escribir poesía y de darla a conocer a través de ediciones manuscritas de solo un ejemplar, regaladas a amigos y a desconocidos, implicaba un gesto de desprendimiento y de especial postura frente al panorama capitalista de producción y venta de poemarios en tanto, después de todo, el autor no guardaba copia de estos. A su vez, esta forma de escribir y de dar a conocer sus versos, radicalmente dispersiva, entrañó una gran dificultad para reunir su obra. De otro lado, sus versos solían repetirse cada tanto (con variaciones) y los cuadernos que entregaba no siempre tenían una estructura o planteaban una continuidad en sentido estricto⁶.

Respecto de su estética, siguiendo la propuesta de su generación, Hernández retoma una línea conversacional que favorece el contacto directo con el horizonte urbano, como las calles de Lima (con sus bares, cinemas y, más afuera, con sus playas y su mar)⁷, e incluye diversos elementos intertextuales como la música, los idiomas (alemán, inglés, francés, ruso, latín, holandés) y algunos elementos tomados de su experiencia como médico y presentados bajo la forma de «historias clínicas». Del mismo modo, su poesía incorpora el humor, la ironía, la irreverencia y, como comenta el crítico y escritor peruano Peter Elmore, se encuentra expresada en «un constante rechazo a una poesía declamativa y solemne» (1982, p. 17). El arte y la estética hernandiana se basan en diversas estrategias creativas como el *collage*, la apropiación como reescritura —véase sino cómo recontextualiza los versos de Shakespeare, Dylan Thomas y Robert Browning en su cuaderno *Survival Grand Funk* (2018 [1973])— y en la intervención de «puño y letra» de los préstamos que toma. El humor propio y el ajeno se manifiesta, por ejemplo, en las tiras cómicas que recorta y pega en sus cuadernos, donde se intercalan

⁶ Aunque no hay una suma precisa de cuántos cuadernos pudo haber escrito y repartido Hernández, Teo Pinzás, actual editor de la obra del poeta, calcula que podrían haber existido entre cien a ciento cincuenta cuadernos, aproximadamente.

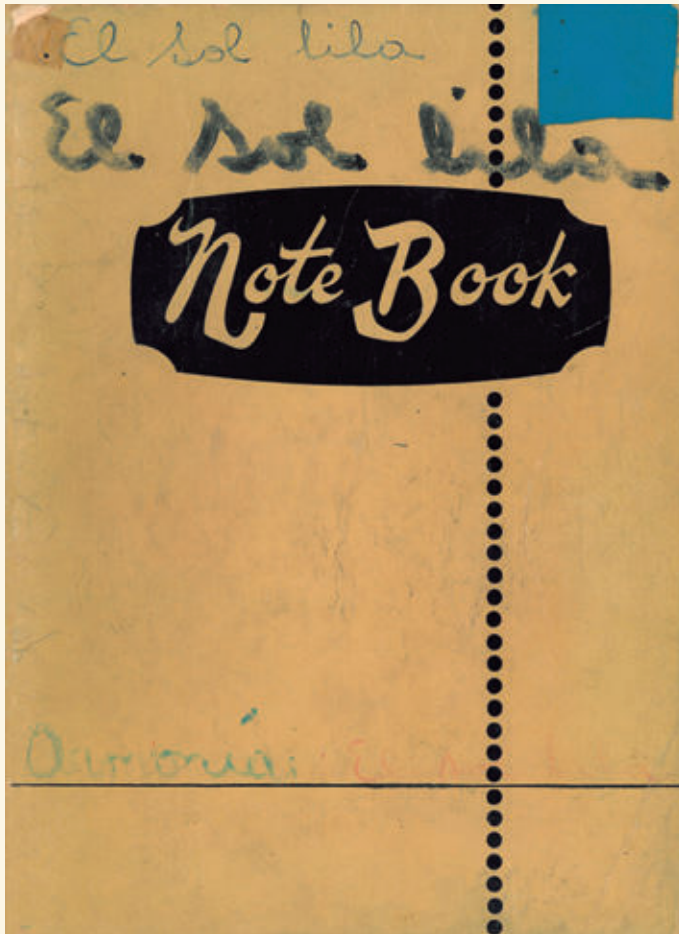
⁷ Respecto de la relevancia que tiene el mar en la poética de Hernández, Roger Santivañez comenta en el prólogo a *Las islas aladas* que es posible encontrar una presunta «ideología marina» subyacente en *Vox horrisona*. Al respecto, Santivañez señala que «es como si el océano le transmitiera su lenguaje» (2016, p. 10).

Charlie Brown, La Pequeña Lulú, y Pepita y Lorenzo, como se aprecia, sobre todo, en el cuaderno *Survival Grand Funk*. Otra forma de mostrar humor la encontramos en versos hernandianos como: «Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines» (2017a [1974], s.p.), en los que minimiza la solemnidad con la que se entiende el oficio del poeta y, más bien, se expresa con irreverencia respecto de esta labor.

Cabe indicar que Lucho también incluía en su estética de la apropiación y el *collage* tarjetas personales, como encontramos en el cuaderno *El sol lila* (2017b [1974]); e, incluso, poemas completos de grandes poetas vanguardistas que, como él, transgredieron con belleza la lengua castellana. Una muestra es el poema «XXIII» de *Trilce*, de César Vallejo, que aparece engrampado en una de las páginas del cuaderno *Survival Grand Funk*. Además, tanto en los dos cuadernos mencionados como en el que nos compete, *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (2017a [1974]), encontramos siempre citas metatextuales y, a su vez, rasgos muy particulares, como sus múltiples y llamativas caligrafías.

***El estanque moteado. Seis canciones rusas:* del *ethos* moderno al *ethos* íntimo**

Tal como lo indica su título, el cuaderno en el que centraremos nuestro análisis tiene dos partes: «El estanque moteado» y «Seis canciones rusas». Sin embargo, dentro de este, la ubicación de las partes está invertida, de tal modo que, al iniciar la lectura, encontramos primero las canciones y, recién al final, la brevísima *nouvelle* de misterio titulada «El estanque moteado». Ahora bien, en primera instancia, este artículo propone nombrar y caracterizar la poética visual de Hernández como «errante», es decir, como una poética intensamente visual que se concentra en mostrarse desde y hacia el movimiento. Esto resulta relevante porque da un sentido a la poética dispersiva hernandiana. Así, aunque la poética de Lucho Hernández ha sido considerada básicamente inaprehensible y «acéntrica» (Mendoza-Canales, 2017), creemos que los rastros que deja en la materialidad de lo que sí es aprehensible —digamos, los cuadernos que se logran recuperar— remarcen justamente el profundo sentido que tiene para él la errancia. Me explico mejor: si



Cubierta de uno de los varios cuadernos ológrafos titulados como *El sol lila* (2017b [1974]).
Fuente: archivo Pesopluma.

bien en una primera instancia la denominamos como el «transitar», el movimiento, el paso de un lugar a otro, esta no es la única connotación que le damos a su errancia.

El concepto de «errar», visto desde una perspectiva crítica, lo tomamos del libro *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil* (2008), de Esther Gabara. Para ella, este concepto encierra en su dualidad una ética: la de mostrar algo que no era visto. Me explico. Para Gabara, lo «errático» funciona desde un doble sentido: «errar» como el acto de equivocarse y también como el de ir de un lugar a otro sin un fin, un motivo ni un destino determinados. En su libro, Gabara analiza cómo se manifiesta este errar en las poéticas visuales de íconos modernistas de México y de Brasil. Uno de sus ejemplos es el poeta Mário de Andrade, quien muestra en sus fotografías etnográficas⁸ ambas concepciones del errar. Pero, además, incorpora la función ética que deviene del errar en su dualidad. Para Gabara, los personajes y paisajes que De Andrade muestra en sus fotos están intencionalmente desenfocados, mutilados. Su inconsistencia representaría, según la crítica, ese otro Brasil nada exótico y paradisiaco, sino más bien decapitado y desorganizado, como sus fotos «mal tomadas». Este era el «*ethos* de la modernidad» que permitía ver en la errancia —como viaje y error— las rupturas e inconsistencias que había entre el país moderno del que se hablaba y el que este poeta mostraba desde sus fotos «mal» tomadas.

Ahora bien, aunque el caso de Hernández no sea el de un poeta modernista que trabajó con la fotografía, sí es el de un artista complejo que utiliza una poética visual muy específica (dibujos, *collages*, tiras cómicas, etc.) para hablar de un tema que, en su misma forma de ser abordado, resulta escamoteado: el amor. Considero que la dualidad de la errancia (viaje y error) en Hernández se restringe únicamente al primer significado revisado y no resulta necesariamente en el matiz ético capaz de mostrar un «*ethos* de la modernidad»; por el contrario, en este caso permite ver un «*ethos* íntimo» que, a pesar de ser distinto al presentado por De Andrade en sus dimensiones (público/privado), propone igualmente revelar algo

⁸ Vale la pena mencionar que De Andrade practicó la etnografía nada más y nada menos que con Claude y Dina Lévi-Strauss en São Paulo entre 1934 y 1939, de modo que su acercamiento a esta ciencia no era ingenuo ni simplista.

XXIII

TAHONA estuosa de aquellos mis bizcochos
para yema infantil innumerable, madre.

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
mal planidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha
muerto
y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en junto parados.

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retólo capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar
¡tierna dulcera de amor!
hasta en la cruda sombra, hasta en el gran
molar
cuya encia late en aquel lácteo hoyuelo
que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste
tanto!
en las cerradas manos recién nacidas.

Poema «XXIII» de César Vallejo, parte de *Trilce*, inserto en el cuaderno ológrafo *Survival Grand Funk* (2018 [1973]) e intervenido cromáticamente por el poeta Luis Hernández. Fuente: archivo Pesopluma.

«no visto» que, en el caso de Hernández, es un amor no permitido. Esto es notorio puesto que el poeta peruano habla siempre de su amante o del sujeto amoroso de modo indirecto, característica típica de la tradición latinoamericana homoerótica⁹. Lucho Hernández no se *equivoca* al escribir sus versos ni al repartir sus cuadernos, ni tampoco se *equivoca* intencionalmente —o sin intención— en sus dibujos, *collages* y apropiaciones. No hay errores, sino únicamente escamoteo a través del tránsito, del fluir. Así, la propuesta de este artículo no asume la segunda lectura del «errar» como yerro, sino únicamente como movimiento para mostrar que, entre tanto movimiento, existe un espacio/momento muy específico en el que aparece un «tú» que propone una forma particular de hablar del amor: desde la omisión.

A propósito, el crítico Daniel Balderston, en su importante estudio *Los caminos del afecto*, nos habla de la relevancia de la «retórica del silencio» (2015, p. 50) en el contexto de Los Contemporáneos, entre los que «el secreto es una parte esencial de la poética de este círculo de poetas y amantes» (p. 62). Al respecto, Balderston señala lo siguiente sobre los poetas que comparten el homoerotismo: «El ideal de la impersonalidad asociado a la poesía angloamericana con figuras como Pound, Eliot y Stevens tiene su corolario en la poesía en español y en portugués. *Se trata de una poesía de amor abstracto que evita especificar el género del hablante o del amado*» (p. 76)¹⁰. Es este amor abstracto, sin género ni características físicas, y sin ninguna particularidad, el que notamos claramente en dos canciones rusas incluidas en la primera parte del cuaderno *El estanque moteado. Seis canciones rusas*: la «IV» y la «V». Como se verá, su *ethos*, su lugar de pertenencia más íntimo y personal, se encuentra en el movimiento, en donde está la música —primera sección del cuaderno—.

⁹ Respecto del amor homosexual en la vida de Luis Hernández y las repercusiones que tuvo esto en su obra, el estudioso Edgar O'Hara (2017) dio una conferencia en la Casa de la Literatura Peruana en Lima, Perú, cuyo video está disponible en YouTube. Del mismo modo, he elaborado un artículo (inédito) titulado «Los jardines (y el amor) de Luis Hernández», en el que desarrollo la manifestación del amor homoerótico en los versos del poeta en tres de sus cuadernos.

¹⁰ Énfasis añadido.

Las formas de la errancia como poética visual

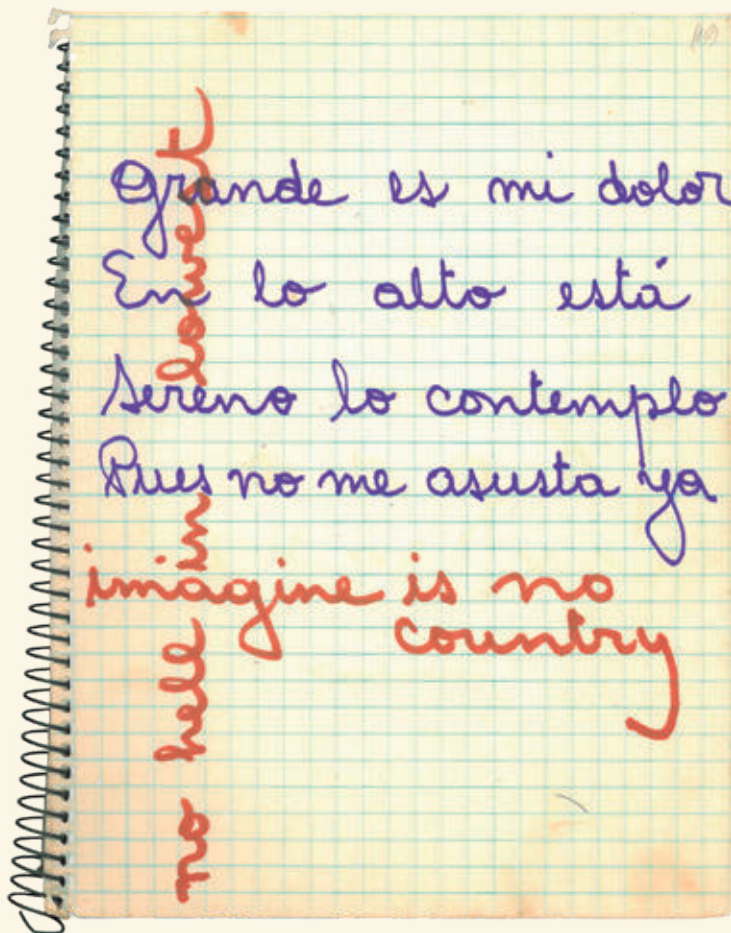
La errancia como marca de la poética visual de Hernández es notoria, en primer lugar, porque el cuaderno mismo es la materialización de la errancia. Cada cuaderno es una única e irrepetible copia destinada a pasar de mano en mano. Esta cualidad transitoria está inscrita en sus páginas; por ejemplo, en el caso de *El estanque moteado. Seis canciones Rusas* (2017a [1974], s.p.), este comienza y concluye con alusiones a su «pasar». Comienza cuando, en la retina de la portada, antes de la primera página, encontramos el dibujo de una flor cuyas hojas en el tallo actúan como alas desplegadas. Estas hojas en el tallo/alas parecen sugerir un movimiento hacia algún lugar externo al cuaderno, como si quisieran salir de este. La flor de Hernández no es una flor cualquiera afincada en la tierra, sino una flor voladora y colorida que, a diferencia de otras, apunta su destino hacia el cielo. Es una flor errante.

De otro lado, el cuaderno cierra señalando lo siguiente: «El estanque moteado *pasa* a otro cuaderno»¹¹. Es el «pasar» lo que nos interesa, el fluir —esta cualidad casi líquida que Hernández busca imitar en sus textos en forma (a través de sus elementos visuales) y contenido. No obstante, es relevante matizar dicho fluir y señalar que, aunque su obra se caracteriza, como han señalado algunos críticos, por la fragmentariedad y dispersión (León, 2021), estudiosos de su obra como Luis Chueca aluden a una «coherencia lúdica» (2010, citado en García Flores, 2020, p. 44), tanto narrativa como temática y conceptual en los materiales hernandianos. Para el fluir al que aludimos, el «pasar» empatiza con la coherencia lúdica a la que Chueca apunta, lo que nos invita a repensar sus textos. Bajo esta premisa, quiero mostrar los elementos de su poética visual que asientan la errancia como eje primordial. En primer lugar, lingüísticamente, se aprecia en la forma como el cambio de idiomas se aplica de verso a verso. Un ejemplo lo encontramos en un poema sin título incluido en la segunda canción rusa, cito: «Grande es mi dolor / En lo alto está / Sereno lo contemplo / Pues no me asusta ya / imagine is no country», que es verticalmente cruzado por otro verso que dice: «no hell in the lowest». También se manifiesta en la

¹¹ Énfasis añadido.



Detalle de la retina de la portada de *El estanque moteado*. *Seis canciones rusas* (2017a [1974]).
Fuente: archivo Pesopluma.



Páginas de *El estanque moteado*. Seis canciones rusas. La primera presenta textos entrecruzados y, junto al poema de Hernández, opera un juego con la letra de la canción «Imagine», de John Lennon, que reza:

En bateau

Si supieras
Que en la poesía
No hay orden
Ni desorden



«Imagine there's no heaven / [...] / no hell below us»
y, luego, «Imagine there's no countries». «En bateau»,
por su parte, plantea una *ars poetica*. Fuente: archivo
Pesopluma.

inserción de dibujos que él mismo elabora, sobre todo en los casos en los que representan la velocidad, el movimiento, el tránsito. Un ejemplo se encuentra en el poema que sigue inmediatamente al recién citado y que pertenece, también, a la segunda canción rusa. Se titula «En bateau» y, como se puede notar, presenta un barco que está navegando sobre el mar, cuyo movimiento es delatado por el humo que marca su tránsito.

Pero no es solo el dibujo concreto de un vehículo en pleno funcionamiento lo que nos lleva a hablar de una errancia, de un devenir, sino las ondas, que en su repetición y cadencia o caída nos llevan a pensar en el fluir, como las ondas que Hernández dibuja a modo de mar subrayando títulos o aquellas que aparecen de modo perpendicular en algunas páginas. Además de los elementos visuales ya mencionados, presentes al interior del cuaderno, la portada nos permite avanzar hacia la segunda etapa de la elaboración de un *ethos* íntimo. En este punto, deseo explicar la portada de *El estanque moteado. Seis canciones rusas* desde la poética visual de la errancia.

Como muchas portadas de aquella época presentadas por la editorial Atlas, la carátula del cuaderno en cuestión nos presenta tres espacios diferentes entre sí: el Cristo Redentor en la frontera chileno-argentina, El Taj Mahal en la India y la Portada del Sol en el Perú. Estos tres espacios reunidos en la portada solo tienen en común su importancia para la historia y geografía de tres países diferentes. No obstante, esta carátula puede servir como una invitación a percibir la forma como el poeta expresa su universo poético: de modo incluyente y aspirando, mediante el viaje y los idiomas, a cierta universalidad.

La portada está intervenida con líneas de colores que el poeta dibuja, de tal modo que los paisajes de Oriente (Taj Mahal) y Occidente (Cristo Redentor) que aparecen reunidos en un mismo plano se ven retomados por la estética del autor. Así, el poeta dibuja una línea perpendicular junto a una suerte de serpentina celeste que recalcan no solo la aceptación de estos espacios en uno solo por parte del poeta, sino su apropiación lúdica. Hernández pinta nubes, paisajes sobre los paisajes, a cada una de estas tres geografías. Pero, a pesar de todo lo dicho, vemos un detalle más en el simbolismo de la portada. El término «Atlas», el nombre de la editorial que producía el cuaderno, alude a mapas y a cierta organización



Portada de *El estanque moteado. Seis canciones rusas*. Fuente: archivo Pesopluma.

geográfica, una definición visible en su mismo logo, que —tal como vemos en la portada— está representado por un mapa del mundo.

Considero entonces, por un lado, que no es aleatoria la elección de esta marca de cuaderno por parte de Hernández, ya que incluye también el significado de la palabra «Atlas», que alude al objeto —mapa— que organiza geografías diversas y propone otros mapas para jugar con nuevos espacios como las «seis canciones rusas», un espacio musical y de movimiento que se enfrenta a otro, el del «estanque moteado», que alude más bien a lo sedentario, donde el agua no se mueve. Ahora, frente al encuentro de la aparente contradicción entre lo inmóvil (el estanque) y lo que se mueve (la música, las canciones rusas), el poeta elige el segundo espacio para hablar del amor y expresar aquello que hemos llamado el «*ethos* íntimo». Dicho de otro modo, el poeta siempre elige el movimiento, el fluir, el errar para mostrarse. El tema es *cómo* elige mostrarse.

Tal como se viene comentando, los recursos visuales —colores, dibujos, *collages*, etc.— son relevantes en la poética hernandiana, pero llega un momento en el que no dejan ver lo que el poeta realmente trata de decir. Él desarrolla el tema del dolor en sus poemas como un medio para hablar del amor hasta que lo enrumba directamente hacia un «tú». Este es indefinido, escamoteado, ya que no es femenino ni masculino, sino abstracto. Es sobre el gesto y el sentimiento «prohibido» de amar a un «tú» semejante a él que también responde la mudez, la cual, sin embargo, desea expresarse: «Y la lengua / del mudo / ha de cantar», reza un verso —préstamo bíblico— que se repite muchas veces a lo largo del volumen. Así, este cuaderno comienza a *in-formar* (dar forma) cómo canta este mudo. Para leer el canto del mudo —es decir, la voz de lo que es silenciado—, analizaré dos canciones rusas —es decir, la voz de una parte del movimiento de este cuaderno—. Las canciones «IV» y «V» son las que, considero, pueden explicar con más claridad cómo es el «tú» y cómo es el *ethos* íntimo que se recrea a partir de este.

La cuarta canción rusa se titula «El amanecer» y está compuesta por seis páginas del cuaderno cuadriculado. En cada página hay un poema; no obstante, la primera, donde debiera estar el primer poema, comienza con la numeración «IV» y con el siguiente verso en alemán: «Vier letzte Gesänge», es decir, «Cuatro últimas canciones».

Se intuye, pues, que este verso/indicación es la puerta de ingreso al universo de la cuarta canción rusa. Esta cuarta canción consta de cuatro poemas cortos, cada uno titulado con un número natural: 1, 2, 3 y 4, respectivamente. Así, el poeta atiborra de claves al lector y ofrece una forma muy particular de organicidad en su cuaderno/poemario.

Por otra parte, la quinta canción rusa se titula «Tres cantos de amor». Tal como en el caso anterior, este título representa y engloba tres poemas cortos que están organizados por números ordinales: 1, 2 y 3. Estos son los títulos o la forma de organizar los tres poemas que componen esta canción rusa. En esta, a diferencia de la canción anterior, el poeta incluye un dibujo: una *malagua* (medusa) de colores que parece moverse y que ocupa casi toda una página en el segundo poema de la canción «V».

Como señalamos anteriormente, este es uno de los cuadernos de Hernández que subrayaría la coherencia lúdica a la que alude Chueca. La posibilidad de orden configura un marco excepcional para hablar del amor como un tema escamoteado, aunque sea el centro de la conversación. Toda la errancia se condensa, seccionada y ordenadamente, en estas dos canciones rusas. Veamos la cuarta. En el primer poema que la compone, el yo poético nos presenta el «tú» al que se dirige: «y contigo luces / cielo tiempo flores / y un amor». Como se puede apreciar, ese «tú» es uno amoroso; sin embargo, lo que sabemos del mismo no es algo concreto, sino —como se señala desde el primer verso— que ese «tú» es una «dulce sensación».

El siguiente poema está compuesto por los versos que se repiten con más frecuencia a lo largo del cuaderno: «y la lengua / del mudo / ha de cantar». Estos versos anuncian la ruptura de la mudez porque ahora el «tú», aún de modo abstracto, está siendo expuesto. El poema que sigue es un intento por hablar con este «tú», cito: «¿Recuerdas *tú* La Primavera? / El claro sol brillaba / Y quizás *tú* aún me amases»¹². Nuevamente, ese «tú» es abstracto. Es una sensación, un recuerdo inaprehensible como un líquido. Es como la errancia misma. Esto también sucede con otras imágenes que el poeta utiliza; por ejemplo, los rayos del sol, dado que no se puede atrapar la luz. Cito:

¹² Énfasis añadido.

abcde, e fgh

2

Malagua de fresa

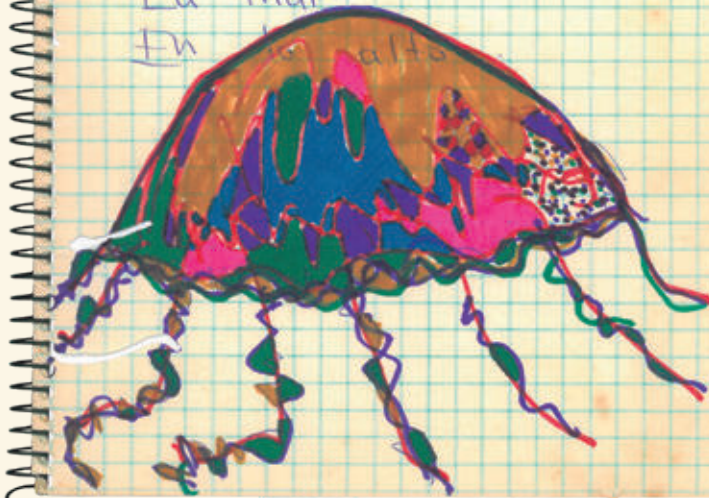
Malagua de cherri

Malagua de limón

El azul océano

La mar

En lo alto



Dibujo de la *malagua* (medusa) junto al segundo poema de la canción «V», parte de *El estanque moteado*. *Seis canciones rusas*. Fuente: archivo Pesopluma.

¿Recuerdas *tú* el claro sol?
Brillaba y sonriente
Me querías *tú* me amaste
Bajo el sol. Recuerdas el jardín
En flor me amaste
Olvida mejor La Primavera¹³.

El yo poético juega así entre el recuerdo y el olvido, y marca al «tú», lo escribe, aunque podría omitirlo entre elementos inaprehensibles. Lo muestra en el movimiento, lo muestra aunque ese «tú», tan mencionado, no tenga nombre, ni género, ni recuerdo, ni cuerpo.

El último poema de esta canción rusa se titula «Dämmerung» («Crepúsculo»). Los versos de este poema dicen:

Como se oculta
tras el mar
y *tú* también
y *tú* igual
así, como el mar se oculta
y *tú*
 la niebla
 que reluce
y no olvido tu amor
ni la noble faz
del amor
uno es el amor
y uno el atardecer¹⁴.

Nuevamente, las imágenes que utiliza son inaprehensibles: el mar (el agua) y la niebla, a la par que encontramos otra vez un movimiento entre aparecer/desaparecer. Estos elementos, que se refieren al amor y al movimiento entre el recuerdo y el olvido, son los que permiten que aparezca el *ethos* íntimo, el momento en el que fluye la posibilidad de hablar del «tú».

¹³ Énfasis añadido.

¹⁴ Énfasis añadido.

A continuación, aparecen tres poemas muy cortos que componen la quinta canción rusa, titulada «Tres cantos de amor». El primer poema comienza invocando a ese «tú» indefinido: «¿Recuerdas *tú* / La Primavera?», y luego continúa:

¿Recuerdas *tú*
Del sol
El límpido fulgor? [...]
¿Recuerdas el jardín
En flor. Recuerdas
Y entonces las estrellas
En tus ojos
Se ocultaban.
¿Recuerdas *tú* la niebla [...]

Olvida mejor
La Primavera¹⁵.

El mecanismo es el mismo: un vaivén entre el recuerdo y el olvido. Otra vez, la intimidad aparece cuando el yo poético recurre al movimiento, a la imposibilidad de la quietud. De igual forma, el último poema define a este «tú» como oculto e inaprehensible:

De nada me hablas
Pero
El estruendo
De tu corazón
Te oculta

De algo me hablas
Pero el brillo
De tu amor
Me impide.

La imposibilidad, lo prohibido se manifiestan, lo mismo que la mudez. Solo surge el discurso confesional, un soliloquio que se

¹⁵ Énfasis añadido.

dirige a ese «tú» al cobijarse en un movimiento entre recuerdo/olvido y a través de imágenes que se mueven, y que se mueven tanto que no se pueden atrapar.

El poeta había escrito que la lengua del mudo cantarí. Las canciones rusas, de las cuales he analizado dos, la cuarta y la quinta, muestran a un yo poético que busca que el «tú» aparezca en medio del movimiento, en medio de los disfraces de las letras (colores, dibujos, rayas ondulantes). Creo, pues, que el *ethos* íntimo del poeta fluye por la errancia, el vagabundeo entre las palabras y el recurrir a las imágenes que representan justamente dicho fluir, como el dibujo de esta gran *malagua* gelatinosa que está en el segundo poema de la cuarta canción. Se trata de una *malagua* que no habla del «tú» sino del mar, del «azul océano», como otro elemento que se mueve, que es espacio de tránsito y de vida, de movimiento para la sobrevivencia.

En suma, he intentado proponer una muy personal exploración de los lenguajes visuales presentes en *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (los colores, los contenidos, las disposiciones en la página) a través de un concepto crítico adaptado a las exigencias de la poética de Lucho Hernández. Mi intención ha sido la de mostrar la materialidad de la errancia, a la par que la potencialidad que da la lectura del tránsito mismo en la poética de un autor en la que su «dispersión» ha sido siempre menospreciada. El orden que Hernández propone no es uno lineal ni mucho menos clásico, y es solo en este orden donde se logra ver su *ethos* íntimo, su espacio personal, su discurso amoroso. Sus lenguajes interrumpidos, intervenidos, enriquecen nuestra propuesta de errancia y es justamente a través de su movimiento en la construcción del «tú» que podemos entender cómo lo construye: como un «tú» abstracto, sin género, que se esconde entre las palabras que se mueven entre recuerdo/olvido, presencia/ausencia, amanecer/atardecer, siguiendo el movimiento de la emocionalidad del yo poético. Así las cosas, este, en realidad, presenta complejos mecanismos visuales y lingüísticos para crear un *ethos* íntimo, un espacio para hablar de sí y del otro de una forma muy particular, que es parte de un circuito marginal no solo por su forma de producción (los cuadernos).

Bibliografía

- Balderston, D. (2015). *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cabel, A. (s.f.). *Los jardines (y el amor) de Luis Hernández* [inédito].
- Chueca, L. F. (2003). Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores. *Lienzo*, (24), 233-255.
- Chueca, L. F. (2010). Desdoblamientos y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández. En Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Sustis (eds.), *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo* (pp. 255-287). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Chueca, L. F. (2016). *Las islas aladas: poesía de plenas desnudeces*. En *Las islas aladas* (pp. 67-73). Lima: Pesopluma.
- Elmore, P. (1982, 28 de marzo). Antología de Luis Hernández. *El Observador*, p. 17.
- Escobar, A. (1973) *Prólogo*. En *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)* (pp. 8-15). Lima: Peisa.
- Gabara, E. (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press.
- García Flores, D. (2020). Estudio de los materiales. En *Una impecable soledad* (pp. 25-44). Lima: Pesopluma.
- González Vigil, R. (1978, 2 de julio). La canción de Hernández. *El Dominical* (suplemento de *El Comercio*), 20.
- Hernández, L. (1961). *Orilla*. Lima: La Rama Florida.
- Hernández, L. (1962). *Charlie Melnik*. Lima: El Timonel.
- Hernández, L. (1965). *Las constelaciones*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona* (noticia, prólogo, compilación y notas de Nicolás Yerovi). Lima: Editorial Ames.

- Hernández, L. (2017a [1974]). *El estanque moteado. Seis canciones rusas* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2017b [1974]). *El sol lila* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2018 [1973]). *Survival Grand Funk* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2020 [1975]). *Una impecable soledad*. (2.a ed.; edición adjunta de Diego García Flores; prólogo de Montserrat Álvarez; notas de Diego García Flores y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- León Mango, L. F. (2021). Infancia y transgresión poética en la obra de Luis Hernández. *Lexis*, 45(2), 825-863. <https://dx.doi.org/10.18800/lexis.202102.010>
- Martos, M. (1982, 14 de marzo). La magia adolescente de Hernández. *El Caballo Rojo* (suplemento dominical de *El Diario de Marka*), II(96), 13.
- Mendoza-Canales, R. (2017). Topografías del devenir: la poesía de Luis Hernández. *Mitologías Hoy*, (15), 199-216. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v15-mendoza>
- O'Hara, E. (2017, 1 de septiembre). *Congreso en homenaje a Luis Hernández - Mesa redonda: "La vox de Hernández"* [video de YouTube]. Congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, 8 y 9 de agosto. https://www.youtube.com/watch?v=wmYVT5Ww2cs&t=2s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana
- Ortega, J. (1988). *Crítica de la identidad. Las preguntas por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palacios, M. J. (2014, 20 de agosto). Los poetas de los 60: la generación que amaba y odiaba el centro de Lima. *Ideele*, (237). <https://revistaideele.com/ideele/content/los-poetas-de-los-60-la-generaci%C3%B3n-que-amaba-y-odiaba-el-centro-de-lima>

- Pinzás, T. (2017, 16 de septiembre). *Apolo y la curación del dolor en la poesía de Luis Hernández*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/apolo-y-la-curacion-del-dolor-en-la-poesia-de-luis-hernandez/>
- Rodríguez Monegal, E. (1972). *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Santivañez, R. (2016). Unas frases ideales a mi oboe: tres libros singulares. En *Las islas aladas* (pp. 9-15). Lima: Pesopluma.

Transgresiones y desdoblamientos: personaje y narrador en *Una impecable soledad* de Luis Hernández*

LUIS FERNANDO CHUECA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Una impecable soledad de Luis Hernández se presenta en varias de sus secciones como una supuesta novela escrita en capítulos¹. En ella, el narrador —autoidentificado como médico y registrado «con la cifra 8977 en el Colegio Médico Peruano» (p. 151), la misma que

* Este artículo retoma, con algunas variaciones, las secciones 3 y 4 de Chueca (2010). Asimismo, cabe indicar que todas las citas de *Una impecable soledad* corresponden a la edición de Diego García Flores y Pesopluma (2020), por lo que se omitirá al autor (Hernández) y el año en las referencias parentéticas.

¹ La primera compilación de *Una impecable soledad*, incluida en *Vox horrisona* (1978) —edición preparada por Nicolás Yerovi junto con el propio Hernández—, reunió tres de dichos capítulos. La más reciente, de 2020, preparada por la editorial Pesopluma y Diego García Flores, incluye las siguientes partes: «book the first», «book the second», «book the fourth», «cuarto libro», «Libro cuarto o quinto», «book the 19th», «capítulo vigésimo» (estos dos últimos en el mismo cuaderno), «chapter 23» (que podría considerarse como parte de *Una impecable soledad*, aunque esté bajo el título de *El sol lila* —ver al respecto Chueca [2010, pp. 258-259] y la edición de Pesopluma—), «Roman», [«El cuaderno de Byron Álvarez»], [«Canción del Egipto»] y «El cuaderno de John Keats Álvarez / book the last». Los títulos entre corchetes corresponden a los consignados en la edición de Pesopluma.

corresponde al autor²— ofrece fragmentos diversos sobre la vida de Shelley Álvarez, un intérprete limeño de música clásica que, además, escribe poemas. El nombre de este personaje, contra lo esperable, experimenta desde «book the first» y a través de todo el conjunto una vertiginosa serie de mutaciones: Keats Álvarez, John Keats Álvarez, Alfred Álvarez, Lawn Tennyson Álvarez, Byron Álvarez..., que más que a modificaciones en su caracterización, corresponden sobre todo a variaciones en su designación. El personaje también es mencionado en algunas de las secciones como Gran Jefe Un Lado del Cielo, nombre con el que el narrador lo equipara y distingue a la vez de Shelley: «Shelley Álvarez o Gran Jefe Un Lado del Cielo (puesto que son uno, el primero con un piano aquí y allá, y el segundo igualmente humano, pero piel roja)» (p. 78); o, en inglés, como El Príncipe One-side-of-the-sky.

Difícil, si no imposible, establecer un solo significado para estas mutaciones. Entre lo obvio está, por un lado, la sensación de multiplicidad y dispersión que provocan, que se corresponde con el carácter fragmentario de la supuesta novela, así como con la impresión de estar, ante ella, frente a un gran juego paródico: una novela en capítulos que, por no circular unidos entre sí, es imposible de conocer en su totalidad³. Y, por otro —y en relación con el extremo carácter intertextual y polifónico del conjunto—, las mutaciones sugieren la identidad descentrada, inestable o cuando menos extrañamente plural del protagonista.

También es evidente que casi todos estos nombres (salvo Gran Jefe... y El Príncipe...), además de compartir el mismo apellido: Álvarez (su huella criollo-nacional⁴), pretenden un vínculo con

² En un poema de *Ars poética*, escribe: «Soy Luisito Hernández / CMP 8977» (1983, p. 296).

³ Como es conocido, Hernández acostumbraba regalar los cuadernos en los que escribía (y, entre estos, aquellos en los que se encuentran los capítulos de *Una impecable soledad*) a diferentes personas, muchas veces de modo circunstancial. Esto provoca que, así como sucede con el conjunto de su obra, no podamos tener certeza de cuántas partes o capítulos componen esta suerte de novela seriada.

⁴ A propósito, en su biografía de Hernández, Romero Tassara (2008) transcribe un recuerdo de Enrique Wangemann, amigo del poeta: «Lo de Álvarez lo puso una vez que estamos en mi casa —cuenta Kike Wangemann—. Lucho me

Una impecable soledad

Roman Kitsch

a Juan Ojeda
a quien no conocí

Portadilla manuscrita de *Una impecable soledad* (1975), conjunto que Hernández dedicó al también poeta peruano Juan Ojeda, autor de *Arte de navegar*, desaparecido prematuramente. Fuente: archivo Pesopluma.

el romanticismo, sobre todo el inglés. Sin intentar una revisión exhaustiva de este movimiento que, a decir de Octavio Paz (1985), da inicio a la «tradición de la ruptura» que caracteriza a la poesía moderna, es posible mencionar algunos de sus rasgos que resultan reveladores para la lectura de *Una impecable soledad* y para la caracterización de su protagonista: inseparabilidad de vida y poesía; reacción frente a un rígido racionalismo; interés por la imaginación y el sueño; imagen de un Yo transgresor y rebelde, cuya luz particular y sensibilidad especial hacen de él alguien cercano a la locura o la genialidad. Si bien muchas de estas características alcanzan su cabal comprensión a la luz de los contextos sociales y políticos de la aparición y el desarrollo del romanticismo, como apunta Alfredo De Paz (1992):

[n]o son pocos los estudios actuales sobre el romanticismo que subrayan esos componentes “ahistóricos” del romanticismo, viendo en ello una suerte de constante del espíritu occidental, un signo concreto de una sensibilidad que puede manifestarse de improviso, casi proustianamente como “memoria involuntaria”: un sueño, una nostalgia, un salto inefable a lo más íntimo del ser, la llamada a una metamorfosis esencial de las condiciones interiores del alma, un peregrinaje estático y vertiginoso en la dirección de una conversión espiritual inseparable del cuerpo y de los sentidos, se trata de un proyecto de revolución de la vida en la perspectiva de la nostalgia por lo “totalmente otro” a través de la dimensión estética, para que la vida se convierta en arte y surja, schlegelianamente, su “sinexistencia”, la armonía total (p. 12).

Es posible proponer, entonces, que para Hernández de algún modo estuvieron presentes estos aspectos y que, además, no perdió de vista que a varios de los poetas convocados a través de los nombres de su personaje les corresponden biografías deslumbrantes de las que, incluso, utilizó algunos datos. Esta propuesta se refuerza

dijo: “Dime un apellido español”. “¿Álvarez!”, le contesté yo, por decirle algo, y arrastré la zeta al repetirlo. Lucho se empezó a matar de la risa y dijo: “Bueno, se llamará Álvarez, pues”, y siguió escribiendo» (p. 182).

por la siguiente explícita mención del romanticismo por parte del narrador:

Y cada vez más se aclaraba que durante el Siglo anterior los Románticos lucharon por diferenciarse de los mamíferos, más aún que en otras eras, otros tiempos.

Y todos tan jóvenes en la partida. Y no por despreciar el vivir, más por el ciclo natural de quien halla algo más que lo irreal en los sucesos. Y se melancoliza y desgarrar y alegría. Pues sabe que su vida no ha de ser feliz, pero humana.

[...] Puesto que el Romántico no se engaña jamás: *Dichtung und Wahrheit* [Poesía y Verdad]: La poesía de mano de la realidad, dijo el áulico, noble anciano Wolfgang Goethe, ante cuyos ojos todo el infinito se extiende (pp. 120-121).

Tres aspectos centrales se pueden destacar aquí: la melancolía como marca del individuo, el imposible desligamiento de vida y poesía —no, por supuesto, en un sentido de anecdotario biográfico—, y la dignidad fundamental de la condición humana. Esto último es posible de sugerirse a partir de la idea de una «vida no [...] feliz pero humana», del hecho de encontrar «algo más que lo irreal en los sucesos» y la extraña mención de su lucha por diferenciarse de los mamíferos, en donde cabe imaginar una búsqueda por reconocer lo estrictamente humano que trasciende la condición biológica y animal del hombre.

Las anteriores no son, por supuesto, las únicas señas de Shelley Álvarez. Otra muy importante es su vinculación con la llamada «alta cultura», esperable por su stirpe romántica, y confirmada por su condición de intérprete y fruidor —en la segunda mitad del siglo XX— de compositores como Bach, Strauss, Prokofieff, Beethoven o Liszt, por solo citar aquellos que aparecen en «book the first». Esto lo acerca en el imaginario colectivo a las clases medias o altas de la sociedad (limeña), lo que parece confirmarse por el hecho de que «así como dos piano-fortes, poseía dos automóviles» (p. 62). Sin embargo, estas asociaciones se matizan por la mención de otras costumbres, como la de comer «papas rellenas en el Estadio Nacional del Perú» (p. 73), o porque, a la par que bebe whisky Johnnie

Walker (p. 61) o champaña (p. 64), también disfruta de cerveza «en el bar de Gamboa» (p. 65) u otros locales de carácter popular. Asimismo, tal como puede disponer de «un fragmento de haschisch» (p. 61), también se ve envuelto, en su garaje, por «el denso olor de la pasta básica de Eritroxilón coca» (p. 64). Igualmente, junto a las referencias a los compositores mencionados y tantos otros, o de las citas y alusiones a «versos de Roberto Browning, Yeats o Petrarca», que lee desde niño (p. 72), también se mencionan películas como «Liana, la Salvaje, superproducción de los años 40» (p. 79) o una composición de Los Rolling Stones (p. 141)⁵. Alta cultura, como vemos, en coexistencia con cultura popular, urbana e incluso callejera: uno de los rasgos característicos de las estéticas posmodernas, de las que la poesía de Hernández puede considerarse una de sus primeras y más contundentes manifestaciones poéticas en el Perú. Conjunciones de este tipo también se muestran en la escritura de Álvarez, en donde al lado de versos de elevada lírica está la norma coloquial:

Señor: Tú que estás
En lo absurdo
Y también en las latas,
La basura, la miseria,
Los cintilantes tejados,
Los jardines escondidos,
El amor, la brea,
La Tristeza,
La desesperanza, Señor:
Tú que habitas
También en los fragmentos
Que quedan
Tras las terribles
Noches de los bares
Oscuros, en las moscas,
En los callejones sin salida,

⁵ También el «Todi, un juego de azar. Quizás si pierdes, o ganas, bebes más cerveza que nadie que te rodea» (p. 83), o la subida «a las colinas con una caja de leche Gloria llena de sándwiches, gaseosas y cigarros» (p. 148).

En las llagas
Señor no me oigas:
Oye más bien
Lo que resonará
En la Música (p. 78).

Aquí se evidencia algo más que una mera yuxtaposición de registros. Parece haberse producido una amalgama: cierta música en los versos y algo en el manejo del lenguaje nos recuerdan los primeros libros del poeta y apuntan en dirección de referencias altamente líricas como, por ejemplo, la de Juan Ramón Jiménez; varios de esos mismos versos, a la vez, expresan, en lengua coloquial, un crudo desgarramiento. Al presentar así a su personaje, el narrador busca quebrar los fáciles estereotipos. Shelley Álvarez no es, pues, un cómodo intérprete encerrado en su mélica torre de marfil. Es, definitivamente, un sujeto más complejo: culto⁶ y refinado en su apreciación poética y musical, pero a la vez atento (y envuelto) en lenguajes y espacios bastante más marginales que canónicos. Es cierto que es reconocido por sus presentaciones como concertista, pero al mismo tiempo estas le provocan indiferencia e incluso malestar, inicialmente difícil de comprender⁷. Se trata, pues, de un personaje —y la narración del novelista hace eco de ello— para quien se han roto las rígidas fronteras del arte entendido solo como «alta cultura» o de la belleza en su sentido tradicional. Es innecesario, por ahora, insistir en que estas características son parte también del fundamental aporte de la obra de Hernández en el panorama de la renovación poética peruana de la segunda mitad del siglo XX⁸.

⁶ Uso, por facilidad expositiva, el término en su restrictivo sentido vinculado con la llamada «alta cultura».

⁷ Luego de referir una presentación en el Teatro Municipal de Lima, el narrador apunta que «La crítica de los diarios habló de sorprendentes cualidades, de pureza de fraseo, de profunda comprensión. Shelley conservó para siempre tan sólo la imagen de las cervezas y el cielo. // No volvió a presentarse en público» (p. 70).

⁸ Sobre este punto, revisar Chueca (2006a, 2006b).

Las anotadas no son las únicas aparentes incoherencias de Shelley Álvarez. El novelista se ha esmerado en que lo veamos contradictorio, como se observa, por ejemplo, en los siguientes fragmentos: «recordó con Melancolía que él nunca conociera la Melancolía» (p. 61); «mostraba con indiferencia el vacío de su vida: porque no era vacío, sino plenitud» (p. 62); «ejercicios de digitación tan tediosos que no aburrían» (p. 65); «Shelley, que jamás recordaba lo pasado, nunca lo olvidó» (p. 70); «Hacía planchas y otras gimnasias tediosas pero entretenidas» (p. 73); o «Complejo era John Keats Shelley, intrincado pero simple» (p. 148).

Estas caras contrapuestas, cuyo efecto en conjunto es análogo al de la multinominación del personaje, representan, a la vez que una racionalidad y una sensibilidad *otras*, también un espíritu lúdico, irónico y paródico que se debe atribuir tanto a Shelley como al narrador. Este último, a partir de lo señalado, no puede ser imaginado como un alguien esmerado en ofrecer solo datos ciertos y confiables de su personaje. Más bien pareciera —¿en complicidad con aquel?— querer jugar con sus lectores. Su juego, sin embargo, a pesar de las apariencias iniciales, no pretende ser principalmente ligero y gracioso. Detrás de la impresión superficial de *Una impecable soledad* como solamente un bello —y hasta genial— divertimento hay que reconocer, como veremos, la voluntad de sumergirse en la agónica (en el sentido de *lucha*) y a veces hasta terrible existencia cotidiana del personaje.

Como quedó señalado, la caracterización más frecuente de la actividad de Shelley Álvarez corresponde a su condición de intérprete —y no compositor— de música clásica. Sabemos que también es poeta, o al menos escribe poemas, pero esto parece secundario o menos público que su ocupación musical. Es posible entender su condición de intérprete como una declaración del autor sobre la poética de su escritura: como Álvarez, que da vida a las composiciones que ejecuta, Hernández es también, en muchos momentos de *Una impecable soledad* (y en toda su obra), un operador de mensajes artísticos existentes, los que utiliza para crear algo nuevo: declarándolo o no, reproduce, traduce, reescribe, alude

o cita fragmentos de otros⁹, con clara conciencia de la naturaleza polifónica e intertextual del lenguaje y la escritura.

Otra posibilidad es reconocer que detrás de la diferencia entre ser creador de palabras y «solamente» intérprete musical late la idea, reseñada por George Steiner (1994), «de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición» (p. 72)¹⁰. A partir de esto se podría entender más cabalmente que la música conduce al personaje a una sensación de plenitud que le es esquiva. Con música puede acceder a otras dimensiones de su propia existencia y de la vida en general, así como alcanzar una mayor comprensión del universo o una mejor ubicación en él, como se desprende de los efectos que su audición de la Música de las Esferas (p. 61) o de las composiciones musicales, en general, producen en él.

Este radical vínculo con lo musical puede contribuir a la comprensión de la soledad del personaje. Soledad *impeccable* y no *implacable*, como sabemos. Es decir, una soledad más amable y hasta bella —perfecta y pura incluso en tanto marcada por el atributo divino de la incapacidad de pecar—, frente a la original «implacable soledad» —inexorable y cruel, dolorosa— que Juan Ojeda cifró en su poema «Soliloquio» (2000, p. 12). Edgar O'Hara, a propósito de esto, sugiere que en esa ligazón extrema, que supone una capacidad cognoscitiva especial, está aquello «que le permite al personaje sobrellevar su *otredad* existencial en el filo del dolor» (1997, p. 111). Añade que «es un paria entre los hombres pero un elegido entre los dioses» (p. 111) y que «su verdadera morada sería el universo cantado varias veces por el personaje; y su anhelo sería volver a esa estancia y asumir una perduración» (p. 112). La propuesta, con

⁹ Recordemos que más de una vez Hernández escribe: «Un modo de escribir poesía es vivir epigrafiando».

¹⁰ Amplió la cita: «el reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. [...] La formulación más completa de este anhelo, de esta sumisión de la palabra al ideal musical se puede hallar en el romanticismo alemán» (Steiner, 1994, p. 72).

su carga mítica y mística, no deja de ser sugerente: Shelley Álvarez parecería así una especie de entidad trascendente perdida y atrapada en el mundo, que por ello se le hace tan difícil. También podría considerarse su ajenidad a partir de la estirpe inscrita de modo indeleble en sus nombres, más claramente si recordamos lo extrema que era, para el poeta romántico,

la discordancia entre el ser íntimo y la posibilidad que la sociedad le ofrecía; el alma superior estaba aislada, el genio era incomprendido, los sueños de la adolescencia parecían haberles quitado el gusto a todos los frutos de la tierra; a fuerza de soñar el infinito, uno no se podía medir con nada y una vez que el alma salía de los itinerarios trazados, creía errar a la aventura de la desesperación y en la noche (De Paz, 1992, p. 24).

Son, en efecto, muchos los momentos en que el narrador pareciera querer convencer a sus lectores de la completa e insalvable distancia o diferencia entre Shelley y quienes están a su alrededor. Lo vemos, así, extremadamente solo, separado, ajeno:

Pasado el concierto, Shelley Álvarez se dirigió a festejar su triunfo.

Lo hizo en un parque vallado de madera y suspendido sobre el mar de Miraflores. Inexistente casi, anduvo bebiendo cerveza helada y poseído como lejanas veces de la compañía de maderos, enramadas y del tiempo que transcurre en ciertas almas (p. 69).

Dicen que soy / Un soñador que sueña / [...] / Adiós: me iré / A algún otro lugar (p. 69).

No odio a nadie, pues a nadie conozco (p. 72)¹¹.

Su soledad llega a convertirse en orgulloso emblema de su diferencia («Su vanidad legendaria partía de saberse misterioso»

¹¹ Otras muestras: «pues fuera del piano y la Melancolía era un Australopitecus, un Mowli» (p. 66); «De niño oyó a alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre» (p. 106); «Como no me ves, no soy visto / De nadie» (p. 145); o «He soñado tanto que ya no soy de aquí» (p. 148).

[p. 62]). Además, en tanto que en vez de «implacable soledad», imposible de mitigar o sosegar, se trata de «una cierta soledad que acompaña, una soledad que no mata: una impecable soledad» (p. 62), esta parece constituir, para Álvarez, una fortaleza que anima y vitaliza, indispensable para alcanzar la plenitud. Quizá a partir de esto Romero Tassara (2008) anota: «LH arrancararía desde ese territorio preguntas sobre ¿qué es la soledad? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer o, por el contrario, un preciado valor a punto de ser destruido por la colectividad y la omnipresente imbecilidad institucionalizada?» (p. 182).

Es indiscutible que la soledad es, muchas veces, «un preciado valor» e, incluso, un potente disparador para el acto creativo. Es cierto, también, que a Shelley su impecable soledad —que incluso califica como «agradable» (p. 65)— le permite alcanzar una plenitud contemplativa, casi extática, que lo ayuda a sostener la calidad de su arte. A esto parece apuntar la siguiente cita: «La única desazón de Shelley siempre fue: ¿llegaré alguna vez a cometer un error? Puesto que el error más ligero acabaría con su soledad. Shelley, en compañía, perdería el dominio del piano y su corazón se quebraría, pues, en compañía se sentiría solitario: *Ars longa, vita brevis*» (p. 105).

Pero suponer que la soledad de nuestro personaje está teñida de modo predominante o exclusivo por esa valencia positiva, o que responde principalmente a un lúdico guiño romántico o a una hipotética condición trascendente, es no reconocer en las entrelíneas del texto citado, y diseminadas a lo largo de *Una impecable soledad*, una cantidad de referencias que invitan a pensar en ella a partir de los modos en los que el personaje se relaciona con quienes lo rodean o, mejor, de las maneras como aquellos se relacionan con él. Su frecuente aislamiento (la cara más extrema de su soledad), entonces, parece no deberse únicamente a su sensibilidad o condición diferente, sino, sobre todo, a las reacciones de los demás frente a estas. Cuando el narrador afirma, sobre Shelley, que «quien lo conocía lo aislaba» (p. 147), no hay que descuidar la relación causal de esto con lo que añade: «Porque los enajenados producen rechazo, prevención, todo menos dulzura o ternura o Amor» (p. 147).

Tampoco se puede olvidar que ha escrito también, en otra parte, que Álvarez «sabía que algunos le tenían temor» (p. 107).

Queda claro, pues, que lo que está principalmente en juego en la soledad de nuestro personaje es cómo esta se agudiza hasta devenir en aislamiento en la medida en que reconoce que de otro modo debería enfrentarse «con las personas que gritan [y] con los seres que prejuizan» (pp. 64-65); o con aquellos que, al percibir su diferencia o su excentricidad, «quisieron protegerlo de sí mismo, [...] quisieron enseñarle, educarlo» (p. 148). Estas referencias, así como la mención del terror al lado de la locura que se le atribuye («Nunca agresivo, sino el terror. Tímido por haber recibido el estigma de loco desde niño» [p. 148]), o la insistente repetición de que «el ser humano no es un mueble», son suficientes para relieves, en una lectura de *Una impecable soledad*, el asunto de la dignidad humana —y no el de una dimensión trascendente— a la que alude Shelley al hablar de los románticos y su terca vocación por «diferenciarse de los mamíferos» (p. 120). Frente a los mecanismos disciplinarios que, en un sentido foucaultiano, podríamos reconocer sugeridos tras la pretensión de tratar a los seres humanos «como muebles en nombre de la irrisoria idea que algunos poseen de conocer y ser jueces de la realidad» (p. 157)¹², nuestro personaje reacciona separándose —o intentando hacerlo— de aquello que lo daña, y se protege construyendo el universo separado en donde la música le permite la plenitud y la soledad es impecable. El narrador insiste en esto una y otra vez para consolidar la imagen de una soledad benefactora, límpida y deseada por el personaje, la misma que, recíprocamente, ayuda a sostener y es sostenida por su raigal condición de melómano.

Sin embargo, tanto Shelley Álvarez como el novelista dejan suficientes resquicios para reconocer que la amable soledad levantada como enseña es frágil protección ante el sufrimiento —que, recordemos, es mencionado aquí (p. 151) y en muchas otras partes de la poesía de Hernández como intolerable y, más aún, como *lo* intolerable— que acecha al personaje. Se puede notar, por ejemplo, que a pesar de aborrecer la introspección (p. 99) o sentirse amenazado al recordar (p. 127), «[c]uando Shelley estaba

¹² Sobre esta resistencia frente a las «estructuras de vigilancia», ver Chueca (2006a, pp. 76-87).

sentimental llegaba aun a aquel *demoledor* llamado recuerdo» (p. 76)¹³. También, en la orilla opuesta, que Álvarez parece querer dejar su terca soledad para lograr algo de plenitud junto a los demás. Así, «[c]uando en las tardes de verano la arena a merced del viento se extiende a impulsos de las manos de Dios que habita en los frascos de cerveza, y todo está en Fa mayor, Shelley *incluso hablaba*» (p. 62)¹⁴. O piensa en «lo sencillo que es hablar conmigo» (p. 107), aunque nadie lo sepa. Estas aperturas a la comunicación —en general bloqueada por otros y por él mismo al enarbolar su soledad y diferencia— le permiten imaginar (pues «[h]abía bebido un frasco de whisky») «que el ser humano sería feliz si lo quisiera» (p. 72) y «[q]ue toda persona es el centro del Universo. No de su Universo. Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito» (p. 157).

Esto es mencionado como eje de su escritura: «Escribir me es muy fácil. Sobre todo porque sólo algo tengo que decir» (p. 157). Verse como centro del Universo podría representar la necesidad de estar rodeado de otros seres humanos, pero la megalomanía que se desprende de tal afirmación está frenada porque se señala que esta condición es atributo de «toda persona». Es sintomático, además, que la mención de la felicidad vislumbrada como posibilidad aparezca muy cerca de la que podría ser la expresión de uno de los deseos más intensos y reveladores en la obra del poeta, enunciada reiteradamente a partir de una profecía bíblica (Isaías 35: 6): «Y la lengua del mudo ha de cantar» (p. 70). Es obvio que la mudez no implica acá una imposibilidad física, sino una tenaz barrera para la comunicación plena.

Llegados a este punto, debemos reconocer que la soledad de Álvarez no es tan placentera e impecable para él como quisieran convencernos tanto él mismo como el narrador. Y, es más, en determinados momentos, es sencillo notar que esta se resquebraja y la protección erigida frente al sufrimiento se ve dramáticamente amenazada. En esos instantes en que se sumerge en el dolor por su condición de solitario, la fragmentación y el descentramiento del discurso se extreman y agudizan su lado áspero y amargo. Por ejemplo, en esta cita:

¹³ Énfasis añadido.

¹⁴ Énfasis añadido.

Poetas entre neuronas, 250 mg. de terramicina, y algo que no aguanto en otros ni en mí: el sufrimiento. Es así que el vuelo lírico hoy está ausente. Y el misterio de la poesía lejano.

Aquello c'est bien para Mallarmé o D'Indi. El vuelo lírico... Y no me engaño: la tristeza habita en mí. Porque nada he perdido. Simplemente porque nada he poseído. He dejado mi huella en el tiempo y viceversa.

Aleksandr Álvarez dio de Mendelssohn la canción sin palabras. Nada solitario Shelley. Más bien la soledad andante, el vacío pleno. Lo que no debió ser. Algo más merecías, Shelley. Pero como eras egoísta, jamás supiste recibir ni pedir. Únicamente dar: Y Dios dejó sobre ti, qué sé yo, el penoso anduve, y una palabra que en nadie encontró corazón. Y no conozco en qué residiera tu felicidad. Y no hubo tampoco un amor imposible ni un fracaso: pienso que el mundo te fue difícil: y tú, no maldijiste de él. Aceptaste, pues sí llegaste a ti mismo, tu impecable, humana, admirable soledad.

En el aluminio de las ramas, en las luces de los malecones, en los muelles de tablonos hay algo estático. Qué te ata Shelley Álvarez y acrecienta tu aislamiento. Creo que eres un pillito, Shelley, y enlazas tu corazón a nadie.

Yendo por el camino del luminoso Universo $E = mc^2$ que se expande pues las líneas espectrales corren hacia la inenarrable Belleza del color rojo a través del Prisma de Fraunhofer y en virtud del principio de Doppler-Fizeau.

Así me he convencido de que no hay final para la bóveda celeste, ni límite alguno para algo que habita tras el pecho, víscera que hay quien apela corazón. John Keats Álvarez se sorprendió lírico. Y no solo corrigió su poema, más aún, lo leyó con satisfacción y Armonía (pp. 151-152).

Al no conocerse la fuente original de este texto¹⁵, es imposible asegurar que no haya sufrido alteraciones en su edición ni que la

¹⁵ Que fue inicialmente transcrito en la edición de Ernesto Mora (1983) y correspondería a un cuaderno que no se conserva o a páginas

disposición de la escritura sea como la reproduzco aquí. No se puede saber, entonces, si alguna diferencia caligráfica o cromática permitiría distinguir los enunciados del narrador de los de Álvarez. Podría suponerse, aunque sin certeza, que los dos párrafos iniciales son del personaje, lo mismo que la primera oración del final. Pero lo que sí se puede afirmar es que incluso en todo aquello que corresponde indiscutiblemente al narrador se observa una tensión casi inédita por el hecho de deslizarse hacia la desesperación. El narrador parece participar plenamente de las dolorosas sensaciones y sentimientos de su personaje y, al hacerlo, esta suerte de focalización interna revela (aunque insista en juegos verbales e ironías como «el vacío pleno») el duro momento (o el «penoso anduve») que Shelley (o Aleksandr o John Keats) Álvarez atraviesa, que parece ceder, por fin, hacia el final de la cita.

Es interesante notar que esta infrecuente aspereza del texto se comenta con la indicación metapoética de que «el vuelo lírico hoy está ausente». Asimismo, que mientras esta ruptura de la impecable soledad se produce, el narrador abandona la tercera persona que generalmente utiliza para hablar de Shelley Álvarez y pasa a dirigirse a él en segunda, como un *tú* mucho más cercano y copresente. Algo semejante se puede observar en la siguiente cita: «Hasta que un instante reconozcas de un solo estallido tu existencia: y se te quiebre la voz y se te astillen el corazón y el alma y, horrendo verbo, prorrumpan en sollozos. Por ello nunca te hablé de algo que trizara tu silencio» (p. 139).

La última oración vuelve, otra vez, al canto del mudo, o a la recuperación de la voz de aquel que ha optado por el silencio porque, como dice el texto unas líneas antes, «elegiste estar solo». Soledad y silencio constituyen así una unidad, la misma que —como teme y espera al mismo tiempo el narrador— podría ceder cuando «reconozcas de un solo estallido tu existencia».

Los últimos fragmentos citados también son importantes porque ponen en cuestión algunas de las estrategias mayores en la narración de esta supuesta novela, cuyo narrador se autodefine como

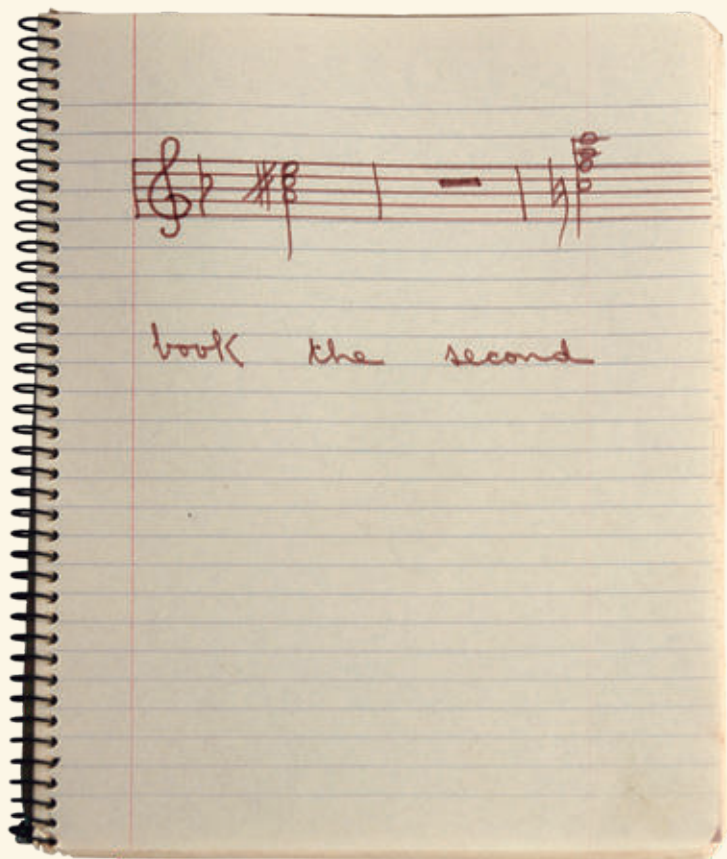
extraviadas de la reproducción de un cuaderno del que solo se conservan fotocopias. En la edición de 2020 aparece bajo el título de «Canción del Egipto», siguiendo la pauta de la edición de Mora.

«el novelista» y mantiene, por lo general, una consistente posición omnisciente. En las citas recientes —tomadas de los momentos de mayor fragilidad de la impecable soledad de Shelley— lo vemos más presente y dirigiéndose a su personaje. Incluso refiere conversaciones entre ambos¹⁶ y, a la vez, flaquea y abandona su omnisciencia, como cuando dice «Algunas veces, cuando llego al borde de la mar Pacífico, pienso que pertenecía a la primera categoría de los ángeles» (p. 148), o «Y no conozco en qué residiera tu felicidad [...] pienso que el mundo te fue difícil» (p. 151).

Estas inconsistencias en el narrador ayudan a confirmar que este texto no está realmente pensado como novela, sino como una parodia de esta desde el registro del poema en prosa, lo que se refuerza al considerar la ausencia de una clara secuencialidad narrativa entre los capítulos y de un hilo argumental en el conjunto, así como la dislocada multinominación del personaje o las contradicciones, incluso en cuanto a la información entregada sobre acontecimientos puntuales en la vida de Shelley Álvarez¹⁷. Pero, además, es claro que la condición novelesca de *Una impecable soledad* está implícitamente amenazada por la inclusión de sus distintos capítulos o secciones en diferentes cuadernos cuya aleatoria circulación hacía difícil, en vida de Hernández, que un mismo lector pudiera leerlos todos. Así, si un lector recibía de manos del poeta el cuaderno en que se encuentran «book the 19th» y el «capítulo vigésimo», era bastante posible que no llegara a conocer los capítulos precedentes o posteriores. Incluso luego de que Hernández aceptara (y contribuyera con) la propuesta de Nicolás Yerovi de publicar su obra poética dispersa en numerosos cuadernos (lo que se materializó en *Vox horrisona* de 1978), el lector del libro impreso no podría conocer el conjunto, del que en ese momento solo se lograron recuperar tres de las más de diez secciones que se conocen hoy, que posiblemente son solo una parte de las que el poeta escribió.

¹⁶ Por ejemplo, «En una ocasión quise que me explicaras la diferencia entre el Adios de Mahler y el Crepúsculo de Richard Strauss. Tú me contentaste que Mahler se apenaba de abandonar la Tierra, y que Strauss sabía que la pena mata aun durante la muerte» (p. 139).

¹⁷ Sobre estos aspectos se pueden consultar las primeras partes del artículo mencionado en la nota inicial de este trabajo.



Los elementos y las referencias musicales, como las partituras, no son escasos en la obra de Hernández. La página corresponde al final de un cuaderno fechado en 1975 y titulado como *Una impecable soledad*, que desarrolla el «book the first» y cierra con la portadilla de «book the second», sugiriendo continuidad en otro cuaderno. Fuente: archivo Pesopluma.

La segmentación en capítulos incluidos en distintos cuadernos podría dar la impresión de otra parodia, quizás hasta cierto punto voluntaria: la del folletín o la novela por entregas, producto cultural cuyo origen podemos ubicar, sintomáticamente, en los tiempos del romanticismo. Pero mientras el folletín permitía a sus masivos lectores hilvanar el universo narrativo total a partir de haberse generado en ellos una fuerte expectativa que los empujara a no perder la siguiente entrega, *Una impecable soledad*, además de haber bloqueado las posibilidades de acceso a todos los capítulos, no pretende generar expectativas sobre cómo se desenvolverá la historia (la linealidad narrativa), sino que su interés se afina claramente en lo poético¹⁸. No obstante, «lo poético» en este caso quiere decir —y más para un lector de poesía que viera estos textos en los años de su escritura— algo bastante diferente de aquello a lo que los poetas y lectores peruanos habían estado acostumbrados. No me refiero tanto a la narratividad en conjunción con el lirismo (lo que venía desarrollándose con fuerza desde los años sesenta gracias, entre varios otros poetas, al propio Hernández); sino, más bien, a la extrema provocación de este derrotero a través de la parodia novelesca (que introduce, dicho sea de paso, una serie de exploraciones que la narrativa experimental de esos años venía trabajando), la desbocada intertextualidad que podría amenazar la idea del autor (la muerte del autor) —pero que le permite a Hernández un producto absolutamente inimitable—, la frenética alternancia entre verso y prosa, el recurso de lo desagradable y la crudeza al lado de la belleza lírica, la diversidad de registros lingüísticos (incluso idiomáticos) y el vertiginoso salto entre ellos, además de la inclusión de *collages*

¹⁸ Esta dimensión paródica se puede relacionar con la calificación de la novela como *Roman kitsch*, como aparece subtítulo «book the first», y con la irónica inscripción del «copyright» al final de los dos primeros segmentos. La indagación de las relaciones entre el texto de Hernández y lo *kitsch* —otro producto del romanticismo, caracterizado además por su pretensión de fungir como producto de interés cultural alto, cuando es, en realidad, el resultado de simplificaciones para atraer a un público masivo— son sumamente sugerentes, pero escapan lamentablemente a las posibilidades de este trabajo. Valgan estos apuntes para un desarrollo posterior sobre cómo este texto utiliza una serie de claves de lo *kitsch* para ofrecer, por el contrario, un producto artístico de vanguardia.

o la escritura caligráfica con colores distintos en los cuadernos. En suma, una sorprendente cantidad de transgresiones y desafíos —perceptibles en casi cualquiera de los segmentos del conjunto— incluso para el provocador y proteico género del poema en prosa, cuyas más frecuentes expresiones en el Perú de esos años eran textos identificables con las claves de la autonomía literaria (Bürger) y sostenidos en riguroso y cuidado lenguaje lírico¹⁹.

Vuelvo, para terminar, al narrador y al personaje porque parece haber, en relación con ellos, otra provocación más, que se relaciona estrechamente con las características de la impecable soledad anunciada por el título. Hablo de la posibilidad de imaginar que Shelley Álvarez es, en realidad, un sutilmente anunciado desdoblamiento del narrador. No propongo una esperable proyección, en el ámbito de la poesía, del autor en su obra²⁰, sino una estrategia de desdoblamiento que persigue un fin en el universo ficcional del conjunto y del que, otra vez, se dejan claras huellas para que el lector, a pesar de las apariencias iniciales, pueda sospechar. Recordemos, al respecto, un fragmento del *Cuaderno de John Keats Álvarez*: «Gran tipo Byron Álvarez. Ya lo sospechaba yo al escribir su novela. Y en algo semejante a mí: en ningún instante descontento de lo escrito. Y menos aún preguntándose el por qué escribiera» (p. 158).

La cita por sí sola no parece sino revelarnos la voluntad del novelista de expresar sus coincidencias con su personaje. Pero si unimos esto al hecho de que la extrema omnisciencia sostenida por el narrador (sabe lo que Shelley siente, piensa, disfruta, rechaza, recuerda, olvida, además de tener un conocimiento profundo de su

¹⁹ En relación con esto, así como en cuanto a la interpenetración entre vida y poesía y a la coexistencia de materiales de diverso tipo en sus cuadernos, es posible una aproximación a la poesía de Hernández desde la perspectiva de lo que Florencia Garramuño menciona como la «literatura fuera de sí». Esta aproximación corresponde a un nuevo trabajo sobre Luis Hernández, actualmente en preparación.

²⁰ Me refiero aquí al autor en la ficción de *Una impecable soledad*: «el novelista». Hay, también, razones para establecer relaciones de este tipo entre el autor real (Luis Hernández), el novelista de la ficción y el protagonista de esta, pero quedan aquí solo como sugerencias de lectura a explorarse con más detenimiento.

cotidianeidad) fricciona con las características de soledad, silencio y aislamiento del personaje, ¿cómo un sujeto de esas características podría haber abierto tanto su mundo interno a una persona que, aunque declara haberlo conocido y conversado íntimamente con él en ocasiones, nunca expresa que haya habido entre ellos un lazo de estrecha amistad?; ¿cómo, por otra parte, si sabe tanto de Shelley Álvarez, puede al mismo tiempo ignorar algunos otros aspectos? Es claro que es posible responder a esto aludiendo a la parodia novelesca que he propuesto: Hernández juega con las convenciones y las manipula casi a su antojo para lograr los efectos poéticos que pretende. Cierto. Pero también lo es que esos procedimientos no parecen limitarse a esta pretensión, como lo sugiere el hecho de que en varios momentos se pueda reconocer la coincidencia expresa, aunque quizás en palabras distintas, entre la mirada y la vida sobre el mundo de Shelley y la del narrador:

Muy coherente Shelley Álvarez: te lo merecías todo. Como lo merece cada ser que nace y vemos en él a nosotros, y a cada uno. El hombre es inmortal dice Julio Cortázar, quien no sé cómo ha leído a Dante Gabriel Rossetti. Un poeta peruano también lo afirma.
Yo no sé cómo ha de ser, pero respeto la opinión de mis mayores.
Igual Lawn Tennyson Álvarez, que creía
Que la gente no es mueble
Que la gente es inmortal
Que la gente es igual (p. 153).

Está además la virtual coincidencia estilística entre la prosa del narrador y la del personaje, que hace verosímil que en determinados momentos no sea posible distinguir cuál de los dos es quien está haciendo uso de la palabra. Para que esta hipótesis refuerce su credibilidad —o se considere medianamente aceptable, cuando menos—, habría que encontrar una motivación que la haga necesaria, más allá de la voluntad lúdica y experimental del narrador y del autor. La razón es, desde mi argumentación, la misma que sostiene la necesidad de que la de Shelley Álvarez sea una «impecable soledad» y no una «implacable soledad»; esto es, evitar el sufrimiento que sería provocado, de otro modo, por el aislamiento y

la autoconciencia del dolor del personaje. Me explico: si el narrador y Shelley son en realidad dos manifestaciones del mismo ser, tanto uno como otro aborrecerían —como el narrador declaró sobre su personaje— la introspección, pues esta pondría en cuestión —como lo hace, efectivamente, en determinados momentos— la sólida estabilidad de la impecable soledad afirmada. Desencadenaría, como vimos, que «reconozcas de un solo estallido tu existencia: y se te quiebre la voz y se te astillen el corazón y el alma y, horrendo verbo, prorrumpas en sollozos» (p. 139). Eso es lo que el narrador quiere evitar («Por ello nunca te hablé de algo que trizara tu silencio»), pero esto es, a la vez, la (no tan) secreta aspiración a lo largo de todo *Una impecable soledad*, si consideramos que ambos, narrador y personaje, son uno. Esta introspección, entonces, no llega a afectar tan dramáticamente a los involucrados —al involucrado—, salvo en instantes en que implacablemente se desbarranca hacia el dolor, gracias a que la proyección en un *otro* distinto de sí mismo tiene la virtud —así como la soledad afirmada como impecable— de atenuar la intensidad del efecto. El universo de Shelley Álvarez, entonces, le ha permitido al novelista revelar el suyo propio, pero sin afrontar las extremas consecuencias emocionales tan temidas. Hay, sin embargo, un problema que quedará sin resolver: ¿es posible sostener una hipótesis como esta como válida a través de todo el proceso de escritura de *Una impecable soledad*, o es algo que se asoma solo por momentos? De esto, evidentemente, no es posible dar respuesta.

Bibliografía

- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Chueca, L. F. (2006a). Luis Hernández: La muerte la basura / el langoy y la locura. En Luis Fernando Chueca, José Güich y Carlos López Degregori (eds.), *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (pp. 69-92). Lima: Universidad de Lima.
- Chueca, L. F. (2006b). Alcances y límites de la propuesta vanguardista de Hora Zero. *Intermezzo tropical*, (4), 29-45.

- Chueca, L. F. (2010). Desdoblamientos y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández. En Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Susti (eds.), *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* (pp. 255-287). Lima: Universidad de Lima.
- De Paz, A. (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona* (noticia, prólogo, compilación y notas de Nicolás Yerovi). Lima: Editorial Ames.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.^a ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- Hernández, L. (1997). *Una impecable soledad* (edición, estudio y notas de Edgar O'Hara). Lima: Ediciones de los Lunes.
- Hernández, L. (2020). *Una impecable soledad* (2.^a ed.; edición adjunta de Diego García Flores; prólogo de Montserrat Álvarez; notas de Diego García Flores y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- O'Hara, E. (1997). La miel de las lejanías. En Luis Hernández, *Una impecable soledad* (pp. 101-137). Lima: Ediciones de los Lunes.
- Ojeda, J. (2000). *Arte de navegar (1962-1974)*. Lima: Cronopia Editores.
- Paz, O. (1985). *Los hijos del limo / Vuelta*. Bogotá: Oveja Negra.
- Romero Tassara, R. (2008). *La Armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

Breve abecé ecopoético de eterno transeúnte

ROBERTO FORNS-BROGGI

METROPOLITAN STATE UNIVERSITY OF DENVER

Tal vez este glosario arbitrario se tome como una irreverencia extraliteraria acerca de la influencia todavía vigente de la poesía de Luis Hernández. Sin embargo, este léxico de conexiones, una antojología ecopopética de enlaces y remolinos de palabras, de asociaciones medioambientales, acaso ayude a leer los poemas de una manera diferente. Quizás ayude al lector o al estudioso a internarse en un viaje de redescubrimientos de cuán conectados andamos con nuestra especie y con el mundo que nos rodea, o mejor, a generar otros modos de seguir viviendo en y con el «Adorado planeta Tierra». Este glosario busca rescatar sentidos que sigan cuestionando y abriendo el significado del ser. Quizás de la aplicación de conceptos ecocríticos y del uso de escalas temporales y ambientales manen nudos tiernos e interiores desde un corazón que desborde la individualidad.

Apego. Cariño, amor, el vínculo con el mar y su música, el disfrute de los momentos coloreados por el sol. Sentirse al lado; dentro de sí. También sentir las relaciones y su contaminación. Una especie de sensibilidad y generosidad ética que puede generar un alcance político para las respons(h)abilidades y habilidades humanas

y más-que-humanas para responder y mejorar las oportunidades de seguir viviendo en el planeta Tierra (Perez Fjalland, 2020, p. 65). Son los accesos de la fascinación y enamoramiento del mundo que vale la pena vivir. Una revaloración sostenida y cariñosa de las vivacidades naturales que llega en varias formas al corazón.

Armonía. La letra, desde su sensibilidad musical y cromática, busca una coherencia de belleza:

La armonía
No puede ser quebrada:
Hay un jardín
La melodía inusual
De algunas tardes
En la luz que se filtra
A través de los acordes
No la Armonía
No ha de ser quebrada (Hernández, 2007, p. 60).

La armonía no es algo dado, preexistente, sino más bien algo indiferenciado, indiscernible, que nos envuelve y que implica un vínculo que no puede ser quebrado porque responde a una hermandad planetaria. La armonía nace de un compromiso diario, termina siendo una responsabilidad ecológica, aunque rara vez se la piense así. No nace de posiciones de superioridad ni de distinciones que lamentablemente tienen todavía la impronta de la división entre cultura y naturaleza, o entre lo humano y lo que no lo es. La armonía no nace tampoco del miedo al caos, pero reclama coraje y humildad. Para Juan Manuel Álvarez Umbarila (2013), esta armonía plantea «un curso de lectura que, aun habiendo unidad de obra, puesto que todo está enmarcado en el mismo juego de representaciones poéticas, tiene también apertura, pues es el lector quien decide cómo interpretar el juego y qué orden asignarle» (p. 12).

Arte-facto. Cuaderno, rollo, pinta, dibujo, hoja suelta, hecha con plumones de colores, regalo a amistades y extraños. Ana Camblong explica la escritura de Macedonio Fernández con el concepto de

arte-facto (Álvarez Umbarila, 2013, p. 53) y me pregunto si también nos sirve para leer al poeta-médico que regala cuadernos: «trabajo de taller [...] el artefacto una vez instalado sigue actuando, sigue provocando efectos de euforia o de indiferencia, de renovadas puestas en valor, de nuevas realizaciones, de admiración y seducción para otros contextos históricos» (Camblong, 2004, pp. 300-301).

Carlos Quenaya (2017) considera que los cuadernos de Luis Hernández son lugares para intervenir y no objetos para adorar en un anaquel. Objetos con radioactividad propia porque se constituyen en objetos nuevos que desafían y eluden las convenciones establecidas:

Como en las ficciones de Borges —pensemos en la falaz enciclopedia de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius—, los cuadernos de Luis Hernández son objetos que perturban el mundo. Son artefactos que apelan a un nuevo lector. Recurriendo a un diseño aparentemente lúdico e ingenuo, la poética de los cuadernos deviene en una práctica crítica de la palabra instituida.

Atención. La poesía de Hernández es un testimonio siempre fresco de atención al entorno natural y al presente, sin perder las dimensiones cósmicas. La poeta Anna Lena Phillips Bell (2018) señala que la atención es la conciencia espiritual, física y mental dirigida. Escucha, observación. También cuidado —que se dirige a un lugar, tiempo, sistema, ser—. Consistentemente amenazada o desbaratada por varias formas de distracción —dispositivos, trajines— como también por reacciones emocionales, que incluyen culpa y miedo. Puede ser agrandada, a veces, por la práctica, por la solicitud y por las herramientas cuidadosamente escogidas, dice la poeta (p. 22), y pienso en la frescura de los atentos versos hernandianos.

Atmósfera. Un regalo ecológico del poeta de *Vox horrisona* es que resalta el sentir corporal como la manera de hacer conciencia del tipo de ambiente en el que verdaderamente se está. Se puede aprender mucho sobre la conexión de los hechos ambientales y los estados de ánimo estudiando esta relación desde la perspectiva de una estética creativa (Böhme, 2020, p. 63).

Cuerpo doliente. Marcelo Percia define el cuerpo doliente como 1) territorio nervioso, 2) sensibilidad que cruje. Walter Benjamin anuncia que los cuerpos dolientes terminarán con el sufrimiento innecesario. No es lo mismo un *cuerpo dolorido* que un *cuerpo doliente*: el *cuerpo dolorido* es cansancio que se lamenta y demanda que se le pase lo que tiene, el *cuerpo doliente* es indignación que nos hace hablar, que se propone hacer algo con el dolor que aloja (Percia, 2011, p. 233). La inconformidad de la poesía es invención de un horizonte móvil, no tanto para alcanzar el más allá como para redimensionar el más acá: «Grande es mi dolor / En lo alto está / Sereno lo contemplo / Pues no me asusta ya» (Hernández, 2007, p. 83).

Dispersión. Los poemas, los dibujos, los colores, las notas musicales, los epígrafes, todo parece converger en una gran dispersión de semillas de poesía. Una dispersión parecida a la de las semillas por el viento, las salpicaduras de la lluvia o la piel de los animales. Una dispersión semejante a la de especies que se suben a las cimas en respuesta al cambio climático. Una difusión de la experiencia humana por el lenguaje, con frecuencia con la metáfora, la experimentación formal. Una propagación de una mirada cambiante que provoca una presteza para moverse: mira atrás de esta manera (Newman & White, 2018, p. 31). ¿Una disolución del yo en una relación descentrada con otros organismos vivientes? Con Shelley Álvarez o sus áter ego, el creador fervoroso es uno que es muchos e incompleto que se siente parte del universo al beber de su belleza.

Enlazar el corazón. Estrechar, apretar suave, estar con otros seres y lugares, dejando de lado defensas, ego y miedo. Aun cuando se tenga algunas astillas en el corazón, hay transparencia y nobleza dadas por la brisa, el firmamento y un Amor... El alma quebrada sabe que ve lo cierto. Para Fernando González (1929), todo lo agradable, todo lo alegre es antecedente del amor. «La perspectiva del amor es el encanto del viajero, el encanto de todo lo que vive, la ilusión de todo lo que existe, desde el átomo hasta Dios» (p. 49). «Las circuns/tancias concomitantes y subsiguientes al amor son tristeza» (pp. 49-50). «Las circunstancias subsiguientes al amor son iguales a viajar durante días en un tren: se experimenta la misma desazón en la columna vertebral» (p. 50).

Para Wendy Burk (2018), el asir —*clasping*— está centrado en la presencia física y proximidad, y evita la intención y no trabaja para obtener resultados. El origen: manos estrechadas; el deseo de la mano de asir otra mano, cualquier cosa que se le parezca. En contraste con agarrar, que implica estar presente o presencia que se acerca, pero con intenciones extractivas (pp. 27-28). Toda la poética amorosa de Luis Hernández se complejiza, no se deja definir ni traducir en una historia de amor correspondida o no, se extiende a otras escalas planetarias e imaginarias, pero cuya comprensión ayudaría a cambiar el curso de nuestra indiferencia al desperdicio, el asesinato y la contaminación.

Franqueamos diariamente
El abismo
Entre la realidad y el sueño

Un día perdemos la llave
Estando en el jardín
Y se nos declara

Legalmente muertos
Mas en el corazón
El amar y las ondas
Continúan (Hernández, 2007, p. 126).

Escribir a pie. Para el caminante de playas, parques y veredas escribir era encontrar la belleza oculta de las cosas. Así seguía las huellas de otros escritores caminantes. Resonancias recreativas de Basho, Emmanuel Kant, Jean Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Henry David Thoreau, Walt Whitman, Robert Walser, Walter Benjamin, Arthur Rimbaud. Tenía el espíritu vital que anima la voluntad y la conciencia de la prohibida joya *Viaje a pie* (1929), del filósofo colombiano Fernando González Ochoa. Tal vez poseía una familiaridad insólita con los que ya fallecieron luego de 1977: Juan Rulfo, Guy Debord y W. G. Sebald. Y de los que todavía viven y siguen practicando la caminata como método de conocimiento: David Le Breton de *Elogio del caminar*, Frédéric Gross de *Andar, una filosofía*, Rebecca Solnit de *Wanderlust: una historia del caminar*,

Cristina Rivera Garza (2016) de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*: «El que camina insiste en mantener el cuerpo en contacto constante con la superficie de la tierra» (p. 78).

El alma se entona con las fuerzas creativas y naturales del mundo: un aliciente para la escritura poética. Sobre este particular reflexiona la poeta Claudia Masin (2010):

escribir es volver a poner en relación lo que está unido, lo que siempre estuvo unido, es enfrentar a las grandes fuerzas de separación: el miedo y el dolor, no para vencerlas sino para enlazarlas a un hálito amoroso, a una respiración que las vuelca parte del soplo vital que nos hace indiscernibles del universo (p. 74).

Para el que cruza la avenida nebulosa, las divisiones son inexistentes por la acción cromática del mar, el sol, el cielo, la neblina:

Lo que las flores me contaron

Una forma de vivir
Es vivir
Sin detenerse
Sobre el pasto
Sobre el desnudo
Pasto. Y la marea

De la tarde
Trae sobre
La arena aves
Pajaritos un montón

Y algo sobre
Las piedras
De la playa

Setiembre 1973 (Hernández, 2007, p. 61).

¿Mar de flores, de reflejos, de agua, de ser? La automatización de la vida es una alienación mucho más compleja y arraigada en el mundo de hoy: llega a su forma más escandalosa y menos conocida en lo que da color a la mentira, el ecocinismo de las compañías de extracción de recursos naturales que contaminan no solo el medio ambiente, sino el lenguaje. El sentido de alienación, al pasar por la economía y la comunicación globalizada, cruza todas las fronteras. Es lo que todavía no podemos llamar con otro nombre que *greenwash*, aceptado oficialmente desde 1999 en inglés. De todos modos, es una falsificación del principio de sostenibilidad por parte de esas compañías. Estas mentiras se multiplican en el lenguaje de la publicidad. «El minúsculo parásito de nuestro cuerpo no sabe que vive en un organismo, y así somos nosotros en la esfera y la esfera en el espacio. Pero nuestras raíces están en un espacio limitado», anotaba el sabio Fernando González en su *Viaje a pie* (1929, p. 253). Vivir luchando con el tiempo es una fuga del imperio de las mentiras. Leer a Luis Hernández es un llamado a la honestidad.

Fervor por la creación. Como Robert Walser, el mismo poeta-médico es una inédita fuente de inspiración para las prácticas literarias y artísticas contemporáneas. Hernández sabía que tenía una obra con múltiples juegos de lecturas y era el otro quien debía darle forma inteligentemente (Romero Tassara, 2008, p. 190). Nada hay fijo al inicio ni al final. El secreto de su personalidad magnética, diría Fernando González (1929), «consiste en ser natural; en que el espíritu esté a sus anchas en la carne, el vestido y el ambiente» (p. 205). La música, las flores y el mar alientan ese fervor en la poesía de Luis Hernández. Tal vez un llamado a florecer con el fluir del agua y el fulgor del sol.

Geoháptica. (*Geo*: relacionado a la adorada tierra; *háptica*: relacionado al sentido del tacto). Los poemas y todo su cromatismo, su musicalidad, su doble condición de exiliado del sistema editorial y consagrado por el mismo sistema, nos hacen pensar en una palabra que describe la cercanía radical que experimentamos de verdad con la vida: ¿hapticosmos? ¿Intertoque? ¿Omnitacto? Erin Robinsong, cuyo nombre le hubiera fascinado sin duda al poeta del libro de los desiertos, prefiere *geohaptics* en el glosario editado por Linda

Russo y Marthe Reed (2018, p. 39), que describe la intimidad extrema del entrelazamiento ecológico, vía aire, agua y materia que tomamos y continuamente convertimos. Más cerca que lo usualmente cerca, como si tocara el cuerpo a cada momento y con un nivel de compenetración con el ambiente (y, por consiguiente, la imposibilidad de estar desconectados o separados por completo). ¿Así se sentía el poeta de *El jardín de los cherris*? Solo nos quedan algunas pistas, como este fragmento de un poema de *El sol lila*:

El sol lila
brilla y presta
al tiempo su sentido
y nos conduce
hacia el bar a beber
de mañana
con los ojos
en el agua
extensa (Hernández, 2007, p. 77).

Integridad. Es un río transparente y agradecido por los hermanitos del planeta Tierra. Le importaba la curación física, mental y espiritual, como la que se da cuando se busca a Dios con humildad, arrepentimiento y oración (Anderson, 2010, p. 104). El poeta-médico perdona 70 veces 7 y se aleja y se acerca al lenguaje bíblico. Como una bendición ecológica del sermón de la montaña, late un profundo y constante deseo de justicia; una compasión plena por el cuerpo doliente; un ejemplo para las generaciones que vendrán. Es quien anhela claramente una fundación íntegra de paz, quien la planta de acuerdo con la estación. Sintoniza con la fuente, convirtiéndose en fuente de vida (Miaoulis, 2005, pp. 175-191).

Intervalo. ¿Podemos aprovechar el intervalo como lugar de escucha para hacer una pausa o paréntesis de las rutinas que nos aíslan? ¿Así se renuevan las coordenadas de orientación en el mundo natural? Tregua de la mente enjuiciadora para considerar lo inerte como materia viva. Espacio de transición, zona privilegiada del espíritu resistente. Esta pausa libre alberga el deseo profundo y siempre se transforma; necesita ser entrenada para conocer a profundidad la

realidad humana. Lo humano se siente natural, también siente las cosas no naturales. No debería extrañar la insistencia lúdica y lúcida del poeta-médico en estar en las grietas inestables del ser, en los ciclos naturales de vida y muerte.

La mayoría de sus cuadernos coloreados de poemas son huellas notables de pausados versos que se prestan para seguir rehaciéndose, cuadernos y canciones de puro humor y ternura que se van añadiendo y circulando de mano en mano. Apenas algunos chispazos coloridos de Hernández podrían interrumpir nuestro preocupado miedo por descuidar fatalmente el orden natural y su humor expresa un sentido de humildad que viene de un sentimiento de hermandad planetaria. La pausa poética ocurre en parques, jardines, playas, bares y cines, y se expande a lugares imaginarios y composiciones musicales. Como los breves poemas al lado del mar y de lo que cuentan las flores. En ellos la poesía se concibe como interrupción a la fealdad de la vida cotidiana, como un tiempo pleno de espejos, de agua, de rocío, tiempo de la niebla: entre el misterio de las almas y la luz.

Manía asociativa. El placer de conectar. La lógica asociativa de la creación artística. El hábito de pensar siempre teniendo en cuenta en el fondo de la mente la creciente red de conexiones, sistemas y estructuras lingüísticas, económicas, políticas, geográficas, climáticas y sociales. El valor de esta obsesión asociativa no es meramente intelectual: ilumina las conexiones que son indispensables para preservar nuestra frágil existencia. Para aliviar el dolor en uno mismo y de los otros. Y por eso hay una indisciplina en ciernes: acudir a diversos y disparatados saberes de la astrofísica, de la medicina, de la literatura, de los idiomas, de la filosofía para propinar un asalto ejemplar al vicio de *hacerse el sueco* de tanta ignorancia y de tanta desconexión.

Metamorfosis. El viajero de las praderas borra y recompone los límites anteriores entre su yo y los otros. Devenir-pep, flor, árbol, insecto, brisa, agua, niño, fulgor: es un estado de sentir que fluye, como la escritura, y compone un lugar o una presencia que necesita hacerse junto con los otros en contacto. Pero la transformación aparentemente caótica tiene una estructura que proviene de la

actitud perceptiva alerta. Percibe resplandores, extraña cualidad inexplicable, el brillo de las cosas. No es tan solo una iluminación de la imaginación ecológica ni producto exclusivo de su proceder perceptivo. También es un legado de tradiciones culturales que llega al corazón. Pero ¿es posible realmente metamorfosearse sin proyectar nada de lo que ya poseemos como herencia? Hay que releer o escuchar a quienes ensayan otredades, como Federico García Lorca, Mozart, Juan Ojeda, Rilke, Lope de Vega, Lord Byron, Jean Arthur Rimbaud, Kafka, Tetsuro Watsuji, Clarice Lispector... o como el mar, los jardines, los lugares imaginarios. Hay que seguir con las preguntas y recrear lo que creíamos consolidado. Deshacer ese mar congelado dentro de nosotros. Hay que desenterrar esa escritura embrionaria que alimente ese cauce de cosas despiertas que nos reconectan como actores-red.

Sol. ¿Qué pasaría si el lugar donde se vive fuera el propio productor y distribuidor de la energía solar y mantuviera toda la energía dentro de su propia comunidad? (SPACE10 & SachsNottveit, 2020, p. 352). *El sol lila*, el Astro Resplandeciente, «ese segundo corazón del hombre», es «Un dios por / El inconmensurable / Tiempo» que solamente se repite en las veredas, en los caminos, en las orillas: «El tiempo se repite / De infinitas / Flores amarillas». Hay pues una conciencia que activa un sentido de unidad, el ver y sentir el mundo como si fuera una entidad viva y única, formándose constantemente entre matices, brillos y brumas, y como si fuéramos una parte muy pequeña y, al mismo tiempo, influyente. La poesía está en el sol de la vida de un modo directo y suave, también en la esperanza de lo que el lector pueda captar.

Ternura. El yo poético es un narrador sensible que «logra abarcar la perspectiva de cada uno de los personajes, además de tener la capacidad de paso más allá del horizonte de cada uno de ellos, que ve más y tiene una visión más amplia, y que puede ignorar el tiempo» (Tokarczuk, 2019). El arte de Hernández personifica sentimientos descubriendo similitudes. Siempre dispuesto a contracorriente a escuchar la armonía del universo. Más que empático, comparte consciente, aunque quizás un poco melancólico, el destino común. El poeta tierno (o su ternura)

«percibe los lazos que nos conectan, las similitudes y la similitud entre nosotros. Es una forma de mirar que muestra al mundo como vivo, interconectado, cooperando y codependiente de sí mismo» (Tokarczuk, 2019).

Me pregunto sobre qué lado se apoya más la ternura del poeta: ¿sobre su pecho, siempre tan abierto? ¿Sobre su espalda, siempre relativamente abandonada? ¿Sobre su perfil, siempre tan entrañable? ¿Sobre qué lado lo sentirá más la tierra?

Vegetar. Pensar como las plantas que somos. Onda natural. También las plantas de los pies. Sed del mar. Sed del cielo. Sed del tiempo. Sé del mar. Sé del cielo. Sé del tiempo. Pensar que somos hechos planta, pensar con las plantas, con las que estamos hechos (o deberíamos estar) en una relación productiva y comunicativa. Y no olvidar las muchas maneras en que nuestras vidas se constituyen vegetalmente: por el amor por la vida en esta era biopolítica, vegetar (Sandilands, 2017, p. 27). Gran Jefe Un Lado del Cielo vegeta, «habitualmente, pensaba en acordes mayores y aumentados» (Hernández, 2007, p. 118). Los jardines o las islas aladas también son referencias concretas a lugares de Barranco y Miraflores de la costa limeña, «Yendo por el camino del luminoso Universo $E = mc^2$ que se expande pues las líneas espectrales corren hacia la inenarrable Belleza del color rojo a través del Prisma de Fraunhofer y en virtud del principio de Doppler-Fizeau» (p. 119). El poema rehúye el circuito literario estancado y busca otra luz desde su condición de regalo personal como cuaderno colorido hecho por el niño poeta-culto. Cuaderno-flor, escritura-embriónica. Siempre está empezando a escribir y dejando de hacerlo, en un mismo movimiento (Chejfec, 2015, p. 18).

Vía cósmica. ¿Qué es lo que tienen las estrellas de un bichito que un niño observa en la playa? Gran Jefe Un Lado del Cielo es un personaje que podría responder a la pregunta con extrema delicadeza y gracia. Hernández revela un mayor rango de realidad y muestra las conexiones mutuas. La gente que no es mueble, las plantas, los animales y los objetos viajan juntos, en la misma nave espacial. La nave atraviesa galaxias y playas con bares. Caos y complejidad

bosquejan un número infinito de formas que están incesantemente vinculadas entre sí.

Nuestro sistema cardiovascular es como el sistema de una cuenca fluvial, la estructura de una hoja es como un sistema de transporte humano, el movimiento de las galaxias es como el torbellino de agua que fluye por nuestros lavabos. Las sociedades se desarrollan de manera similar a las colonias de bacterias. La escala micro y macro muestra un sistema interminable de similitudes. Nuestro discurso, pensamiento y creatividad no son algo abstracto, alejado del mundo, sino una continuación en otro nivel de sus interminables procesos de transformación (Tokarczuk, 2019).

Hay poesía en los personajes entrañables, cómicos, álter ego, lúdicos que dismantelan la solemnidad del juego literario a través de una visión nebulosa y planetaria. Aunque la marginalidad del personaje hernandiano se exagera al enfatizar su autoconsciente soledad errabunda, no deja de ejercer un atractivo carisma que revela una vía de conexión con el mundo como planeta a través de la ensoñación, como lo hace Gran Jefe Un Lado del Cielo al soñar en el cinema (Hernández, 2007, p. 88). Esta ensoñación adquiere matices de ciencia ficción con las metamorfosis del personaje. De los muchos cambios de nombre, el personaje músico que se llama Shelley Álvarez toca una música celestial: «En el alma llevaba a la estrella Sirio, al Sol, a los grandes planetas y una soledad impecable. [...] Su nave espacial, elefante o Volvo 121 lo esperaba reposando en la bruma» (p. 113). Este personaje tan extraño y multifacético funciona muy bien para expresar ese amor cósmico que se articula no solo como cantor, sino como cuidadoso y afanoso oyente y simpático y tierno vagabundo: «Siempre había amado los astros, las gaseosas y los cinemas plenos de nieblas. La bolsita de Scessel forma un pequeño divertículo que constituye más tarde la bolsita faríngea, o amígdala de Lushka» (p. 108).

Al leer los diversos cuadernos, es evidente que a Hernández le fascinaban los artistas (poetas y músicos) que «emplearon su existencia en trovar la trama del Universo» (Hernández, 2007, p. 101). En *Una impecable soledad* el álter ego es un pianista que

alterna en sus diversos nombres una referencia a los románticos ingleses (Byron, Shelley, Keats). Gran Jefe Un Lado del Cielo, o Shelley Álvarez, John Keats Álvarez, Príncipe One-side-of-the-sky, Aleksandr Álvarez. Estos juegos de nombres refuerzan de manera cómica el sentimiento de estar en un mundo ya creado por la música y la palabra de otros. La poesía permite reflexionar sobre uno mismo sin respaldo narrativo para darle cuerda al personaje ficticio que deambula con desenfado por la ciudad fango. El nivel de las emociones se resalta como experiencia sensorial táctil y olfativa donde se supera la conciencia individual antropomorfa a través de una nueva percepción. Esta nueva perspectiva se enfoca en las conexiones humanas hacia la naturaleza y se extiende al curvado universo. Es una conciencia que se vuelca a su nivel sensorial, como una planta que es indiferente a las influencias culturales. Estas influencias hacen que la percepción humana mezcle memorias, creencias y asociaciones a los sentidos de percepción. No se percibe una gran diferencia entre los sentidos de contacto y de distancia a pesar de un uso consciente del color para sugerir cercanía y lejanía, o de la mente y del cuerpo; tampoco del mundo interno y del externo. Es lo que Hernández llama «coherencia», lo que conecta lo humano y lo no humano, la poesía y la vida. Lo natural puede considerarse como una reflexión sobre la creación poética, como un juego del yo cambiante que burla los moldes de comportamiento para generar la posibilidad de una presencia desde el ámbito impredecible del lenguaje. La palabra poética conecta la imaginación humana y los procesos naturales. Hernández la invoca con su juego de nombres y diálogos raros, callejeros, nocturnos, melódicos «para pasar por varios horizontes», ampliando la perspectiva a un nivel cósmico, «una misma armonía la del cielo y el suelo». Hay oportunidad de andar muy concentrado y absorto por la avenida del poema, también dispuesto siempre a réir, cantar y pintar. Expresión destilada de un profundo amor al planeta. Al mismo tiempo, un buen rompecabezas para el lector insatisfecho.

Bibliografía

- Álvarez Umbarila, J. M. (2013). *A todos los prófugos del mundo: dos poéticas en Los cuadernos de Luis Hernández* [tesis de bachillerato, Universidad de Los Andes].
- Anderson, M. R. (2010). *The Hidden Key to Walking in Signs and Wonders*. Shippensburg, Pennsylvania: Destiny Image.
- Böhme, G. (2020). Atmosphere. En Marianne Krogh (ed.), *Connectedness. An Incomplete Encyclopedia of the Anthropocene* (pp. 62-63). Copenhagen: Strandberg Publishing.
- Burk, W. (2018). Claspig. En Linda Russo y Marthe Reed (eds.), *Counter-Desecration. A Glossary for Writing Within the Anthropocene* (pp. 27-28). Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Camblong, A. (2004). Macedonio Fernández: Performances, artefactos e instalaciones. En Carlos García y Dieter Reichardt (comps.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Madrid: Veuvert Iberoamericana.
- Chejfec, S. (2015). *Últimas noticias de la escritura-Apostillas*. Buenos Aires: Entropía.
- Clark, T. (2019). *The Value of Ecocriticism*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- González, F. (1929). *Viaje a pie*. París: Le Livre Libre.
- Hernández, L. (2007). *Vox horrisona* [edición pirata] (3.^a ed.). Lima: Ave Fénix.
- Hernández, L. (2015a). *Las islas aladas*. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2015b). *The School of Solitude: Collected Poems* [edición bilingüe] (prólogo y traducción de Anthony Geist). Chicago: Swan Isle Press.
- Masin, C. (2010). Partículas de luz. En *Dificultades de la poesía* (pp. 73-79). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

- Miaoulis, N. J. (2005). *The Ecological Christ: Discerning an Ecological Consciousness in the Sermon on the Mount* [tesis de doctorado en Recursos Naturales y Estudios Ambientales, University of New Hampshire]. <https://scholars.unh.edu/dissertation/281>
- Newman, D., & White, H. (2018). Dispersal. En Linda Russo y Marthe Reed (eds.), *Counter-Desecration. A Glossary for Writing Within the Anthropocene* (p. 31). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Percia, M. (2011). *Inconformidad arte política psicoanálisis*. Lanús: La Cebra.
- Perez Fjalland, E. L. (2020). Attachment. En Marianne Krogh (ed.), *Connectedness. An Incomplete Encyclopedia of the Anthropocene* (pp. 64-65). Copenhagen: Strandberg Publishing.
- Phillips Bell, A. L. (2018). Attention. En Linda Russo y Marthe Reed (eds.), *Counter-Desecration. A Glossary for Writing Within the Anthropocene* (p. 22). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Quenaya, C. (2017, 23 de agosto). *La poética de los cuadernos de Luis Hernández*. *Ánima Lisa*. <https://animalisa.pe/resenas/la-poetica-los-cuadernos-luis-hernandez/>
- Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Random House.
- Robinson, E. (2018). Geohaptics. En Linda Russo y Marthe Reed (eds.), *Counter-Desecration. A Glossary for Writing Within the Anthropocene* (p. 39). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Romero Tassara, R. (2008). *La Armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Sandilands, C. (2017). Vegetate. En Jeffrey Jerome Cohen y Lowell Duckert (eds.), *Veer: A Companion for Environmental Thinking* (pp. 16-29). Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

SPACE10, & SachsNottveit. (2020). Sun. En Marianne Krogh (ed.), *Connectedness. An Incomplete Encyclopedia of the Anthropocene* (pp. 352-353). Copenhagen: Strandberg Publishing.

Tokarczuk, O. (2019, 9 de diciembre). *La Nobel de Literatura Olga Tokarczuk reivindica la ternura para mejorar el mundo, la vida*. WMagazín. <https://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno>

El niño como modelo estético en la obra de Luis Hernández*

LIZ FIORELLA LEÓN MANGO

UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

Luis Hernández fue un heterodoxo pacifista, cuya tendencia poética estaba alineada con los movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta que rechazaban la rigidez del sistema. La convulsión política generada por la Revolución cubana y la Guerra Fría removió en él las heridas históricas producidas por la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, lo cual nutrió su desconfianza de las ideologías, su iconoclasia e irreverencia. En consecuencia, al igual que algunas vertientes vanguardistas de antaño, tentó la exploración de sus potencias no intelectivas (la imaginación y la espontaneidad), en tanto que la racionalidad, instrumentalizada, había conducido a la devastación humana y el extravío de la civilización.

Dejó atrás sus primeros ensayos líricos en *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962) y *Las constelaciones* (1965), y legó a la historia literaria peruana una poesía ológrafa moderna, caracterizada no solo por renovar el lenguaje poético (Escobar, 1973; Higgins, 1993; Zapata & Mazotti, 1995; López & O'Hara, 1998; García-Bedoya, 2012),

* Este artículo es una versión resumida de «Infancia y transgresión poética en la obra de Luis Hernández» (León, 2021).

sino también por cuestionar el proceso de escritura, la distribución y la recepción de la literatura. En este sentido, se podría reconocer al poeta como un «neovanguardista», ya que instó a repensar, mediante el humor y la parodia, qué es la literatura y cómo se construye el canon en el campo literario peruano (Mendoza-Canales, 2009); desmitificó el uso sistemático de técnicas de producción artística (Yerovi, 1976); quebrantó las barreras de los géneros literarios (Chueca, 2010); y transgredió la noción de «originalidad» mediante osados juegos intertextuales (Rodríguez, 2011). Para potenciar ello, reivindicó la contemplación estético-vanguardista de la infancia como foco de transgresiones y libertad creativa. Por ello, en sus cuadernos de poesía, la inocencia y el juego se evidencian como condiciones esenciales para la plena expresión artística y la rehumanización del quehacer poético.

Dado lo expuesto, la metáfora hernandiana *el artista es un niño* debe comprenderse dentro del «campo retórico»¹ de la poesía moderna, el cual se fue consolidando desde el romanticismo hasta las vanguardias. Se trata de una figura que percibimos reivindicada a partir de las *Cartas para una educación estética del hombre*, de Schiller (2016 [1795]), quien interpretó la infancia como fuente de inspiración para alterar el adormecimiento del hombre inmerso en una cultura mecanizada. Desde esta perspectiva, la superación de ese estado solo podía lograrse renovando el espíritu a través del arte y el juego, condiciones innatas del niño. Ejecutando ello, el artista podría cumplir un papel de guía y mejorar la esfera política. Años más tarde, Charles Baudelaire (2005 [1863]) afianzaría esta comprensión estética de la infancia en su escrito «L'artiste, homme du monde, homme des foutes et enfant». En este texto, describió la personalidad de Constantin Guys como un hombre-niño curioso e inquieto, capaz de una contemplación absorta de los detalles que pasan desapercibidos para luego representarlos mediante una inteligencia

¹ Adoptando la categoría de Arduini (2000), podemos afirmar que solo atendiendo a la naturaleza del campo retórico de la poesía moderna, cobran sentido las figuras, las expresiones y las experimentaciones del escritor. De este modo, es posible superar la trivialización de la poesía hernandiana y comprender su verdadera potencia crítica.

analítica, perennizando lo efímero ante una sociedad alienada que es incapaz de asombrarse y recordar su capacidad de crear.

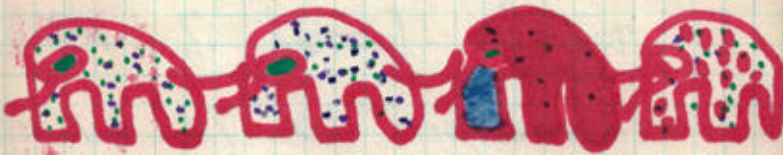
Como se ha podido observar, el niño como modelo estético y revolucionario posee bases que se remontan al siglo XVIII y la metáfora fue explorada con mayor énfasis por los vanguardistas (futuristas, surrealistas, expresionistas, dadaístas...) para renovar la poesía con experimentaciones formales que transgredían el tiempo de la realidad por medio del tiempo de la ficción; de este modo, se opusieron a la falsa normatividad de la historia (Habermas, 2004). Asimismo, los procedimientos de innovación inspirada en la infancia, el arte primitivo y lo salvaje fomentaron una liberación de los parámetros de creación tradicionales y una renovada sensibilidad vital, lo cual posibilitó la creación de obras originales².

La poesía hernandiana cobra sentido en este marco, pues la figura del niño atraviesa de forma transversal su obra. A nivel temático, se halla presente, por ejemplo, en su autorrepresentación romántica como un artista-niño solitario, incomprendido, relegado, pero empoderado por una facultad visionaria y creativa; mientras que, en cuanto a sus procedimientos formales de creación, el autor asumió de forma audaz el impulso infantil (su espontaneidad, sinceridad y experimentación) para transgredir los cánones y la rigidez del campo literario. La inocencia, en este último caso, se manifiesta en los cuadernos ológrafos como la percibía Friedrich Nietzsche (una de sus principales influencias), es decir, como un estado que viabiliza la capacidad de cuestionar y crear nuevos valores.

² La adopción estética de la infancia se percibe en algunas operaciones de creación cubistas (Picasso buscaba «dibujar como niño» para superar el arte imitativo), expresionistas (Kokoschka ansiaba lograr la autenticidad al no corregir sus obras: la «imperfección» del trazo infantil era una muestra de sinceridad en la producción artística) y dadaístas (el espíritu infantil de Tzara refutaba la percepción seria del arte como una crítica de las instituciones que lo habían cosificado) (Micheli, 2000; De Torre, 2001; Barroso, 2005).



Los laureles
se emplean
En los poetas
y en los tallarines



Detalle gráfico de *El sol lila* (2017 [1974]). Este poema con los elefantes en fila india, como los de Salvador Dalí, es una muestra del interés de Luis Hernández por la exploración vanguardista. En particular, refleja el espíritu *naïf* transversal en su obra, que va desde el uso de una caligrafía colorida hasta la incorporación de imágenes que simbolizan lo infantil, la fuerza, la alegría, la naturaleza y lo primitivo. Fuente: archivo Pesopluma.

Representación del artista-niño en *Vox horrisona*

La desavenencia de Luis Hernández con el ambiente cultural limeño y la generación poética de los años setenta era conocida desde antaño. En la entrevista que le hizo Alex Zisman (1975) declaró las razones: la negativa a escuchar las nuevas voces poéticas («Porque han oído y se hacen los que no han oído»), la falta de fervor ante la creación, la atribución de un poder incuestionable para determinar qué es y qué no es literatura. Estas eran manifestaciones de insensibilidad por el arte respaldadas por años de tradición, la cual el poeta intentó objetar. Su indignación se transparentó en su obra poética, donde aparecieron las figuras del niño solitario («Luchito Hernández»), el poeta-niño torturado (Arthur Rimbaud), el músico-niño prodigio cosificado (Mozart), el poeta-niño marginado (Chopin), víctimas de la indolencia o el despotismo de las instituciones.

Negar la imaginación para el poeta significaba la muerte, la extinción de la esencia del arte. La pureza corre el peligro de extinguirse en medio de una sociedad represora que provoca el aislamiento como un sistema de defensa del propio yo y la condición de iluminado. Obsérvese, por ejemplo, «A Jean-Arthur Rimbaud»:

Triste también
Hermano mío
a ti te
enloquecieron [...]

Y tú llevabas
En ti aquéll
Por lo cual gira
Sobre su axis La Tierra

Pero excavaron
Tu cuerpo y tu alma

Y pretendieron doblar
Lo indoblegable
Triste hermano

Las jerarquías
De los Ángeles
Son muchas (pp. 447-448)³.

El yo poético establece una relación de familiaridad («hermandad») con el alocutario Rimbaud⁴, como si compartiese la misma experiencia, la misma adversidad: la posesión de una facultad preciosa es la razón de la violencia sufrida, lo que convierte al artista en una ofrenda propicia para el sacrificio.

La pretensión de administrar el genio («doblegar lo indoblegable»), es decir, de determinar hasta dónde puede extender o limitar el artista su facultad creadora, era una de las preocupaciones de Hernández, motivo por el cual, consideramos, creó una obra desbordante, transgresora, «horrísona», dispuesta a desentonar con todo ánimo de organización (las «jerarquías» y las «categorías»). En esta línea, reivindicó la figura del niño o el infante, destructor principal de todo lo que le es dado de forma predeterminada en su entorno. Por este motivo, se percibe su interés en establecer una equivalencia entre el artista y el niño en *Ars poética*:

Muero por delicadeza
J. A. Rimbaud

Los ojos del niño Mozart
Son los ojos
De todos los niños del mundo
Los ojos del torturado cuerpo
Del poeta Arturo Rimbaud
Son los ojos de los niños

³ Todas las referencias textuales a la poesía de Luis Hernández se basarán en la edición de Mora (1983).

⁴ Estamos usando términos de la pragmática lingüística adoptados del libro de Fernández (2009 [2001], pp. 174-181).

Las categorías de Ángeles son: Ángeles		
Arcángeles		Tronos
Potestades		Dominaciones
Querubines	y	Serafines (p. 293).

Al igual que el poeta Arthur, el niño prodigio de la música Mozart también fue un personaje sometido a los designios del orden moral y religioso, esto es, a la autoridad de las viejas generaciones, como todos los infantes a lo largo de la historia. En virtud de ello, se establece una correspondencia entre los ojos de los artistas y los ojos de todos los niños del mundo. La anáfora genera un énfasis sobre el órgano de percepción de los personajes representados: la capacidad de contemplar el mundo con ojos nuevos es intrínseca al infante, pero afronta el riesgo de ensombrecerse por la opresión de las autoridades que la domestican. La distribución de los tipos de ángeles, organizados gráficamente en dos columnas, evidencia el poder del hombre para regular incluso a los seres de un orden superior o divino. Dicho, cobra sentido el paratexto «Muero por delicadeza», verso extraído y traducido de la «Chanson de la plus haute tour» de Rimbaud (2005), poeta nuevamente invocado para evidenciar la fragilidad de la percepción estética del mundo.

Dicha vulnerabilidad, del mismo modo, es representada en «Chopin», poema de *El curvado universo* (p. 87), donde el artista-niño descubre en su condición una herramienta para empoderarse y liberar su imaginación: la soledad. Ya en sus *Elegías*, citando a Percy B. Shelley, Hernández afirmaba «the strenght of gladness come to my spirit in my solitude» («la fuerza de la alegría viene a mi espíritu en mi soledad») (p. 256), puesto que el aislamiento es un estado necesario para soltar el espíritu danzante y crear un nuevo campo de juego, autónomo, dispuesto con reglas propias más allá de lo administrado por las instituciones.

Chopin

Se sintió primero
 Con la tristeza
 De un niño solitario
 Y luego

Con la grandeza
De un niño solitario

Y escribió
Aquella Música
De su alma
Que es lo único
Que pudo
Bajo un sol
Que no era el suyo
Dar su Amor (p. 87).

Como se puede observar, la antítesis tristeza-grandeza se resuelve en alegría por el descubrimiento de la libertad creadora. Se señala que Chopin aprovecha su soledad para empoderarse y revelar-codificar («escribir») su verdad interior («la Música de su alma»), pese a no hallarse en un terreno propicio donde fructifique («Bajo un sol / Que no era el suyo»). La soledad podría entenderse, entonces, como una clave para la creación. Gracias al poder transformador de esta, se logra una inversión semántica que trasluce la feliz posibilidad de comunicarse: la entrega de su canto es un paso para encontrarse con el otro y, a partir de ello, afirmar su propio yo. Esta representación del «artista-niño solitario» aparece también en otros fragmentos de la obra de Hernández, «abandonado» o forzosamente «retraído»:

Tú eras un niño
abandonado
siempre
lo fuiste

tú conocías
la poesía elevada,
difícil, sutil; pero
también el modo
directo y suave (p. 452).

A pesar de ello, existe una tendencia general a representar a esta figura como alguien confiado o consciente de poseer un saber o

un poder oculto («tu conocías la poesía elevada»). Asimismo, en *Una impecable soledad*, a propósito del personaje artista Shelley Álvarez, versa lo siguiente: «De niño oyó de alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre» (p. 358), «Nunca deprimido; sino triste. Nunca agresivo, sino el terror. Tímido por haber recibido el estigma de loco desde niño. Pero confiado» (p. 362).

La figura del «artista-niño», incluso, en ocasiones, se evidencia como depositaria de un resto divino (un «iluminado», preso en la Tierra desde su caída), lo cual puede visualizarse en el poema «Soy Luchito Hernández». Su definición a partir del diminutivo («Luchito») revela nuevamente el interés del poeta por autorrepresentarse como un niño en *El sol lila*:

Soy Luchito Hernández
Ex campeón de peso welter.
Poca gente me habla
Hasta oí a alguien
Preguntarme
¿De qué te defiendes?
Y yo hubiera respondido
Si no silencioso fuera:
Más bien te definiendo
De mi luz. Una luz
Que reuní y me friega (pp. 196-197).

El yo poético es representado como un ser de luz, un ángel caído cual Rimbaud, y, por ello, diferente del común de las personas, lo cual provoca en él dificultades de comunicación: es «silencioso» y se aísla. Como artista-niño, se manifiesta incomprendido, con una carga sobre sus hombros que le es difícil sobrellevar. En este punto, nos recuerda a Zaratustra (personaje de la emblemática obra de Nietzsche con gran impacto en la obra hernandiana desde *Las constelaciones*): es un marginado, custodio de una luz-fuego capaz de arrasar con todo lo que lo rodea; esto es, los valores tradicionales establecidos por las instituciones, la familia, la religión, el campo literario.

Zaratustra bajó solo de las montañas sin encontrar a nadie. Pero cuando ingresó en los bosques, apareció súbitamente ante él un anciano que había abandonado su santa choza para buscar algunas raíces. Y el anciano habló así a Zaratustra: “No me es desconocido este viajero, hace ya algunos años pasó por aquí. Zaratustra se llamaba, pero se ha transformado. Entonces llevabas tu ceniza a la montaña. *¿Quieres llevar hoy tu fuego a los valles?* ¿No temes tú los castigos que pesan sobre el incendiario? Sí, reconozco a Zaratustra. Su ojo es límpido, y en sus labios no crece sombra de náusea alguna. *¿No avanza hacia aquí como un bailarín?* Zaratustra se ha transformado, Zaratustra *se ha convertido en un niño*, Zaratustra se ha despertado. ¿Qué quieres hacer ahora entre aquellos que duermen? En la soledad vivías como en el mar, y el mar te llevaba. Ay, infeliz de ti, ¿quieres entonces descender a la tierra? Ay, ¿quieres volver a arrasar tú mismo tu cuerpo?” (Nietzsche, 2007 [1892], p. 38)⁵.

Así como Zaratustra, el yo poético de «Soy Luchito Hernández», ex campeón de peso welter, «se ha hecho niño» y libra una importante batalla dentro de sí antes de finalmente dar rienda suelta a su espíritu dionisiaco. Cantando su canción como Zaratustra («aquella Música de su alma»), el artista-niño destructor del arte canónico y constructor de uno nuevo, lleva su «fuego al valle» con riesgo de arrasar su «propio cuerpo» («Una luz / Que reuní y me friega»), regalando sus versos horrisonos dispuestos a matar el espíritu de la gravedad.

Recursos formales de carácter infantil en los cuadernos ológrafos

La aventura poética de Luis Hernández en los cuadernos ológrafos está marcada por la influencia de Nietzsche (2007). Según este filósofo, para dismantelar los antiguos valores era imprescindible recuperar la inocencia, «volverse niños» como Zaratustra, despertar, «abrir los ojos» con capacidad de asombro contraria al tedio objetado en la poesía moderna desde Baudelaire (2005):

⁵ Énfasis añadido.

Inocencia es el niño y olvido, un nuevo inicio, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir 'sí'. Sí, hermanos míos, para el juego de la creación es necesario un sagrado decir sí; el espíritu quiere ahora su propia voluntad, quien se ha retirado del mundo conquista ahora su mundo» (p. 32).

El niño, para él, era símbolo del vitalismo, la libertad creadora, el inconformismo, el desprendimiento despreocupado, la capacidad para cuestionar lo heredado y generar nuevos valores. Bajo esta óptica, Hernández «recuperó su infancia a voluntad» para explorar nuevos caminos y superar la negatividad de su entorno literario dominado por los «representantes» de la tradición poética, rechazándolos:

Han oído la verdad. Nosotros éramos los llamados, no ustedes, a hacer las cosas mejores. O sea, los que tenemos treinta a treinta y cinco años. Esos somos. Pero todos comenzaron a claudicar. Ya no hay ese fervor ante la creación. Es una cosa increíble. Ponte, Chaikovski en un concierto eslavo es la gloria, el apogeo, es una cosa especial. Pero negaron mucho de eso, no puede ser, negaron muchas cosas. No se dieron cuenta de que el que niega se involucra dentro de la negación (Zisman, 1975, p. 11).

En virtud de lo expuesto, el primer aspecto formal que destaca en su obra y que el poeta erige como una forma de existencia afirmativa es la alegría infantil en la base de sus procedimientos formales de creación. Su percepción cromática de la realidad se evidencia en las hojas de sus cuadernos: «el mar, el azul, el sol, el cielo, la neblina...», y manifiesta una obra artística colmada de salud, de voluntad de vivir. La alegría creadora del artista-niño que juega con sus plumones de colores en ejercicios poéticos sin fin es un medio para sobrellevar lo trágico de la vida (la culpa religiosa, la responsabilidad política en un contexto convulsionado, el peso de la existencia). Asimismo, la risa (mediante el humor blanco, la parodia, el disparate puro, la caricaturización de personajes serios, el chiste, las transgresiones semánticas) es un mecanismo para afrontar los poderes hegemónicos. Por ejemplo, el humor se transparenta en los siguientes versos:

Estimado General
Nosotros, el General
El General
El General
Y el General
Invitamos a Ud.
En la casa del General
Para tratar
De ver
Cuál General
Es más General
Quizás lo sea Ud.
U otro General
Firma
General
(en representación del General,
el General y el General) (p. 155)⁶.

La reiteración del rango militar parodia la obsesión compulsiva del hombre por las jerarquías. Empleando el tropo de la geminación, el yo poético crea una especie de remedo infantil que hace escarnio de las autoridades representadas de forma grotesca y absurda.

Un segundo recurso que emplea el poeta para evidenciar su voluntad lúdica es el disfraz, usado por los niños y el hombre primitivo para renovarse y empoderarse. Como un niño que juega a representar diversos personajes hasta combinarlos y confundirlos, el yo poético de *Una impecable soledad* desarrolla una condición plural, pues sufre diversos procesos de enmascaramiento por medio de su constante renombramiento: Shelley Álvarez es, ciertamente, igual que John Keats Álvarez, John Keats Shelley, Gran Jefe Un Lado del Cielo, el Príncipe One-side-of-the-sky, Byron, Gran Jefe un Keats del Cielo, Aleksandr Álvarez, Gran Jefe Un Lado de Shelley, Keats Álvarez, Lawn Tennyson Álvarez, Gran tipo Byron Álvarez, Alfred Álvarez, etc.⁷. Tratar de organizar estas identidades (diferenciarlas)

⁶ El poema forma parte de *La novela de la isla*.

⁷ Se puede rastrear el origen de estos nombres en las lecturas de Hernández: John Keats (el vate de la imaginación), Jefe Seattle (líder de una comunidad amerindia)

sería pecar de aguafiestas, puesto que, como todos saben, corregir al niño es acabar con su «oasis de la felicidad», en términos de Eugen Fink (1966). Desde esta perspectiva, importan poco los nombres durante el tiempo del juego: «El nombre es una máscara», metáfora ontológica que revela que, en este juego de identidades, los apellidos y los títulos reconocidos por las instituciones son intrascendentes, ya que todos somos «igualmente humanos».

Como tercer recurso, cabe mencionar la distorsión léxico-semántica de las palabras, lo cual genera una ambivalencia generadora de risa, un destronamiento y una renovación. El yo poético, como un niño, experimenta con el lenguaje de forma despreocupada, haciendo caso omiso de auras y solemnidades, gracias a lo cual genera espacios de horizontalidad donde los lectores se familiarizan con los referentes de la cultura: «Es una especie / de Robinson / Pero cruzado» (p. 202); «Ortega y / Gasset / y cassette» (p. 203); «Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines» (p. 203); «El origen de Darwin según el mono» (p. 212). Existe, pues, en el tiempo del juego del artista-niño, una «liberación transitoria», en términos de Bajtín (1988), que posibilita una nueva forma de hacer historia.

Un cuarto recurso es la espontaneidad infantil que el poeta emplea para reivindicar la autonomía del ejercicio poético. Como reacción ante los parámetros establecidos por su entorno literario, su obra atenta contra los criterios de armonía y perfección, ya que el uso de reglas resta autenticidad a la creación. Precisamente, por esta forma desenvuelta de escribir, González Vigil (1978) negó a Hernández su homologación poética con Martín Adán, cuya obra consideraba más sólida. Sin embargo, consolidar ello para encajar en una tradición estaba lejos de ser la intención del autor de los cuadernos ológrafos. No corregía sus poemas y dejaba que brotaran (Zisman 1975, p. 11), «Porque la literatura / No es artificio // Sino

continuamente referenciado por el poeta), George Gordon Byron (poeta romántico), Percy Bysshe Shelley (autor de *Prometeo liberado*), Alfred Tennyson (poeta posromántico), Aleksandr Pushkin (romántico también) y el Principito (protagonista de una obra narrativa de Antoine de Saint-Exupéry, quien, desde la perspectiva de la inocencia infantil, evidenció ciertas claves de la condición humana).

Dignidad» (p. 131)⁸. En este sentido, improvisaba como un niño, ajeno a toda preocupación moral y estética, con lo cual relegó el virtuosismo del «artista» y erigió la expresión de la vida como principal objetivo del ejercicio literario. Más allá de toda norma poética, reconoció en el lenguaje su capacidad para manifestar la poeticidad del mundo (de las cosas mudas que lo conforman: la piedra, el aserrín, el cielo, el sol, la playa...), contemplando su entorno y escribiendo sin falsas retóricas: «creo escribir / Sin segundas intenciones [...] / Y creo que La Poesía / Es entregar al Universo / El propio corazón» (pp. 296-297)⁹.

Finalmente, prevalece como quinto recurso la percepción material del arte. El poeta era un coleccionista, un «cazador de figuras». Todo lo que se hallaba dispuesto ante él era un objeto que podía ser «curado» de su hechizo (es decir, despojado de su aura) para ser parte de un nuevo cuerpo. Del mismo modo que para el infante todo lo que lo rodea es objeto en potencia para su experimentación, para Hernández las palabras eran también piezas de juego. Así sean piezas de grandes obras literarias o de la tradición científica (citas, fórmulas matemáticas, códigos de la medicina y la biología) o elementos de la cultura popular (canciones, cómics, lenguas, jergas, experiencias de la vida cotidiana), las escudriñaba (como si buscase su «alma interior», su canción) y las mezclaba democráticamente para crear nuevos sentidos. De este modo, incluso, retó los límites de las categorías artístico-literarias (poesía, novela, teatro, ensayo, crónica social, música), mediante lo cual disolvía distancias formales.

El aspecto implícito en todos estos recursos es la percepción lúdica del arte. El poeta reafirmó la autonomía del arte a través de su rechazo a los principios de utilidad, funcionalidad y reproductibilidad. El artista-niño desarticuló el libro tradicionalmente dispuesto para la disciplina y la instrucción (como símbolo del conocimiento y la civilización). Dominado por una tendencia destructiva infantil, desarticuló su obra en una serie de cuadernos como si fuera un juguete textual lingüístico, donde escribió, dibujó, garabateó, sin ánimo de crear una «propiedad

⁸ Poema parte de *El jardín de los cherries*.

⁹ Poema parte de *Ars poética*.

intelectual» que fortaleciera una tradición. Así, imposibilitó su completa reproducción y comercialización como crítica de la cosificación del arte en una sociedad de consumo.

En conclusión, el niño se erige como modelo estético en la obra hernandiana. Identificado con sus características principales, recobradas a voluntad, el poeta convirtió la poesía en un campo de juego, un jardín de recreo donde podría haber derrocamientos y renacimientos, y, de esta forma, podría imperar la alegría, el amor y la libertad, elementos extraviados en un contexto de guerras y traiciones políticas. Solo en el ámbito poético podía encontrar la libertad, la fiesta, la belleza de la vida.

Bibliografía

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Julio Forcat y César Conroy, trads.). Madrid: Alianza Editorial.

Barroso, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias: Castrillón.

Barthes, R. (1999 [1957]). Juguetes. En *Mitologías* (12.^a ed. pp. 33-34; Héctor Schmucler, trad.). Madrid: Siglo XXI.

Baudelaire, C. (1863, 26 de noviembre). III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant, Le Peintre de la Vie moderne. *Figaro*. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1863_baudelaire.pdf

Baudelaire, C. (2005 [1863]). *El pintor de la vida moderna* (traducción, presentación y notas de Julio Azcoaga). Córdoba: Alción.

Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Letra e. bit.ly/39wnrfx

- Chueca, L. F. (2006). La muerte la basura / El langoy y la locura. En Luis Fernando Chueca, José Güich y Carlos López Degregori (eds.), *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (pp. 69-92). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Ángel Sánchez Gijón, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- De Torre, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana 1960-1973* (vol. II). Lima: Peisa, Biblioteca Peruana.
- Fernández Cozman, C. ([2001] 2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2.^a ed.). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Fink, E. (1966). *Oasis de la felicidad* (Elsa Cecilia Frost, trad.). México, D. F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- García-Bedoya, C. (2012). Trayectoria del vanguardismo peruano. (Esquema de trabajo). En *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 241-252). Lima: Pakarina.
- González Vigil, R. (1978, 2 de julio). La canción de Hernández. *El Dominical*, (suplemento de El Comercio), 20.
- Habermas, J. (2004). Modernidad: un proyecto incompleto. En Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad* (pp. 53-63). Buenos Aires: Retórica.
- Hernández, L. (1965). *Las constelaciones*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.^a ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, estudio y notas de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- Hernández, L. (2002). *Colecciones Especiales: Colección Luis Hernández* [disco compacto] (vols. I-II; digitalización y selección del Sistema de Bibliotecas PUCP). Lima: Biblioteca Central de la PUCP.

- Higgins, J. (1993). Una generación contestataria: los poetas del 60. Nuevos esquemas y un nuevo espíritu. En *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX* (pp. 151-155). Lima: Milla Batres.
- León Mango, L. F. (2021). Infancia y transgresión poética en la obra de Luis Hernández. *Lexis*, 45(2), 825-863. <https://doi.org/10.18800/lexis.202102.010>
- López Degregori, C., & O'Hara, E. (1998). *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima.
- Mendoza-Canales, R. (2009). Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández. *Lexis*, 33(2), 255-286. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1737>
- Nietzsche, F. (2007 [1892]). *Así habló Zaratustra* (Sergio Albano, trad.). Buenos Aires: Gradifco.
- Rimbaud, A. (2005). *Poesías completas* (Javier del Prado, trad.) [edición bilingüe]. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, D. (2011). *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández* [tesis para obtener el título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Schiller, F. ([1795] 2016). *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Martín Zubiria, trad.). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf
- Yerovi, L. (1976). *Hacia una edición crítica de «Vox horrisona».* (Poesía de Luis Hernández 1961-1976) [tesis para optar por el grado de doctor en Lengua y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Zapata, M. Á., & Mazzotti, J. A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México: El Tucán de Virginia.
- Zisman, A. (1975, 7 de junio). Luis Hernández: el arte de la poesía. *Correo*, 11.

Luis Hernández

O R I L L A



cuadernos del hontanar

LIMA
1961

Cubierta de la primera *plaque* de Luis Hernández, *Orilla* (1961), publicada en La Rama Florida. Sobre este título se ha dicho que evidencia el influjo de Juan Ramón Jiménez, entre otros autores. Fuente: archivo personal de Teo Pinzás.

Luis Hernández:

la huella de *Orilla*

RICARDO MENDOZA-CANALES

PRAXIS, CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

*O*rilla fue el primer poemario publicado por Luis Hernández. Tenía apenas 19 años recién cumplidos cuando, según el pie de imprenta, los trescientos ejemplares de su tiraje vieron la luz un 25 de enero de 1961. Estos fueron impresos casi artesanalmente en la editorial que Javier Sologuren había montado en su casa de Chaclacayo. La *plaquette* estaba compuesta de tres partes, distinguidas por números romanos y tituladas «Jardinero de Cizaña», «Mar» y, simplemente, «III» —cada una, a su vez, compuesta por poemas numerados—, prologadas por un texto firmado por el también poeta Luis Alberto Ratto. El prólogo, de unas pocas líneas, es uno de aquellos textos que cumplen con la formalidad de servir de espaldarazo o carta de bienvenida al recién llegado, por lo que no se extiende en prolíficos ni elaborados análisis. Sin embargo, a pesar de su brevedad, capta con una pincelada lo esencial de la profundidad existencial y significativa del poemario. Ratto remarca el carácter liminar de la orilla, que «circunda, bordea; contiene a la tierra en torno del agua, el agua dentro de la tierra. *La orilla es el límite*» (Hernández, 1983, p. 3)¹.

¹ Énfasis añadido.

A cuarenta y cinco años del fallecimiento del poeta, y a sesenta de su primera publicación, *Orilla* sigue siendo tratado como un texto menor de Hernández. Prácticamente no ha recibido atención por parte de la crítica, que lo ha relegado a casi una anécdota en el conjunto de su obra: se le juzga como un poemario menor, de aprendizaje; una tentativa juvenil y aún inmadura de exploración en busca de una voz.

Este ensayo se propone contestar este silencio y contribuir a subvertir este vacío en la bibliografía sobre Luis Hernández. Propongo que *Orilla*, leído a contraluz respecto de su obra poética hasta ahora conocida, presenta una sorprendente conciencia estética, inusual en un poeta veinteañero, y nos revela la coherencia interna de unos recursos que, llevados hasta sus propios límites, conducen a la forma fragmentada de los cuadernos. En otras palabras, definiendo que ya en *Orilla* se encuentran presentes los rasgos más importantes de su obra posterior y los motivos que configuran el núcleo simbólico de su poética, tales como el mar, la fragmentación, el absoluto, el sol, el ocaso y el crepúsculo, la nocturnidad, la identidad o el acto poético como tal. Estos motivos son reconocibles en los cuadernos bajo distintas formas: por ejemplo, entre otras, Apolo, la música, la sombra, la arena, la playa, la soledad, el desierto o el atardecer, figuras todas que, como mostraré, se pliegan sobre sí en la dicotomía *manifestación/ocultación*, que también se encuentra presente en *Orilla* y que, en cierto modo, configura uno de los ejes estilísticos de toda su poesía.

***Orilla*: entre el mar y la tierra (o entre el absoluto y lo contingente)**

Es posible aventurar, de una manera muy sucinta, que *Orilla* es la narración trágica del descubrimiento de la poesía y de la resignada aceptación del oficio del poeta. Este relato se desenvuelve en tres fases o momentos, que corresponden a las tres partes en las que está dividido el poemario: el del llamado o vocación, el de la lucha y resistencia, y el de la jubilosa aceptación. Este encuentro, no obstante, no es nada pacífico. Antes bien, se trata de un descubrimiento desconcertante y violento, que implica el cuestionamiento de la identidad y el consecuente abandono de

cualquier tentativa de autoafirmación. Porque, en su absolutez, la Belleza (lo sublime) resulta terrorífica. La poesía deviene entonces una dolorosa tarea de cuyo llamado resulta imposible huir. Como Sísifo, el poeta se reconoce condenado a la repetición, y la palabra poética se convierte en vestigio de su fracaso. El ejercicio de la poesía empuja al individuo hacia los límites del sentido, allí donde cada tentativa de representación apenas acaricia, sin alcanzar, la plenitud, tornándolo así sombra de sí mismo.

Como el propio título sugiere, el mar se erige como el gran protagonista del poemario. La primera parte se inicia con un enigmático epígrafe —injustamente, el verso más famoso, citado y comentado del poemario, ya que ni siquiera le pertenece a Hernández—. La cita del escritor francés François Mauriac, «¿Quién soy yo, ser sin forma / que el océano roe?» (Hernández, 1983, p. 4), deja de ser una rara arbitrariedad cuando se la lee desde el ángulo de los cuadernos, pues revela una sorprendente coherencia con uno de los grandes motivos de la obra de Hernández: la identidad. La pregunta de Mauriac sugiere una inmediata relación de confrontación: el sujeto (el Yo) y el mundo (simbolizado por el mar) se encuentran en una relación tensa, mas no dialéctica. El sujeto, un ser «sin forma», se encuentra ante una inmensidad ineluctable que lo rodea, lo sobrepasa, lo consume, lo corroe. ¿Qué es el sujeto, qué es un individuo —y por extensión, la identidad—, sino apenas una arrogante entidad que se revela minúscula e insignificante frente a la inmensidad del Cosmos?

El primer momento de este relato trágico es el del llamado. Este llamado, en *Orilla*, se relaciona con el ocaso. En esta parte inicial, el mar es visto siempre desde la orilla. Desde fuera, su presencia se presiente amenazadora. La imagen del sol siendo devorado por el mar colorea (diríamos, casi sinestésicamente) el cuadro en su instante fatídico:

—Pon arriba,
donde nunca puedan
verla,
tu señal,
jardinero de cizaña...
—ya vienen tras de ti.

Pronto,
pon arriba tu señal (Hernández, 1983, p. 4).

El ocaso y su reflejo invertido, el crepúsculo, son precisamente dos imágenes recurrentes a lo largo de toda la obra de Hernández (pensemos, por ejemplo, en los varios poemas titulados «Im Abendrot» o «Dämmerung», así como en la casi ubicua presencia del sol poniente en los dibujos que acompañan sus cuadernos). Mientras que el sol del mediodía vuelve claras y distintas las formas en su aparecer, la paulatina entrada de la noche vuelve los contornos indefinidos hasta confundirlos. El sol y el cielo iluminado, el meridiano que todo lo esclarece y que delinea formas definidas, ceden terreno ante el crepúsculo: el mar vence a la luz y las tinieblas hacen suyas todas las formas para convertirlas en sombras. Sin la luz cenital del sol, el hombre se siente solo y abandonado, a merced de la insondable inmensidad que se apodera de la Tierra:

Cielo nuevo
que por un momento
del alma al corazón
creímos nuestro.
Desvanecido ya,
triste es tu huida (Hernández, 1983, p. 4).

Este mar es visto como amenaza, como enemigo de la claridad solar, como elemento desestabilizador de las certezas del poeta. El mar se traga al sol y deja al mundo sin belleza: «Poniente sol, / perdida tu belleza, / oculto ya, no hallado / tu destino» (Hernández, 1983, p. 5). El enajenamiento de las formas siembra desconcierto. Se pierden las certezas. Y la distinción entre el cielo y la tierra, así como entre el mar y el horizonte, resultan perturbadoras. La entrada de la noche hace crecer la marea, por lo que la orilla deja también de ser un espacio seguro. El hombre, tras la pérdida del cielo, tras la pérdida del sol, tras la pérdida de *su* orilla, se encuentra solo e indefenso ante el mar inconmensurable. El poeta descubre que esta soledad inabarcable ha sido siempre así. Como el mar, el día y la noche se suceden como el continuo flujo y reflujo de las olas: «Hemos vuelto a vivir / lo mismo / de ayer y / de mañana» (p. 5).

El agua del mar moja su materia como recordándole a quién pertenece, y aunque durante el día permanezca alejado de su cuerpo, durante las noches se ahogará bajo su inabarcable presencia:

de mí
ya solo queda
el mar claro y naciente,
de mí
ya solo queda
el mar, triste, apagado (Hernández, 1983, p. 5).

Poseído por el mar, enajenada su identidad, el mundo no puede ser ya el mismo. El mar se ha hecho dueño de todo, ha ocupado con su inabarcable presencia toda la realidad circundante al sujeto, e incluso deja su huella en todo lo que toca, transformándolo inevitablemente, arrancando de su estado natural a las cosas para extraer de ellas su significado. No es lo mismo el día y el seco fulgor que rodea al hombre que la noche tenebrosa y abrumadora. El hombre, invadido de pronto por el mar, diluido en su inmensidad, siente de pronto la nostalgia de su orilla perdida y le duele la distancia de la arena: «Ahora / el amor a las playas / es demasiado / lejano» (Hernández, 1983, p. 6).

Poniente sol, que no regresa
a cubrir de luz
lo ya apagado, no vivido
tan limpio de recuerdos.
[...]
Sabemos ya el final,
aún así inmenso es el fracaso,
muertos ya, cerrada la sonrisa (Hernández, 1983, p. 6).

El suelo firme sobre el que se asienta la identidad del poeta es invadido de pronto por el mar nocturno. Los contornos definidos de su orilla se muestran precarios y le es retirada la única certeza posible: la claridad solar del día. Diluido en la inmensidad del mar, siente de pronto la nostalgia de su orilla perdida y le duele la distancia de la tierra. Ya no hay alrededor ningún suelo que no haya

sido permeado por la humedad; incluso los bancos y su madera han sucumbido de manera ineluctable. Llegada la noche y su oscuridad, que borra los contornos definidos de los objetos, el hombre se siente prisionero en el fondo de ese mar absoluto.

*No es posible sentarse,
los bancos están mojados,
los bancos están mojados,
y podridas las maderas.*

Porque ahora han llegado
el mar y los senderos
a la proa en la noche
sobre ondas azules
y no puedo tomarlos.
No es posible sentarse.
Viven aún como arena
las luces de la calle (Hernández, 1983, p. 7).

La segunda parte, titulada simplemente «Mar», se inicia con un epígrafe que recoge un sugerente verso de Juan Ramón Jiménez: «entre la sombra voy» (Hernández, 1983, p. 8). Los poemas que componen esta segunda parte se encuentran reunidos bajo un solo título, igualmente sugerente: «Reflejos sobre el agua». En esta segunda parte, la identidad se funda sobre un gran vacío: la orilla que sucumbió frente al mar, y muestra la aceptación por parte del poeta de su nueva condición. Esta aceptación ocurre gracias a un inesperado descubrimiento: también en la noche es posible gozar del cielo, pero ahora ya no en la definida claridad cenital del sol, sino en el reflejo estelar sobre la superficie del mar. El miedo inicial por esta nueva condición marítima ha cedido frente a la sorpresa de que es posible seguir viviendo en esta inmensidad sin forma y sin fondo. Incluso el dolor por la pérdida primera, aquella del sol y la luz del cielo, se ha trastocado en amor al mar.

Las franjas suaves del agua
se pierden en la orilla.
[...]

El mar antes surgía
sereno sin ser visto,
mi amor por él, ahora,
olvidará hasta el cielo.
El agua antes cantaba
infiltrada en la arena;
hoy, la busco hasta a ella
por el mar no saciado (Hernández, 1983, p. 8).

Es el hombre ahora el que busca al mar. Su inmensidad es gratificante e inagotable. Y es que antes se le contemplaba desde la orilla, pero hoy se le vive desde dentro. La proximidad, antes vista como amenaza, de pronto es concebida como necesidad, al punto de que se siente al mar amigo, pacífico e inofensivo. Es el hombre, por el contrario, el que resulta ser una amenaza para el mar con su presencia.

hoy
nuestros pies las perturban,
nuestros cuerpos las quiebran.
Está el mar muy amargo,
hemos bebido
en un día sus aguas,
pisado sus riberas (Hernández, 1983, p. 8).

Si antes se extrañaba al cielo porque se le sentía perdido, hoy se le recupera, pero transformado. Así como se creía que la belleza habitaba en la precisión de la luz cenital, también en la noche hay motivos para capturarla. El cielo es recuperado durante la noche, pues está reflejado en la superficie del mar. La inmensidad del mar es un consuelo, porque nos permite apreciar no solo las estrellas, sino capturar en ella también la infinita lejanía de los astros:

He cubierto en el mar
el vacío
entre estrella y estrella
creyéndolas mías;
mas la noche muere

y estoy tan solo
como antes (Hernández, 1983, p. 9).

Ahora la nostalgia es nocturna. El descubrimiento radica en la importancia vital para el poeta del reflejo. Mar y cielo van juntos, pues el primero refleja al segundo: es una manera de conservarlo. Frente a la inicial contemplación desde la orilla se ha dado paso a la acción, pero este descubrimiento es terrible porque encierra el arcano de la Belleza: al ser parte del mar, también el poeta puede reflejar a las estrellas, pero la imagen será fugaz porque no es realidad, sino apenas simulacro. Se vislumbra una comunión con la Totalidad, pero jamás puede resultar eterna. Entrevista esta posibilidad, le es arrebatada al poeta para condenarlo a la melancolía: «mas la noche muere / y estoy tan solo / como antes».

Finalmente, en «III», observamos la aceptación plena del oficio de la poesía. El primer poema de esta parte resulta ahora inusitadamente claro bajo esta perspectiva: «Una voz que no es / nuestra / también puede / llamarnos» (Hernández, 1983, p. 10). El poeta juega aquí con dos elementos semánticamente familiares, pero que puestos uno al lado del otro adquieren una nueva potencia significativa: la voz y el llamado. Volveré sobre estos versos con mayor detenimiento en la siguiente sección. Por ahora, basta con resaltar la estrecha afinidad entre el llamado y la vocación. Continúa Hernández:

Vamos afuera, la lluvia
mojará
la cara, el traje.
Vamos afuera,
saltaremos
los charcos,
y al mirar el cielo
se nos llenarán los ojos
de agua y de contento (Hernández, 1983, p. 10).

Vemos entonces que *Orilla* narra la aventura del llamado de la poesía: frente a la seguridad que provee el suelo firme y la inconmensurabilidad sublime (y, por tanto, aterradora) del mar, el

poeta se sitúa en el umbral que aproxima y divide lo mundano de lo bello. Transfigurado en el mar, el llamado de la poesía arranca al sujeto de la seguridad de la orilla, donde se halla iluminado por las certezas que le brindan la claridad cenital del sol y el cielo. Pero a este llamado o vocación le sigue el miedo a ser devorado por el insondable mar. Tras un momento de lucha, finalmente acaba por rendirse. En ese punto, la poesía permite generar la ilusión de reflejar la Belleza mediante la palabra, incorporándola a la propia vida. Surge así la necesidad vital por la escritura, porque en la constante búsqueda por reflejar la Belleza se descubre una razón de vida. En ello reside el «no tolerar el sufrimiento» de aquel verso que Hernández repite aquí y allá en sus cuadernos con insistencia: buscar que, a través de la palabra poética, se apacigüe la melancolía.

Entre el desierto y el mar: la Nada

A partir de aquí, son dos las ideas que quisiera profundizar en esta segunda sección. La primera es que, ya en *Orilla*, la poesía, o mejor, el acto poético, es considerado un reflejo precario que no logra hacer justicia a la Belleza. El hombre es capaz por un instante de reflejarla (esto es, captarla precariamente como representación), pero nunca será capaz de crearla *ex nihilo*. Esta es la condena del jardinero de cizaña. La segunda idea es que la forma límite que representa la orilla introduce uno de los motivos más característicos de la poética hernandiana: la dicotomía aparición/desaparición; y el sentido, como siempre, escabulléndose.

Comencemos por la primera. Para este fin, se vuelve impostergable abordar la figura del jardinero de cizaña. ¿Quién o qué es el jardinero de cizaña? El sol en el ocaso. El sol, en la poética de Hernández, hace referencia principalmente a Apolo, dios de la medicina y también de la poesía en la mitología griega. Por su parte, simbólicamente, la figura del jardinero sugiere alguien que cultiva. Y cultivar, como sabemos, está etimológicamente vinculado al cuidado, a la cura. La imagen del cuidador que cultiva un jardín nos remite inmediatamente a la flor —tradicionalmente asociada a la poesía— como símbolo de la Belleza, pero también realza su indefectible transitoriedad. A la delicadeza pasajera de la flor, Hernández opone

la cizaña: una planta cuya semilla resulta venenosa. ¿Quién es pues este cuidador/jardinero que cultiva una planta venenosa? El poeta.

En su lectura deconstructiva de la concepción de la escritura y la voz en Platón, Derrida recupera la doble acepción del término griego *phármakon*. En una línea, el *fármacon* es el simulacro sin origen². Entre la memoria y el olvido, la escritura es el suplemento de un sentido (*logos*) no testimoniado *in praesentia* y, por tanto, inaccesible en su plenitud como verdad. De allí que la palabra escrita sea siempre apenas la inscripción, el trazo, de la sombra del sentido; es decir, de su apariencia y no de su *en sí*. Pero también, en tanto que simulacro, en tanto que restitución y substitución, y en su ambigüedad y reversibilidad, el *fármacon* (la palabra) es el trazo que avecina y se sustrae en su efectucción. Ello porque tiene el poder de restituir vicariamente el *logos* o sentido ausente (remedio), pero, por su carácter de suplemento, en su manifestación oculta a la vista el ser (*logos* o sentido) de lo manifestado (veneno). Luego, la poesía es el *fármacon* que posee la doble característica de curar y envenenar.

Esto se observa con claridad cuando ponemos en relación la voz y el llamado, como cuando Hernández escribe: «Una voz que no es / nuestra / también puede / llamarnos» (Hernández, 1983, p. 10). A simple vista, parece obvio: la voz y el llamado se encuentran en una relación de causalidad: la voz *llama*. Sin embargo, resulta revelador observar que *llamar* proviene del latín *clamāre*, «exigir, pedir, manifestar necesidad de algo». La voz que llama es una voz que reclama, pero también que invoca. Y se cierra el círculo: invocar (*invocāre*), como es fácil apreciar, contiene ya a la voz (*vox, vocis*). La voz no es únicamente el sonido articulado del habla, sino cualquier sonido, palabra o tono que emite alguien *en presencia*. Pero para que haya sonido, para que haya voz, debe haber un oído que escuche. ¿A qué hace referencia exactamente ese *también* del tercer verso?

² «Sólo en efecto la verdad como presencia (*ousía*) del presente (*on*) resulta aquí discriminante. Y su poder de discriminación, que rige o, si se prefiere, es regido por la diferencia entre significado y significante, queda en todo caso sistemáticamente inseparable de ello. Ahora bien, esta discriminación se sustrae hasta no separar ya, en última instancia, más que al abismo de sí, de su doble perfecto y casi indiscernible. Movimiento que se produce por entero en la estructura de la ambigüedad y de reversibilidad del *fármacon*» (Derrida, 2007, p. 168).

Hernández invierte la lógica: lo natural y primordial es volvernós a la voz nuestra que nos llama, si bien, a veces, otras voces (ajenas) «también» pueden llamarnos. La interioridad de la voz propia, de la poesía como vocación (llamado, clamor) y urgencia, se hace aquí evidente. La poesía, la Belleza, llama al poeta y este atiende, pero esa voz no es una voz presente, sino apenas la sombra, el simulacro, la *evocación*, de una presencia que se manifiesta en el clamor. No obstante, para poder atender a ese llamado, el poeta debe primero encontrarse abierto y a la escucha. La pertenencia auténtica (la propiedad) radica en el poder comprender el sentido en el cada-vez de su acontecimiento (apropiación)³.

En Hernández, la poesía actúa como simulacro de la Belleza, como su reflejo. El reflejo es, sin duda, una de las figuras más importantes de toda su poesía. En su poética, este no debe ser entendido como imitación, copia o duplicación; antes bien, el reflejo y lo reflejado se sitúan en el entre-medio (*in-between* o *zwischen*) de la *pro-yección* (o, dicho con mayor precisión, el movimiento *ek-stático* de la existencia hacia el mundo) y la apropiación del sentido en el acto de su puesta en ejecución. El Absoluto se resiste a cualquier tentativa de encuadramiento por medio del significado, efectuando un paradójico movimiento simultáneo (e instantáneo) por el cual, en su mostración, en su develamiento, vuelve a correr el velo que lo cubre⁴. Así, frente al sentido «tradicional» (tomístico) de Verdad como adecuación (entre intelecto y realidad, *adaequatio*

³ Lamentablemente, no puedo extenderme en este punto, que merecería una explicación más detallada, ni en sus implicancias para la poesía de Hernández. La referencia detrás de esta frase enigmática es Heidegger. Derrida (1998, pp. 341-362) tiene unas páginas brillantes sobre este mismo motivo heideggeriano, poniendo de relieve la relación entre el escuchar (en alemán, *hören*) y el pertenecer (*gehören*). Así, apoyándome en Heidegger y Derrida, digo que la propiedad (*Eigenheit*), esto es, la relación de pertenencia auténtica (genuína, propia) del *Dasein* consigo mismo, reside en el comprender (*Verstehen*) el sentido (*logos*) en el cada-vez-mío (*jemeinigkeit*) de su apropiación (*er-eignen*) como acontecimiento (*Ereignis*). Todos los términos hacen referencia a la dimensión de singularidad del evento y el devenir como co-pertenecientes. En Hernández, esta relación se hace patente en la reversibilidad (co-pertenencia) entre vida y poesía.

⁴ Para una lectura del Absoluto en la poesía de Hernández como una instancia quebrada, ver Vich (2013).

rei et intellectus) —sobre la cual también se erige la concepción del poeta-genio y de la poesía como revelación—, Hernández, ya tempranamente desde *Orilla*, es plenamente coherente con la concepción de verdad como *alethéia* (o «des-cubrimiento»), como explicaré a continuación.

Pensar solo en el reflejo resultaría insuficiente si no prestamos atención al *acto* de reflejar. Lo anterior nos ha conducido directamente a la segunda idea propuesta al inicio de esta sección: la dicotomía manifestación/ocultamiento como movimiento del poetizar en Hernández. Es precisamente aquí donde considero que se sitúa una de las claves de toda su poética. Porque, si como vengo sosteniendo, la poesía —y por extensión, el poema— es reflejo de la Belleza (entendida aquí como una de las modalidades del Absoluto, la «soñada coherencia») (*cf.*: Hernández, 1983, p. 298), el *acto poético*, el poetizar como acto de *reflexión*, se erige como el movimiento del devenir del sentido; esto es, siempre en tren de hacer acaecer su sentido como diferencia por medio de la necesaria y continua repetición⁵. Esto último, constatable en los cuadernos del poeta, ya se encuentra enunciado en *Orilla* (si bien aún no con la potencia performativa de aquellos).

Como vimos anteriormente, en *Orilla* la disolución del poeta en el mar no necesariamente implica su aniquilación. Si el mar representa el Absoluto, el cielo deviene (literalmente) su reflejo. La noche hace desaparecer los contornos y las líneas divisorias (la del horizonte que divide el cielo y el mar, y la de la orilla que separa el mar de la tierra), sumiéndolo todo en una unidad indiferenciada. Lo indiferenciado puede percibirse de dos modos: como un abismo oscuro y sin fondo o como uniformidad de formas indeterminadas (Deleuze, 2002, p. 61). Curiosamente, ambas modalidades son imágenes recurrentes en la obra de Hernández bajo la forma, respectivamente, de la noche y el desierto. En este expediente, el

⁵ En Mendoza-Canales (2017) ofrezco una justificación más amplia de esta idea. De igual modo, el humor y la parodia como estrategias desestructurantes del sentido también forman parte de la extensión de esta misma idea (Mendoza-Canales, 2009).

mar (al igual que el tema de la soledad en los cuadernos)⁶ ocupa una posición especial en *Orilla*, ya que las subsume a ambas. Pero lejos de hacer equivaler el mar a la Nada al concebir a esta última apenas como mera negación, Hernández concibe la Nada como el absoluto *desde* el cual se funda y se erige, por medio de la acción y la decisión, la positividad trascendente del sujeto⁷. Esto se entiende con mayor claridad cuando vemos que la existencia del poeta no es aniquilada por su disolución en el mar, sino que incluso se reconcilia y hasta goza de su nueva condición. Porque es desde ese fondo indiferenciado que el poeta, por medio del acto poético, deviene individuo. Esto explicaría también la continuidad y reversibilidad entre vida y poesía característica de su obra.

Vemos entonces que *Orilla* canta a este movimiento por el que el lenguaje de la poesía —reflejo estelar— se torna indiferenciado de la absolutez del mar, que disuelve en su interior cualquier forma anterior provista por la meridiana luminosidad del sol. Para Hernández, el ejercicio poético es una tentativa de producir el sentido (y, con él, la propia individualidad del poeta) a partir de una materialidad indiferenciada que, lejos de ser mera nada, es Cosmos: la Unidad de la Totalidad. Pero en *Orilla*, así como también en el resto de su obra, se reconoce la precariedad e impotencia del acto poético. *Hollar la orilla* es intentar dejar un rastro en la arena sabiendo de antemano de su contingencia y que sucumbirá frente a la marea. La orilla se torna entonces límite, frontera y umbral, pero también huella, rastro y vestigio. Es en esta doble dimensión donde reside el sentido: en la manifestación y su ocultamiento, no como dos estadios de una sucesión, sino como el acontecimiento que avecina y traza la distinción (límite o frontera), pero se borra a sí mismo en su efectuación. La poesía habita la orilla y el poeta *es* orilla, y la huella *en* la orilla, la huella *que* orilla y la huella *de Orilla* nos recuerdan este

⁶ Debido a los límites materiales de este ensayo, no puedo sino dejar apenas sugerida esta idea, que merecería un artículo aparte. No obstante, a modo de una muestra, *cfr.*, por ejemplo, el siguiente poema del conjunto *Ofrenda lírica*: «La misma soledad / Del Desierto / Lo salvará / De ser solitario / Su misma arena / Azul lo librerá / De ser el mar / Gracias Desierto» (Hernández, 1983, p. 392).

⁷ Resulta interesante observar que este rasgo revela un aire de familia entre la poesía de Hernández y los filósofos existencialistas.

movimiento de aparición y desaparición, de revelación, develamiento y velamiento. La Verdad, y la Belleza como Verdad, como nos recordaba Heidegger, ya no es mera adecuación, sino *alethéia*. En *Orilla*, como se tornará patente con absoluta claridad después en sus cuadernos ológrafos, la poesía consiste en este movimiento en el que la palabra no alcanza para capturar en plenitud un sentido que la trasciende. Pero, justamente, es en esta búsqueda, en la continuación de esta tentativa fracasada de antemano que es la representación, donde habita la poesía. En el incansable acto de decir y hacer: *poiein*.

Bibliografía

- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (1998). *Poéticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación* (3.ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.ª ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- Mendoza-Canales, R. (2009). Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández. *Lexis*, XXXIII(2), 255-286.
- Mendoza-Canales, R. (2017). Topografías del devenir: La poesía de Luis Hernández. *Mitologías hoy*, 15, 199-216.
- Ratto, L. A. (1983 [1961]). Prólogo. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Obra poética completa* (p. 3). Lima: Punto y Trama.
- Vich, V. (2013). Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández. En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (pp. 22-43). Lima: Fondo de Cultura Económica.

Apolo y la mitigación del dolor en la poesía de Luis Hernández*

TEO PINZÁS

EDITORIAL PESOPLUMA

En la obra del poeta Luis Hernández las referencias a la cultura clásica occidental no son escasas y abarcan no solo el campo de la literatura, sino también los de la filosofía y la mitología. Estas referencias dejan entrever un contacto cercano con la tradición literaria clásica y filosófica de Occidente, con la que el poeta dialoga y a la que subvierte. Tampoco era raro que el autor «homenajeara»¹ figuras relevantes de la historia humana, incluyendo músicos, científicos, escritores, filósofos, etc., de manera que el intercambio con las principales cumbres intelectuales y artísticas de la civilización occidental es parte de la impronta inconfundible de la obra hernandiana.

En el caso específico de la cultura clásica, Hernández incluye en su obra desde referencias a personajes como Menelao y Helena

* Una versión previa y resumida de este artículo se presentó en el congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, organizado por la Casa de la Literatura Peruana y celebrado el 8 y 9 de agosto de 2017. Luego, fue publicada —en dicho estado preliminar— en el portal *Vallejo & Co.* (Pinzás, 2017). La presente versión, extendida, reelabora y ahonda esas ideas.

¹ Hay que subrayar la singularidad de los «homenajes» hernandianos, que muchas veces no son elogios, sino textos de tono paródico o humorístico.

de Troya (Hernández, 2019, p. 176), el Minotauro (p. 173) o Bucéfalo (p. 181), hasta menciones a deidades como Orfeo (1983, pp. 108-109) o héroes como Áyax (2019, p. 75). Tampoco faltan las referencias a autores de la antigüedad como Virgilio (p. 72), Catulo (p. 158), Platón (p. 119), Heródoto (p. 93), Hipócrates (2002, cuaderno 2, p. 29), Aristóteles (2019, pp. 114², 119, 151, 170 y 181), Heráclito (p. 93) y Homero (pp. 72, 75 y 181); o las menciones y citas de obras clásicas como la *Ética* y la *Metafísica* del Estagirita (pp. 69, 114 y 119), la *Eneida* (p. 72), la *Iliada* (pp. 173 y 176) o el *Hipias mayor* (p. 120). Dentro de esta importante presencia de la cultura clásica, Apolo destaca como la entidad mitológica más emblemática de la obra hernandiana, tanto por su valor simbólico como por la forma en que se interrelaciona con el ideal de artista del autor. Y es que, hasta cierto punto, Hernández establece una conexión especial con esta deidad y parece tomarla como figura tutelar.

Apolo, hijo de Zeus y Leto, es considerado «uno de los doce grandes del Olimpo» (Arriaga, 1980, p. 56). Se trata, al parecer, de un dios que provenía de Asia Menor, «perteneciente a la segunda generación de los olímpicos» y, en un principio, temido por los griegos. Las muestras de ese temor se traslucen con claridad en la obra de Homero, donde Apolo se presenta como un inmisericorde dios guerrero que se aproxima como «“la noche” y cuyas flechas traen peste y muerte» (p. 57). Sin embargo, conforme los griegos fueron aceptando a Apolo como parte de su imaginario divino, ese dios que traía muerte, destrucción y miseria se transvaloró hasta convertirse en una entidad benévola que curaba las enfermedades, tocaba la lira y dirigía a las nueve musas. A él se le atribuyen el orden, el equilibrio y la belleza de las formas, así como la facultad de inspirar a poetas y músicos. En paralelo, ocupará también el rol de dios sanador y figura regente de la medicina.

La cercanía entre Hernández y Apolo, «el dios griego de la poesía y de la medicina al que Lucho [...] tanto veneraba» (Vera, 2018, s.p.), se construye desde varios ángulos. Esa correspondencia se puede ver, por ejemplo, en la correlación que surge entre poeta y dios inspirador; es decir, por la importancia que el último adquiere

² Para esta referencia específica, ver la nota al pie 32 de dicho volumen.

como supuesto «dador de poesía». En segundo lugar, recordemos que Apolo, además de dios de la poesía, era el dios de la medicina, y que Hernández era médico, razón por la cual compartieron la vocación de curar, sea a través de la medicina o del arte. Este segundo punto de contacto se refuerza cuando el poeta define la poesía como «evitar el dolor» (Hernández, 2019, p. 140)³; es decir, como un quehacer paliativo y en sintonía con la labor curativa del dios Apolo.

No obstante, cabe señalar que, si bien el presente texto aborda la figura de Apolo desde la doble perspectiva recién comentada, sería una torpeza no reconocer que existe una diversidad de posibilidades interpretativas para la figura del dios griego. Por ejemplo, las que pueden extraerse de Apolo como epítome de la belleza masculina adolescente y protector de los niños (*Apollo Kourotrophos*), atributos que Hernández apreciaba especialmente; o las que surgen de la innegable predilección del poeta por el sol⁴ y el verano⁵, motivos que se repiten insistentemente en su obra y que también guardan relación con la deidad griega. Luis Hernández es un poeta

³ «Visto así, la poesía / Sería creación. / Mas no. *Poesía / Es evitar el dolor / A quienes en tu camino etc.*» (énfasis añadido). Es necesario señalar que esta es solo una definición de poesía entre las muchas presentes en la obra de Hernández, pero su importancia es manifiesta y su presencia, recurrente.

⁴ Para graficar la relevancia del astro mayor en la poética de Hernández, rastree las menciones directas al término «sol» en *Vox horrisona* (Hernández, 2019, pp. 70, 73, 74, 76, 89, 98, 102, 103, 107, 108, 109, 116, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 128, 131, 132, 136, 160, 161, 164, 165, 169, 174, 182, 194, 201, 202, 213, 216, 217, 220, 221, 234-235, 237, 244-245, 247, 248, 249, 251, 259, 260, 262, 268, 269, 275, 280, 281, 283, 285, 288, 290, 292, 295, 296, 297, 299, 301, 302, 305, 306, 307, 338, 339, 341 y 347), *Las islas aladas* (2022, pp. 20, 21, 52, 63 y 64) y *Una impecable soledad* (2020, pp. 61, 69, 79, 83, 92, 107, 126, 129-130, 135, 136, 145, 147, 150 y 152). No he considerado en la búsqueda las referencias a la nota musical homónima (G), la moneda peruana ni a palabras derivadas del término «sol», como «solar», «soleado», etc., que también son numerosas. Tampoco consideré las menciones al astro rey en otros idiomas.

⁵ Realicé el mismo ejercicio de rastreo de la nota previa con relación a los sinónimos «verano» y «estío». Para «verano», ver Hernández (2019, pp. 70, 73, 74, 80, 82, 136, 160, 162, 165, 166, 167, 172, 200, 217, 221, 227, 253, 259, 262, 336 y 341; 2020, pp. 62, 102 y 135; 2022, p. 46). Para «estío», ver Hernández (2019, pp. 73, 84, 103, 165, 217, 221, 261 y 342; 2020, pp. 70, 74 y 114; 2022, p. 63).

esencialmente solar que suele relacionar el momento poético al astro mayor, por lo que no es casual que su más importante «conjunto» de textos se titule *El sol lila*⁶. El estío, la luz, el desierto —como el espacio donde más plenamente se manifiesta el sol—, el mar —como escenario natural del verano y donde el sol se esconde—, el recorrido solar —crepúsculo, cenit, ocaso y noche (ausencia de sol)— y las estaciones del año, entre otros, constituyen temas «solares» recurrentes en su obra. Así, *Apollo Helios*, símbolo del sol, o *Phoibos Apollon*, de la luz, son figuras que parecen motivar el influjo lumínico de la poesía hernandiana y que pueden estar simbolizadas en el constante motivo pictórico del atardecer.

«Apolo quebrado / Por telarañas»: la desacralización como forma de renovación

Cuando pensamos en las divinidades griegas —y, en general, en cualquier dios—, es natural que atribuyamos a su figura cierto grado de solemnidad y sacralidad. Hernández, acorde con su quehacer poético subversivo y siempre a contracorriente, suele optar por la vía opuesta: la desacralización. Este proceder desestabilizador lo vemos reflejado, por ejemplo, en «Apolo azul», uno de los poemas donde aparece más claramente delineada la interpretación hernandiana del dios griego. En ese texto, la deidad es retratada de manera lúdica e irreverente por medio de una serie de comparaciones, como si entre el poeta y la divinidad existiera una relación amical o de confianza. Veamos:

Apolo azul

Te asemejas a algunos poetas,
Siempre cercano al cielo,
O, si se quiere, a los techos,
Como Claudel. Y algo ligeramente cabro

⁶ Para una pequeña muestra, ver Hernández (2017 [1974]). El conjunto, sin embargo, no se agota en ese único cuaderno ológrafo, sino que se desarrolla en varios cuadernos homónimos y también en otros tantos donde *El sol lila* coexiste con otros conjuntos poéticos.

Como Rimbaud. Apolíneo algunas veces
Y otras simplemente en onda;
Cuando danzas seguido por las musas
Esas nueve pamperas
De las cuales mi favorita
Es la de la Astronomía.

Te pareces a algunos músicos,
A Strawinsky, por ejemplo,
Que compite en belleza contigo
Y es un poco más inmortal,
O a Carlos Ives, quien te gana
En misterio.

Tienes un aire a algunos gimnastas,
A ciertos dioses,
A ningún político,
A ningún papa.

En una palabra:
Eres Apolo
Y eso nadie te lo quita (Hernández, 2019, pp. 80-81).

Como se puede apreciar, Hernández trabaja la figura de Apolo desde la familiaridad y establece diversas semejanzas y equivalencias. El autor se refiere a la divinidad directamente y con cierto cariño, con un «te» inicial que resulta más cercano al «tú» que al respetuoso «usted»; y, no contento con ello, parece incluso representarlo gráficamente (Hernández, 2002, cuaderno 39, p. 38)⁷. Sin solemnidad, prefiere el uso de palabras como «cabro» o «pampera», que corresponden al argot callejero, para dialogar con Apolo desde un lenguaje coloquial y juvenil (tómese el «en onda» del sexto verso como ejemplo), a quien caracteriza y compara con personajes

⁷ Es posible identificarlo porque el elemento gráfico acompaña el poema «Apolo azul» y muestra a quien sería la deidad representado como una estatua, con una inscripción en griego escrita encima: «Ἀπόλλ» («Apol»), que bien podría ser una abreviatura de «Apolo».

mortales. Al mismo tiempo, lo desacraliza al considerarlo como «inferior» a algunos humanos, como Stravinsky, a quien califica como «más inmortal», o Ives, a quien considera más misterioso. Bajo esa lógica, se puede colegir que la poesía que emana del dios es también menos sacra, más terrenal y más próxima a lo cotidiano.

Justamente, al acercar lo divino a lo humano y comparar a Apolo con aquellos a quienes inspira —los artistas—, el poeta busca distanciarse de lo sacro y majestuoso para subrayar las similitudes entre artista y deidad tutelar, reformulando la figura del dios griego, que es presentado casi como un conocido. Para ello, Hernández se aleja de la representación clásica; no obstante, vale anotar que «la desmitificación no es un acto de privación ni disminución de atributos, sino un ejercicio de develamiento» de nuevos rasgos (Mendoza-Canales, 2009, p. 260). Así, el poeta «pretende “desacralizar” valoraciones previamente endosadas al objeto y asumidas como verdaderas y esenciales a él en un plano histórico» (p. 261), efecto que se extiende al artista y a su obra.

Los versos iniciales de las tres primeras estrofas del poema dicen mucho: «Te pareces a algunos poetas... // Te pareces a algunos músicos... // Te pareces a algunos gimnastas...». A través de esos versos, el autor se coloca a sí mismo en una relación de semejanza con el dios al admitir distintos parecidos que operan para los artistas y los deportistas, mas no para «políticos» y «papas», representaciones del poder hegemónico. Apolo se parece «a algunos poetas», uno de los cuales podría ser el mismo Hernández, pero la relación no se expresa en sentido contrario. Ello presenta al lector una curiosa —y expresiva— inversión en tanto es el dios quien se asemeja al hombre y no este quien se asemeja al dios (*contrario sensu* de lo que dispone la doctrina católica), lo que permite comenzar a esbozar una suerte de «teología poética». Es también llamativo que este Apolo sea «Apolíneo algunas veces / Y otras simplemente en onda»; es decir, un Apolo que no siempre es fiel a su esencia tradicional como agente rector del orden, la armonía y el equilibrio; uno que a veces se subvierte a sí mismo y deja de ser «apolíneo» para estar «simplemente en onda», como cualquier joven adolescente. De esta forma, la proximidad entre dios tutelar y poeta se intensifica.

Un segundo poema, titulado «Apollon Musagete», continúa con el juego desacralizador. En este texto, el título conecta directamente

2x1 70

Has creado un juego
Que debe ser olvidado

Paul Celán



~~Apolo azul~~
Apolo azul

Te asemejar a algunos poetas,
Siempre cercano al cielo,
O, si se quiere, a los techos,
Como Claudel. Y algo ligeramente cabro
Como Rimbaud. Apolíneo algunas veces
Y otras simplemente en onda;
Cuando danzas seguido por las musas
Esas nueve pampéras
De las cuales mi favorita
Es la de la Astrohomía.

Esta aparente representación de Apolo, que acompaña el poema «Apolo azul», lo presenta con los brazos rotos —a la manera de la Venus de Milo—, distanciándose del ideal griego de simetría y belleza juvenil masculina; prescinde de los accesorios clásicos de Apolo, el arco y la cítara; y adiciona, más bien, un racimo de uvas, elemento relacionado usualmente con la representación de Dionisio (dios del vino) (Hernández, 2002, cuaderno 39, p. 38). Fuente: archivo Pesopluma.

con la faceta inspiradora del dios, quien otorgaba dones como el de la poesía a través de las musas. Cito:

Apollon Musagete

Apolo coronado
Por laureles
Y Hardys
Hay una calma
Que es la paz
De las seis
Al salir
Del cinema
Y es la calma
Diaria que lleva
La mar aun
En el golpe de la luz
De la tormenta
Y la costa
Al pie de los
Acantilados
La tierra agrietada
De los Acantilados
Para ver el mar
Desde lo alto
Y el aire de la mar
Apolo quebrado
Por telarañas
Heliconio (Hernández, 2019, pp. 257-258).

Nuevamente, el poeta se toma licencias a la hora de retratar a la divinidad griega, pues dice: «Apolo coronado / Por laureles / Y Hardys», donde los *laureles*⁸ refieren no solo a la planta símbolo

⁸ Cabe anotar que la mención del laurel conecta con un famoso poema hernandiano (sin título) que dice: «Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines» (Hernández, 1983, p. 203), donde el poeta equipara la poesía con un corriente plato de comida y, lateralmente, refiere a Apolo al trivializar el uso de la planta que lo simboliza. En este caso, «Luis Hernández recurre a la parodia de la poesía desde la propia poesía para revelar el carácter transitorio

del dios, utilizada en la antigüedad para coronar a los poetas, sino también —metonímicamente— al comediante Stan Laurel, cómplice de Hardy en la popular serie cómica *El gordo y el flaco*. El paralelo es, cuando menos, disonante y la distancia entre los referentes, inmensa. Así, en solo tres versos, el poeta contrapone a uno de los principales dioses griegos, símbolo de la alta cultura, con los protagonistas de una comedia televisiva que forma parte de la cultura de masas, fortaleciendo la intensidad paródica, transgresora y desacralizadora del poema.

El espíritu lúdico de Hernández, desatado al inicio del poema, parece disminuir más adelante cuando menciona una calma específica, la misma que relaciona con periodos de realidades alternativas como los experimentados en el cine: «Hay una calma / Que es la paz / De las seis / Al salir / Del cinema». Acto seguido, el poeta contrapone esa calma «diaria», propia del ensueño apolíneo, al *Weltgefühl* («sentimiento cósmico») romántico, representado en la violencia dionisiaca de la tormenta y el estruendo de la reventazón en los acantilados. Y a pesar de caracterizar a Apolo como *quebrado por telarañas*, Hernández sugiere su preeminencia ante el asombro producido por el ímpetu de la naturaleza —como expresión del Absoluto— en tanto señala que dicha calma «diaria» y apolínea persiste, incluso, «En el golpe de la luz / De la tormenta», pues es la misma. En otras palabras, aun cuando se le da un tratamiento paródico y desacralizador que lo aproxima al ser humano, el dios mantiene un influjo positivo, que «consiste en lograr un aparente estado de “armonía” o de “unidad” del ser humano con la naturaleza» (Cortez Jiménez, 2001, p. 30), haciendo frente a la vocación dionisiaca de disgregación en el Todo. Por algo «Apolo azul», el poema previo, reafirmaba ese triunfo al culminar diciendo: «Eres Apolo / Y eso nadie te lo quita».

El uso del adjetivo «heliconio» tampoco es gratuito, pues el Apolo quebrado, parodiado, es justamente el clásico, que guarda

y precario de la tradición, desestabilizando sus mecanismos de legitimación. Mediante el empleo de la parodia, *Hernández consigue “desacralizar”* y evidenciar que la Historia —y la tradición construida alrededor de ella— no es la herencia ni el repaso sistemático a lo largo del tiempo de un carácter natural o esencial de hechos, objetos o costumbres, sino constructos culturales» (Mendoza-Canales, 2009, pp. 261-262, énfasis añadido).

relación directa con la tradición representada por el monte Helicón, hogar de las musas o helicónides. En respuesta, se propone un nuevo Apolo que implica la obsolescencia del clásico y, por extensión, de la concepción clásica de la poesía como mimesis y quehacer elevado. Este Apolo renovado es «luminoso» y se le define a la vez como «ser humano», «héroe» y «dios» (Hernández, 2002, cuaderno 6, p. 6), lo que supone también la existencia de una nueva poesía, acorde con estos novedosos rasgos yuxtapuestos. Las telarañas asociadas al Apolo heliconio nos hablan de lo viejo y en desuso, de lo estático y obsoleto, representación que se ve consolidada por el poema «Apollo Blue» cuando dice «Qué haces parado / Apolo, ahí de estatua» (Hernández, 2019, p. 188); mientras que el Apolo hernandiano es contemporáneo, imperfecto, flexible, «en onda». Este nuevo Apolo está cerca de los hombres y, aunque es menos sacro, mantiene su divinidad mediante el don de la inspiración y la capacidad de curar, a la par que encarna «la fantasía de la estabilidad plena» (Vich, 2006, p. 31). Esto también lo notó Sologuren, uno de los primeros reseñistas y editores de Hernández, quien señaló el influjo apolíneo presente en su preocupación por la forma: «En la tenaz búsqueda del sentido [...] Hernández, poeta, respondió [...] al reto de la forma. En medio de ese mar que borra y desagrega (la vida simplemente), ¿no existe acaso [...] *el salvavidas de la forma?*» (1983, p. vii).

Apolo como emblema de la poética paliativa hernandiana

Establecida la relación entre dios y poeta, se debe notar que esta no se agota en la acción de Apolo como inspirador de la creación poética, puesto que su influjo se extiende también al ámbito de la curación (mitigación del dolor). Cabe recordar que Hernández rechazó el dolor tajantemente como médico, poeta e individuo, intentando emular el proceder sanador de Apolo, que no solo es *Apollo Musageta*, el inspirador, sino también un dios que cura (*Apollo Iatromantis*, *Apollo Paeon*, *Apollo Loimios*, *Apollo Oulios*...). Veamos el siguiente poema (sin título), que resulta revelador respecto a lo que el poeta pensaba sobre el dolor:

Un día se rebelaron
Contra lo estúpido

Y convencional
Pero lo estúpido
Y convencional
También es bueno
Bonito y barato

Lo insufrible es el egoísmo

Y su hijito:

El dolor:

Contra ello

Sí va la rebeldía

Adelante mortales
A llenar los corazones
De sueños! (Hernández, 1983, p. 112)⁹.

En el texto se toca indirectamente el segundo camino de identificación entre poeta y dios, relativo al poder paliativo de la poesía. El autor reniega del sufrimiento —«Lo insufrible es el egoísmo / Y su hijito: / El dolor»— y propone una acción de respuesta: «Contra ello / Sí va la rebeldía». Apolo, a su vez, dios de la medicina y entidad esencialmente benévola, es un sanador que se opone al sufrimiento en tanto su tarea consiste en curar, erradicar el malestar (dolor), y restablecer la salud de cuerpo y espíritu. Es decir, tanto Apolo como Hernández buscan aliviar aflicciones.

Los últimos tres versos del poema los encontramos también en «Musagetæ» (Hernández, 1983, p. 183), donde el poeta redefine su carga semántica al cambiarlos de contexto. Si en el primer poema parecían casi conjurar una cura contra el dolor al llamar «A llenar los corazones / De sueños!», en «Musagetæ» conectan más bien con la palabra que titula la composición, término asociado a Apolo que significa «conductor de las musas». Dicho calificativo permite a Hernández enlazar al conductor de las musas —su Apolo renovado— con la solución o el alivio del dolor, de tal manera que la inspiración de Apolo y su consecuencia, la poesía y los *corazones llenos de sueños*, adquieren por extensión un poder reparador o

⁹ Énfasis añadido.

τιν' άνδρα τιν'
ἥρωα , τινα θεόν
oh light. Apollo.
Oh luminosa
apolo tu
ser humano
tu héroe
tu dios .

Página del cuaderno *El estanque violeta* donde se ensaya una caracterización del Apolo hernandiano: humano (mortal) y deidad (inmortal) a la vez, luminoso y de carácter heroico. El vínculo con la luminosidad refuerza su relación con el astro solar y con su influjo benéfico. El texto en griego reza: «Algún humano, algún héroe, algún dios» (Hernández, 2002, cuaderno 6, p. 6). Fuente: archivo Pesopluma.

paliativo. Recordemos que «Quitar el Dolor / Es obra Divina» (2002, cuaderno 2, p. 29) para Hernández.

Respecto a ese dolor que asola, el poema «Self-portrait» dice: «Soy Billy The Kid / Ladrón de bancos / Y como llevo una herida / En la espalda [...] // Sé dónde voy» (Hernández, 1983, pp. 115-116)¹⁰. Esta declaración, que se reproduce de diferentes maneras en otros poemas, es crucial porque presenta al poeta autodefiniéndose como un ser sufriente por medio de uno de sus principales áter ego¹¹. Billy The Kid tiene *una herida* y las heridas causan dolor; además, confiesa llevarla en la espalda, como si se tratara de una carga o fuera producto de una traición. A pesar de utilizar a Billy The Kid como enunciador de la dolencia, el título del poema —«autorretrato», en castellano— delata la intención del autor, cerrando el efecto especular del texto. El dolor está disfrazado, atenuado, poetizado bajo «otro yo», de forma que el poeta logra un distanciamiento frente a la materia emocional. En otros pasajes, ese alejamiento se operará por medio de citas como esta de Juan Boscán: «Y pues verás que en mi escribir / No hay arte / Sino dolor» (2002, cuaderno 34, p. 1). Es así como Hernández, a la manera de un Apolo sanador, parece aplacar su propio sufrimiento: evadiéndose, ocultándose, enmascarándose por medio de la poesía.

En *Una impecable soledad* (2020) encontramos una operación análoga: el uso de otro áter ego, Shelley Álvarez, para graficar la importancia del arte como vehículo de evasión del dolor. Shelley es un genial pianista romántico, ajeno a su tiempo, que parece «una

¹⁰ Es conocido que Hernández sufría una afección física que le producía terribles dolores de espalda. El diagnóstico le fue esquivo durante años, razón por la que el poeta desarrolló una complicada adicción a los analgésicos. Su biógrafo, Rafael Romero Tassara, da cuenta del mal que lo aquejaba: unas persistentes úlceras duodenales. Este dato biográfico sirve para establecer que el rechazo al dolor del poeta no era solo discursivo ni se limitaba exclusivamente al plano psíquico, emocional o espiritual, sino que alcanzaba también lo físico. Al respecto, ver Romero Tassara (2008, pp. 153 y 193-194).

¹¹ Billy The Kid es uno de los principales áter ego del poeta, junto a Shelley Álvarez y Gran Jefe Un Lado del Cielo. Su cercanía al autor se puede constatar en estos versos: «Soy Luisito Hernández / CMP 8977 / Ex campeón de peso welter / Interbarrios; soy Billy / The Kid, también» (Hernández, 2019, p. 138, énfasis añadido). Cabe indicar que el número de carné del Colegio Médico Peruano (CMP) que consigna el poema corresponde al del poeta.

especie de entidad trascendente perdida y atrapada en el mundo» (Chueca, 2010, p. 275). Y aunque es su soledad sin mácula aquello que lo protege de la «omnipresente imbecilidad institucionalizada» (Romero Tassara, 2008, p. 182) y le permite acceder a una música trascendente, es también lo que define su inadecuación social y lo convierte en víctima de discriminación y rechazo. Shelley, presionado por el orden social establecido que lo margina y aísla, encuentra alivio, escape y evasión en el piano, aunque su dolor eventualmente podría desbordarse: «Hasta que un instante reconozcas de un solo estallido tu existencia: y se te quiebre la voz y se te astillen el corazón y el alma y, horrendo verbo, prorrumpas en sollozos» (Hernández, 2020, p. 139). Esto sugiere que la potencia paliativa del arte, el efecto analgésico del Apolo hernandiano, tiene un límite.

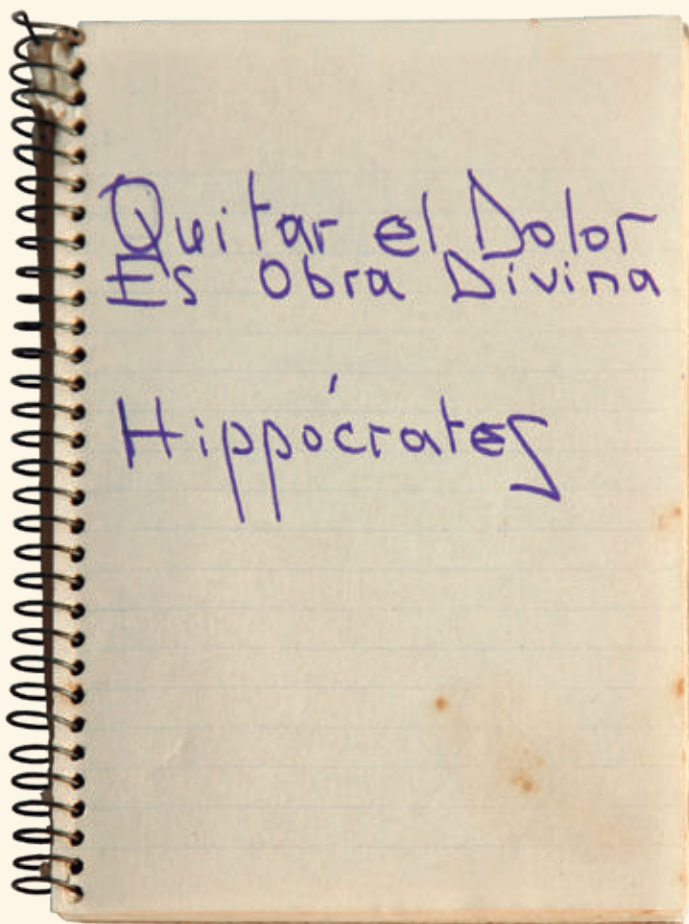
Pasemos ahora al poema «Dedicatoria» (Hernández, 1983, p. 252), un texto crucial dentro de la obra del poeta en tanto identifica a varios de sus receptores ideales. En él, nuestro poeta menciona a las personas sufrientes, con quienes establece una relación de empatía o de *solidaridad en el dolor*. El poema comienza diciendo «A todos los prófugos del mundo» y, luego, añade: «A los que aman a pesar de su dolor y el dolor que el tiempo hace florecer en el alma»¹². De esta forma, Hernández vincula su poesía con aquellos que sufren, entre otros sujetos, reforzando la finalidad paliativa de su quehacer, e identifica una de las causas del dolor: el paso inexorable del tiempo.

La resistencia al dolor es tematizada también en un poema (sin título) bastante extenso en el que, nuevamente, aparece la figura del prófugo Billy The Kid, álter ego sufriente de Hernández. En dicho texto, el poeta dice:

O, mejor aún, creo escribir
Sin segundas intenciones
Más bien por llevar
Un ideal. *Cierto ideal*
Que podría ser
El no tolerar
Ante mí el sufrimiento (Hernández, 2019, p. 139)¹³.

¹² Énfasis añadido.

¹³ Énfasis añadido.



Página de la libreta *El curvado universo*. Hipócrates, como Apolo, será una constante en la obra hernandiana a través de la repetición —aquí y allá— del juramento hipocrático: «Juro por Apolo, dios de la medicina y la poesía, no tolerar ante mí el dolor», en diversas variaciones (Hernández, 2002, cuaderno 2, p. 29). Fuente: archivo Pesopluma.

Luego, continúa: «Pero el sufrimiento / Es un camino / Plagado de peligros / E innecesario, no llores» (Hernández, 2019, p. 140). Y versos después:

Visto así, la Poesía
Sería la creación
Mas no. *Poesía*
Es evitar el dolor
A quienes en tu camino etc.
Juro por Apolo Musagetae
Citaredo, Dios de la Medicina
Y la Poesía
No tolerar ante mí el dolor (Hernández, 2019, p. 140)¹⁴.

El poema, que continúa, ofrece múltiples claves sobre el quehacer poético de Lucho Hernández, destacando la postulación de una definición de poesía: «Poesía / Es evitar el dolor». Pero va más allá, pues el poeta no solo dice que la poesía es *evitar el dolor*, sino que niega que esta sea creación, lo que abre la actividad poética al universo del plagio, la reescritura, el *collage*, la *forgerie*, el pastiche, la apropiación, etc. Apolo también aparece en el texto bajo la invocación de Hernández, que legitima su lucha contra el sufrimiento como médico y poeta apelando al juramento hipocrático. En Apolo se fusionan la medicina y la poesía, las vocaciones mayores de Hernández; dos caras que podrían considerarse opuestas —una relacionada al cuerpo y otra con el espíritu—, pero que encuentran en esta deidad la integración: la medicina como poesía para el cuerpo y la poesía como medicina para el alma.

Poeta médico, Hernández menciona expresamente la lucha contra el dolor en *Una impecable soledad* (2020), donde anota: «Poetas entre neuronas, 250mg. de terramicina, y algo que no aguanto ni en otros ni en mí: el sufrimiento» (p. 151). La batalla contra el dolor se da, pues, en varios frentes: desde lo espiritual, psíquico y emocional, con poemas que funcionan como placebos, distractores o divertimentos; y desde lo físico, con antibióticos,

¹⁴ Énfasis añadido.

fármacos y analgésicos. Vemos pues que, como Apolo, el autor actúa contra el dolor desde la medicina y el arte.

No puedo dejar de señalar que críticos literarios como Luis Fernando Chueca (2003), Peter Elmore (2000) y Edgar O'Hara (1995) ya han propuesto anteriormente la tendencia paliativa de cierta poesía hernandiana, por lo que es relevante ahondar en esta idea, asociándola a la identificación de Apolo como figura mitigadora en tanto concilia extremos opuestos de Hernández, uniendo al médico materialista y pragmático con el poeta lírico y, hasta cierto punto, heredero de los románticos. Además, Apolo parece encarnar el ideal estético y de artista del autor —parecido a algunos músicos, parecido a algunos poetas, semejante a algunos gimnastas (Hernández, 2019, pp. 88-89)—, a la par que engloba su vocación científica y conversa con su formación racional como deidad rectora de los astrónomos y dios de la medicina. En suma, Apolo congrega la excelencia de muchas inteligencias: la del cuerpo (gimnasia), la del espíritu (poesía), la de la mente (astronomía y medicina) y la de las emociones (música).

El juramento hipocrático se repite en el poema «Je Vous Benis» —«Te bendigo», en castellano—, texto que, tras acumular bendiciones dirigidas a una diversidad de entes animados e inanimados, concluye con los versos «Juro por Apolo Musagetæ / No tolerar jamás / Ante mí / El sufrimiento» (Hernández, 2019, pp. 281-282). La consigna contra el dolor se muestra así, gracias a las enumeraciones, como universal e inequívoca; mientras que la mención a *Apolo Musagetæ* hace pensar en la necesidad de combatir el dolor desde el arte, yendo más allá del cuerpo. Ello se condice con el discurso de la voz poética en el poema «A un suicida en una piscina», donde esta anima al interlocutor a recuperar la fe en la vida por medio de la música: «No mueras más / Oye una sinfonía para banda / Volverás a amarte cuando escuches / Diez trombones / Con su añil claridad» (p. 82). De esta forma, se reafirma el poder restaurador del arte y se sugiere que «la misión del arte no será la expresión de la belleza ni el testimonio de la circunstancia personal —aunque tampoco se excluya ninguna de estas funciones— sino la afirmación de lo vital, el apasionado exorcismo contra la angustia» (Elmore, 2000, p. 288).

Asimismo, hay que reparar en la repetición a lo largo de la obra hernandiana de un hipotexto de origen bíblico, que reza: «Y la lengua del mudo / Ha de cantar» (Hernández, 2019, pp. 104, 117, 150 y 220; 2020, pp. 70 y 90); o de sus variaciones «Y la lengua del mudo / cantará» (2019, pp. 160 y 341) y «And The tongue / of the dumb / shall sing» (2020, p. 116). Esta reiteración nos habla de la preocupación por una poesía que no solo apunte a entretener y aliviar, sino que además brinde voz a quienes sufren, a los fantasmas sociales y a los marginados por el orden social o por una sociedad construida sobre los valores de la razón utilitaria; una sociedad que busca extraer plusvalía de los individuos y en la que, siguiendo a Sartre, «el infierno son los demás». El poeta responde así, democratizando la palabra, a un mundo en el que el ser humano y sus formas de organización social y de distribución de la riqueza y el poder generan desigualdades terribles, donde el hombre es lobo del hombre y la injusticia es moneda corriente. Frente a ello, Hernández propone dar voz y reconocimiento a estas víctimas sociales, de las que él también es parte, solidarizándose; y propone un nuevo orden de armonía en el ámbito humano que resume parafraseando a Aristóteles: «Si los seres humanos se / Amaran no sería necesaria / La justicia» (2019, p. 143). Este dar voz por medio de la poesía es, también, una forma de dignificar, de aliviar el dolor.

Otro poema (sin título) de Hernández dice lo siguiente respecto al tópico del dolor:

Yo no soy nadie
Pero varios nadies
Crearán aquello
Que es la ausencia
Del Dolor. Alguna
Vez Hospitales,
Manicomios, todo
Ha de caer
Bajo la fuerza
Del dolor que es
La fuerza del amor (Hernández, 2019, p. 289)¹⁵.

¹⁵ Énfasis añadido.

Acá el influjo apolíneo, mitigador del sufrimiento, pareciera no bastar para neutralizar el dolor, sino que se necesita también de la sinergia de *muchos nadies* y del influjo de Eros, que se presenta como la otra cara de la misma moneda. En Apolo está la armonía, la serenidad, el orden; en Apolo está la estructura, aquello que permite que el ser humano no pierda la cabeza; Apolo representa el placebo perfecto, pero incluso él carece de lo único que puede neutralizar por completo al dolor: el amor, su reverso y, en muchas ocasiones, su causa; la llave hacia la plenitud¹⁶.

Concluyo trayendo a colación la célebre entrevista que Alex Zisman le hiciera al poeta en 1975. En ella, el periodista le pregunta por qué escribía, a lo que Hernández respondió que era «Lo único que contesta, que hace que se sufra menos». Luego, tras las repreguntas, rebajó su afirmación inicial y dijo: «No soy tan orgulloso para creer que cuatro estupideces [que he escrito] alivien el sufrimiento de nadie» (1983 [1975], pp. 546-547). No obstante, queda reverberando esa primera afirmación, en la que aseguró que la poesía era, si no un remedio contra el dolor, al menos un placebo, paliativo o anestesia; y si no para el mundo, acaso para él.

Coda

En Apolo el poeta encontró una figura que personifica el concepto de la poesía paliativa, un modelo cohesionador y capaz de unir extremos contrarios con *soñada coherencia*. El dios encarna un influjo positivo y mitigador, convirtiéndose en una figura tutelar que el poeta renueva y emula, la misma que aplaca la tendencia natural de Hernández, disgregadora y dada a lo inacabado¹⁷, como creador de herencia romántica. Autor de una obra en permanente movimiento, no extraña su pendular entre lo apolíneo y lo dionisiaco —o, mejor

¹⁶ Recordemos que Apolo no tuvo suerte en el amor y sufrió la ira de Eros, quien, molesto con la deidad solar porque se había burlado de sus habilidades como arquero, castigó su arrogancia con una flecha de oro, condenándolo a enamorarse de Dafne. A su vez, el niño dios hirió a la dríade con una flecha de plomo, sembrando en ella el rechazo al dios. La historia se desarrolla en el mito de Apolo y Dafne.

¹⁷ Sobre la poética órgica de Luis Hernández, que se contrapone y complementa su ideal apolíneo, ver León Mango (2019, pp. 230-281).

dicho, su habitar dicha coexistencia—, ni la manera en que el poeta abrazó un ideal poético que lo impulsó a articular medicina, poesía y su desbocada creatividad bajo una estructura flexible (la de los cuadernos ológrafos), pero suficiente. Se trata de una operación análoga a lo que sostiene Nietzsche (1995) sobre los griegos, de quienes dice que «Para poder vivir tuvieron [...] que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses» para que, del «instinto apolíneo de belleza [se] fue[ra] desarrollando [...], a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso» (p. 53). Para Hernández, la poesía y la medicina encarnaron esa rosa, y el juramento hipocrático que proclamó aquí y allá en sus poemas representa la síntesis de una certeza positiva sobre su quehacer, algo que vislumbró como poeta, médico y paciente al mismo tiempo.

Producto de aquella certeza, hoy gozamos de la constelación de cuadernos que el autor dejó como legado (*transducidos*, luego, a *Vox horrisona*). En ellos, la aparente contradicción estética se soluciona en lo que podríamos llamar el «estilo hernandiano», que él mismo definiera al decir con sentido del humor: «Cultivo un género / Que fue descrito / Como neoclasicismo / Hirsuto» (Hernández, 2019, p. 188), dando cuenta de ese modo tan suyo «en que el abismo hirsuto de la voz remonta hacia el parnaso escritural en el que descansan los autores clásicos, y las musas, [...] para al cabo ensayar cánticos de renovado fraseo» (Vera, 2018, s.p.).

Cierro esta pieza con un fragmento del «Himno a Apolo», poema que sintetiza el influjo benéfico que Hernández atribuyó al dios. Se trata, en última instancia, de una hermosa invocación al poder de la inspiración creadora y a su figura tutelar:

Apolo Citaredo,
Hazlo: Desciende
E infunde
Otra vez a la Lírica
Esa ganzúa que abre
Todo reino: tu sonrisa (Hernández, 2019, p. 136).

Bibliografía

- Arriaga, J. L. (1980). *Diccionario de mitología*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Cortez Jiménez, D. G. (2001). *Nietzsche, Dioniso y la modernidad*. Quito: Abya-Yala.
- Chueca, L. F. (2003). Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores. *Lienzo*, (24), 233-255.
- Chueca, L. F. (2010). Desdoblamientos y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández. En Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí (eds.), *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo* (pp. 255-287). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Elmore, P. (2000). Luis Hernández: Una poética contra el dolor. En Óscar Araujo León (ed.), *Como una espada en el aire. Generación Poética del 60* (pp. 287-288). Lima: Noceda Editores.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona* (noticia, prólogo, compilación y notas de Nicolás Yerovi). Lima: Editorial Ames.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.ª ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- Hernández, L. (2002). *Colecciones Especiales: Colección Luis Hernández* [disco compacto] (vols. I-II; digitalización y selección del Sistema de Bibliotecas PUCP). Lima: Biblioteca Central de la PUCP.
- Hernández, L. (2017 [1974]). *El sol lila* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2019). *Vox horrisona* (5.ª ed.; ampliada y corregida; nota de los editores; compilación y prólogo de Nicolás Yerovi; notas de Nicolás Yerovi y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.

- Hernández, L. (2020). *Una impecable soledad* (2.^a ed.; edición adjunta de Diego García Flores; prólogo de Montserrat Álvarez; notas de Diego García Flores y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2022). *Las islas aladas* (2.^a edición, 1.^a reimpresión). Lima: Pesopluma.
- León Mango, F. L. (2019). *De la obra orgánica a la obra órgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández* [tesis de maestría en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/11346>
- Mendoza-Canales, R. (2009). Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández. *Lexis*, XXXIII(2), 255-286.
- Nietzsche, F. (1995). *El nacimiento de la tragedia* (Andrés Sánchez Pascual, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Romero Tassara, R. (2008). *La Armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- O'Hara, E. (1995). Territorios de una palabra móvil. En *Trazos de los dedos silenciosos* (pp. xi-xxv). Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Pinzás, T. (2017, 16 de septiembre). *Apolo y la curación del dolor en la poesía de Luis Hernández*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/apolo-y-la-curacion-del-dolor-en-la-poesia-de-luis-hernandez/>
- Sologuren, J. (1983). La canción del arco iris. En *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. vii-x). Lima: Punto y Trama.
- Vera, S. (2018). *Notas a distancia sobre Vox Horrisona de Luis Hernández*. *Ánima Lisa*. <https://animalisa.pe/resenas/notas-a-distancia-sobre-vox-horrisona-de-luis-hernandez/>
- Vich, V. (2013). Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández. En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (pp. 22-43). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Zisman, A. (1975). Luis Hernández: el arte de la poesía. En *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. 539-547). Lima: Punto y Trama.

Murmullos del *Psychodiagnostik* en la poesía de Luis Hernández Camarero

DIANA RODRÍGUEZ VÉRTIZ
UNIVERSITY OF WASHINGTON

En el cuaderno *XTEO*¹, fechado en 1976, Luis Hernández escribió una «Autobiografía al estilo de Pérez Galdós». Esta reseña de vida, aclara el poeta, fue hecha «a solicitud de la señorita Psicóloga que admira, quizás tanto como yo, al Doctor Rorschach» (p. 65). La referencia al psiquiatra suizo no será la única relación con la medicina presente en dicho cuaderno, verbigracia: en la página 19 encontramos el nombre de Apolo (dios de la música y la medicina); en la 59 se puede leer un «Elogio de la medicina», donde se alude a Hipócrates y a Sigmund Freud; y en la página 61 hay una versión del famoso poema «La medicina nació cuando...», el cual es una declaración de principios clínicos y literarios. En este *collage* de trazos médicos, la admiración por el autor del *Psychodiagnostik* refuerza una postura de optimismo hacia la ética y la sensibilidad tanto de los doctores como de los pacientes.

¹ Uso la nomenclatura del archivo de cuadernos de poesía de Luis Hernández que resguarda la Universidad de Washington, Seattle. Todos los cuadernos a los que hago referencia en este trabajo pertenecen a dicho acervo. Tuve acceso a este material documental en su totalidad gracias a la Dra. Sandra Kroupa, curadora de Book Arts and Rare Books de la Allen Library, en la Universidad de Washington, y gracias al Dr. Edgar O'Hara, quien creó ese archivo entre los años 1999 y 2000 y accedió, con amabilidad y ánimo, a que yo pudiera consultarlo.

Dedicaré las siguientes páginas a mostrar cómo las lecturas de la vida y obra de Hermann Rorschach impactaron en el proyecto escritural (siempre íntimamente ligado con la vida) de Luis Hernández Camarero, especialmente en sus cuadernos más tardíos.

La medicina, la psicología y la psiquiatría atraviesan con creces el proyecto creativo del poeta y médico limeño, quien también estudió Psicología. Entre las referencias a psiquiatras y psicólogos, el canon germano destaca mediante citas a la obra de Eugen Bleuler, Ernst Kretschmer, Alfred Adler, Wilhelm Wundt, Sigmund Freud y Hermann Rorschach², estos dos últimos autores abiertamente admirados por Hernández.

Enfoquémonos ahora en la recepción de Hermann Rorschach en el Perú. Para esto es casi inevitable mencionar a Honorio Delgado, quien se dedicó tempranamente a promover el psicoanálisis en dicho país y también fue un anticipado difusor del *Psychodiagnostik*. El médico peruano recibió, también tempranamente, las placas y el texto del *Psicodiagnóstico*. El mismo Rorschach hizo llegar estos materiales a Delgado vía el doctor Fernando Allende (Raez de Ramírez, 1994, pp. 146-147). Además de esto, Delgado publicó en 1924 el artículo «Valor del experimento de interpretación de formas para el psicoanálisis», el cual era la traducción que Luis López-Ballesteros hizo de una conferencia que el psiquiatra suizo dio poco antes de fallecer (León, 2013, p. 33). Entre los años cuarenta y cincuenta algunos médicos peruanos, además del mismo Delgado, habían implementado el *Psychodiagnostik* para diversos estudios. Destacan las aplicaciones que hicieron Luis A. Guerra en 1946; Federico Sal y Rosas en 1950; José Sánchez García en 1951, 1958 y 1959; y Pedro Aliaga Lindo en 1954 (Raez de Ramírez, 1994, pp. 147-148). El *Psychodiagnostik* también fue utilizado para dictámenes criminológicos.

El test de manchas, así, comenzó a usarse mucho antes de que existiera la carrera de Psicología en el Perú. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos ofreció esta formación en los primeros años

² Los únicos psicólogos presentes en la obra del limeño que no pertenecen al *Deutscher Sprachraum* son el francés Philippe Pinel y Edward Titchener, este último un reconocido médico y psicólogo inglés, alumno y traductor de Wilhelm Wundt.

de la década del cincuenta; la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su parte, creó su propia licenciatura en Psicología en 1958 (Raez de Ramírez, 1994, p. 147; León, 1998, p. 5). Luis Hernández perteneció a esta primera generación³.

Pongamos en diálogo la recepción de Hermann Rorschach en el Perú con la creciente fama internacional de su *Psicodiagnóstico*. El libro de Rorschach salió a la luz en 1921 y fue presentado por su autor como una técnica, como los resultados de un sencillo experimento psicológico (Rorschach, 1951, p. 13). Si bien durante los primeros años no gozó de mucha popularidad, este «sencillo experimento» fue implementado de manera creciente y para 1952 ya se había creado la International Society of the Rorschach and Projective Methods (León, 2013, p. 40).

Las famosas manchas de tinta que conforman las diez láminas trazadas por Rorschach han sido recuperadas más allá del campo de la psicología y han gozado de una especial acogida en las artes plásticas del siglo XX y lo que va del XXI. Las secuencias de manchas que Andy Warhol realizó en 1984 son una muestra de esta recepción artística. Otro ejemplo puede ser la colección *Brainwave: Common Senses*, de Suzanne Ankler. En Nueva York, la misma ciudad en la que se exhibió el trabajo de Ankler, la famosa tienda Bergdorf Goodman anunciaba su temporada de primavera en 2011 tapizando sus escaparates con las placas del test. Como menciona Ricardo Viera Teles (2020), el diagnóstico «superó las barreras de la ciencia y tuvo una influencia mayor en la cultura pop» (p. 80)⁴.

Esta larga introducción insinúa dos caminos por los cuales Hernández pudo familiarizarse con la obra de Hermann Rorschach: el académico, durante su formación en Psicología y Medicina, y el artístico-cultural. Para ambos casos es crucial la estancia del limeño en Alemania entre los años 1963 y 1964.

En una entrevista, Luis Hernández declaró que viajó a Alemania mientras estudiaba Psicología y Medicina, dada una huelga que

³ Tomé este dato de la línea de vida del poeta, presentada en la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, que organizó la Casa de la Literatura Peruana entre abril y agosto de 2017.

⁴ Todos los fragmentos del inglés incorporados en el artículo han sido traducidos por mi persona.

estalló en 1962 en la Facultad de Medicina de San Fernando. En palabras del poeta: «*inzwischen, in between*, en el medio ¿qué cosa hice? ¡Ah! Viajé un tiempo a Alemania, un año» (Zisman, 2017 [1975], s.n.)⁵. Esta declaración contrasta con los datos que Max Hernández dio en una entrevista hecha en 1981, en donde el hermano del creador afirma que Luis «viaja a Alemania por un año. Al regresar quiere entrar en la Facultad de Medicina. Ya se había recibido de psicólogo» (O'Hara, 1981, p. 43). Tenemos un testimonio más sobre la estancia de nuestro poeta en el sur alemán, el de Roberto Criado, quien recibió en su morada en Friburgo a Luis Hernández cuando este arribó a dicha ciudad. El reconocido psiquiatra afirmó que Hernández llegó a Friburgo en el segundo semestre de 1963 y que regresó a Lima «a mediados de 1964, Lucho ya estaba estudiando medicina en San Marcos» (O'Hara, 2017, p. 4).

A pesar de las diferencias, los tres testimonios refuerzan la idea de que Hernández ya tenía un contacto con la medicina y la psicología antes de su viaje a Alemania. Los dos campos del saber fueron un medio para conocer la obra de Rorschach, la cual, como mencioné, ya había sido difundida y aplicada en el Perú desde la década de los años cuarenta. La estancia en el sur alemán pudo intensificar los contactos del limeño con la biografía y el trabajo del médico suizo. Por una parte, las dos ciudades en las que vivió nuestro poeta, Radolfzell y Friburgo, son fronterizas con Suiza. Por otra parte, el plan inicial de Luis Hernández era estudiar medicina en la Albert-Ludwigs Universität, en Friburgo. Aunque no lo concretó, pasó toda su estancia en Friburgo conviviendo con dos estudiantes de cardiología (Alberto Cubas y Fernando Amat) y con uno de psiquiatría (Roberto Criado), entablando con este último una buena relación. Los cuadernos más tempranos de los que tenemos registro, el *XRC1* y el *XRC2*, de hecho, fueron un obsequio que Hernández hizo a Roberto Criado. El *XRC2* está dedicado al psiquiatra y fechado en Friburgo en 1963. Si estos indicios fueran poco, debemos

⁵ El fragmento que cito no está incorporado a la versión escrita de la entrevista, pues fue tomado del audio que se reprodujo en la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, realizada en la Casa de la Literatura Peruana entre abril y agosto de 2017.

recordar que en los años sesenta el *Psicodiagnóstico* cobró una nueva vitalidad. En medio de una «difundida sospecha a la autoridad» (Searls, 2017, p. 9), propia de la época, el test sobrevivió justamente porque no presenta respuestas correctas e incorrectas y porque es «emblemático de lo que, como sociedad, esperamos que la psicología haga» (p. 8). Así, junto con el diván, las manchas de tinta son uno de los íconos más famosos de la psicología.

Hermann Rorschach aparece citado y aludido en cuatro cuadernos de Hernández: en el *XB05*, fechado en 1976; en el *XC19*, fechado en 1974 y 1976, donde su nombre se encuentra junto al de Felipe Pinel; en el *XC31*, fechado en 1973, en el cual la triada Philippe Pinel, Hermann Rorschach y Sigmund Freud guía las formas en las que se abarcan los poemas y testimonios sobre la clínica; y en el *XTEO*, fechado en 1976, donde está la lúdica «Autobiografía al estilo de Pérez Galdós».

El poeta peruano entabla un diálogo profundo, aunque no muy evidente, con dos aspectos fundamentales para el test de manchas de tinta: las imágenes y la percepción.

El *Psychodiagnostik* está interesado en el efecto que ciertos trazos tienen sobre las personas. A diferencia del test de asociación de palabras o del método freudiano de libre asociación (Searls, 2017, p. 112), el «experimento» que propuso el médico suizo quería explorar «los cruces entre las formas de ver o escuchar y las sensaciones corporales» (p. 118). También se enfocaba en las particularidades de la recepción de las personas diagnosticadas. Gran parte del estudio es, de hecho, una comparación entre las respuestas que, ante las manchas, dieron los pacientes y los «sujetos normales».

Hacer un seguimiento de la sensorialidad y la sensibilidad de las personas diagnosticadas es crucial para el test del médico suizo y para el proyecto estético del poeta y médico peruano. Para dicho objetivo, lo visual tiene un papel céntrico. En el caso del *Psicodiagnóstico* es obvia la importancia de la imagen. En el proyecto de Hernández, los trazos son el soporte de las descripciones del mundo que hacen sujetos con sensibilidades diferentes (artistas, pacientes, adictos, etc.).

La palabra poética, por tradición estrechamente ligada al sentido del oído, se torna también visual en la poesía del limeño. Un ejemplo de esto es la importancia que el autor dio al trazo de la grafía para que la invitación a la lectura del poema sea bien

recibida. En la última entrevista que Hernández concedió, enunció su preocupación por los colores y la tipografía como elementos que facilitaban un primer acercamiento a su obra. Así, declaraba:

—¿Siempre tienes que escribir con plumón...?

—No.

—... ¿O con tinta mojada? ¿Con tinta seca nunca?

—No sale bonita la letra.

—¿Pero tú crees que la letra determina el poema?

—No, pero leerlo sí.

—Ajá. O sea que el poema es también una incorporación estética.

—No, sino que como no publico tienen que ser cuadernos claros. Si no los entienden no los van a leer.

—¿Hasta tal punto crees que llega la tinta seca?

—Sí, es feísima... (Zisman, 2017 [1975], s.n.).

Veamos ahora algunas citas de la obra de Rorschach presentes en los cuadernos de Hernández. En la tercera página del *XB05*, cuaderno estrechamente ligado a la medicina, se encuentra el siguiente fragmento del *Psicodiagnóstico*, encima del trazo de una luna y una clave de sol: «Asímismo [*sic*] a las fluctuaciones del tipo vivencial en el curso de la vida corresponden variaciones del talento. // Hermann Rorschach».

Tanto las líneas como los trazos están escritos y dibujados en tinta azul marino. Las palabras corresponden a uno de los últimos capítulos del estudio de Rorschach (1951), el cual se titula «Variaciones y comparación de los talentos» (p. 107). Dicho capítulo ilustra los cambios en la producción de dos artistas plásticos (Ferdinand Holer y Alfred Kubin) en relación con su estado de ánimo. Con esta alusión, Hernández rescata el interés del doctor Rorschach por la experiencia vivencial, más que por el tipo vivencial⁶, de las personas que se encuentran internadas.

⁶ En el estudio de Rorschach, el concepto de «tipo vivencial» se deduce de la «relación entre el movimiento humano (que es la actitud hacia sí mismo) con el color ponderado de Suma C (que es la actitud hacia los otros, hacia el mundo externo) [...] El T.V. proporciona datos sobre el tipo de percepción, las relaciones internas y las manifestaciones afectivas» (Weigle, 1988, p. 143).

El fragmento del *Psychodiagnostik* se inserta, así, en un cuaderno dedicado a la percepción y a las vivencias de las y los pacientes dentro de la clínica: a las formas en las que se relacionan con el mundo; a su vida como diagnosticados; a los tratos que reciben por parte de médicos, asistentes y trabajadores; a los motivos que les llevaron al internamiento; y a la religiosa advertencia de que ellos cantarán y contarán su sufrimiento.

El test de Rorschach muestra cómo las descripciones de las manchas pueden arrojar pistas sobre el tipo vivencial o la personalidad de la gente. Entre las tablas de resultados que presenta el estudio del médico suizo aparecen tres diferentes recepciones a las láminas: las respuestas centradas en la forma, aquellas que se fijan en el movimiento y, por último, las que prestan más atención al color (Rorschach, 1951, p. 22). Estas recepciones pueden verse en los trazos debajo de la cita de Hernández: la forma de la música (la clave de sol), la percepción del color (la luna brillando en tono blanco, el cielo azul rey) y el movimiento (las líneas que componen el trazo del cielo nos dan la sensación de que el satélite no está fijo). Estas formas de percepción también están presentes en otro texto del *XB05* (1976): «A todos los Esquizofrénicos del mundo», una de las versiones del conocido poema de Hernández «A todos los prófugos del mundo». En «A todos los Esquizofrénicos...»⁷, aparecido páginas después de la cita del *Psychodiagnostik*, los versos rezan:

Hermanitos:

El mundo está pleno
Del mar
Y algunas flores

Donde el Tiempo
Es fácil

⁷ Existen por lo menos cinco versiones de «A todos los prófugos del mundo». Al respecto, ver cuadernos *XC19* (1974/1976, p. 9), *XC25* (s.f., p. 3), *XC29* (1973, p. 103), *XC31* (1973, pp. 3 y 145) y *XTEO* (1976, p. 57). Dos de ellas presentan variaciones en el título: «A todos los Esquizofrénicos del mundo» (cuaderno *XB05*, 1976, p. 45; cuaderno *XC19*, 1974/1976, pp. 69-71) y «A todos los sofistas del mundo» (cuaderno *XTEO*, 1976, p. 57).

Paz de los bares
Paz de las playas
Paz de los cinemas

Y el Bóreas
Que seca tus lágrimas
Y el sueño, refugio
De plantas, de bestias
Y de humanos:

Porque el ser humano
No es un mueble

Y así, junto a las arenas
De la mar océano,
Habremos de rezar:

Señor del pus, del fango
De las calles, de la tierna
 Nervadura de las hojas,
Del Horizonte, de los caminos
 Sin salida, del azul
De las carpas en verano:
 No me oigas.
Oye más bien
 A quien naufragara

En tus jardines,
Y la lengua del mudo

Ha de cantar (Hernández, cuaderno *XB05*, pp. 45-47).

Detengámonos en la primera enumeración del poema y en su relación con algunas características de las «personalidades, talentos, y trastornos» presentes en el *Psicodiagnóstico*. El estudio de Rorschach (1951) muestra algunas respuestas que esquizofrénicos y personas sin padecimientos psíquicos dieron de forma casi idéntica; estas eran llanas y nombraban objetos concretos, a veces acompañados por un adjetivo o un complemento circunstancial (p. 40). En las anáforas de la primera enumeración del poema («Paz de los bares / Paz de

las playas / Paz de los cinemas») vemos una descripción parecida: simples objetos con una sencilla caracterización.

Una singularidad que presentaron las respuestas de los pacientes con esquizofrenia fue la casi nula mención al color (Rorschach, 1951, p. 31). De la misma forma, en el poema de Hernández se hace referencia solo una vez al tono azul («del azul / De las carpas en verano»). El poema dedicado a los esquizofrénicos del mundo muestra, entonces, también la forma en que ellos perciben y describen la realidad.

Este texto lírico está centrado en compartir con los «hermanitos» esquizofrénicos un sentimiento de dignidad y de calma. Después de enunciar las cosas bellas de las que el mundo está pleno, así como los lugares donde se puede encontrar paz, la voz poética sentencia que hay un refugio compartido por bestias, plantas y humanos: el refugio del sueño. En la cuarta estrofa el sujeto lírico enfatiza: «Porque el ser humano / No es un mueble». Esta oración es un hipotexto que Hernández recicla en varios de sus cuadernos⁸ y su uso en este poema remarca que los «hermanitos» esquizofrénicos son eso: *humanos*. Parecería una obviedad, y no debería ser algo que necesitamos recordar, que los seres humanos son diferentes a las plantas y a las bestias (aunque comparten con ellos el refugio del sueño), y también son seres que deben ser tratados como personas, no como un objeto (no son un mueble). Los esquizofrénicos del mundo, como las plantas y las bestias, y a diferencia de los muebles, *sienten*.

La antepenúltima estrofa anuncia que los «hermanitos» y el sujeto lírico dirigirán un rezo al creador «del pus, del fango / De las calles, de la tierna / Nervadura de las hojas». Vale la pena resaltar cómo a lo largo del poema, a pesar de que hay un reclamo latente, prima un sentimiento de serenidad y abundan también los elementos que dan una especie de apapacho a la sensibilidad: el mar; las flores; el tiempo «que es fácil»; la paz de los bares, de las playas y de los cinemas; la representación mítica del viento, Bóreas, que seca las lágrimas; el sueño; los jardines. El sistema nervioso, que generalmente se

⁸ Esta sentencia aparece los cuadernos *XC28* (1962/1972, p. 35), *XC07* (1975, p. 35), *XC08* (s.f., p. 11) y en el *Collage* de Edgar O'Hara (*OHaracol [collage]* en la nomenclatura del archivo de la universidad de Washington).

presenta alterado cuando nos referimos a la esquizofrenia, aquí se materializa en la calma figura de las plantas.

El texto también enuncia una empatía que crece casi hasta acercarse a la piedad: hay una invitación a observar los elementos bellos de la vida, una apelación a Dios y, en la última estrofa, el sujeto poético pide al Señor no ser escuchado y «cede» esa atención a quienes han caído en los jardines del creador de «camino sin salida». El tono prepara el cierre del poema, donde el Señor escuchará, pues «la lengua del mudo / Ha de cantar». Este último verso es una paráfrasis de la sentencia bíblica aparecida en el libro de Isaías 35:6 —(«Entonces el cojo saltará como un ciervo, y cantará la lengua del mudo; porque aguas serán cavadas en el desierto, y torrentes en la soledad» (*Santa Biblia*, 2007 [1569], p. 924)—. La cita bíblica abre un espacio para aquellos a quienes ha sido negada la credibilidad de palabra; los enmudecidos: criminales, enfermos, esquizofrénicos. ¿Qué contarían los mudos, los silenciados del mundo? Quizá su dolor, y con esto los maltratos y la crueldad con los que ha sido tratado ese dolor. Al apelar a la música (el canto), también se sugiere un acompañamiento por medio del arte, como Rorschach lo hizo con algunas y algunos de sus pacientes (Searls, 2017, pp. 69-70). La lengua del mudo, así, no hablará, no reclamará, no repetirá mandatos o consignas: cantará; esto es, utilizará la armonía de la garganta para expresar sus emociones.

Es interesante, como señala Damion Searls, recordar que el concepto de *empathy* se acuñó para traducir la palabra *Einfühlung*, la cual es clave en el *Psychodiagnostik*. Esta definición de empatía no tenía el sentido que le damos desde la ética y la convivencia; se refería, más bien, a cómo interiorizamos las sensaciones del mundo exterior, a «la continuación directa de una sensación externa a una interna» (Vischer, citado en Searls, 2017, p. 82). La empatía sugerida en «A todos los Esquizofrénicos del mundo» se expresa de ambas formas: como una respuesta a los estímulos externos (primeras tres estrofas) y mediante el sentimiento de comprensión hacia la experiencia de vida de los diagnosticados.

En el estudio del suizo no son solamente los esquizofrénicos o las personas con padecimientos psicológicos o emocionales quienes ayudan a explicar las tendencias y los tipos vivenciales, sino también los artistas. Así lo muestra la cita aparecida en el cuaderno *XC19*.

el tipo imaginativo de
Schiller era más
acústico que el de
Goethe, y mucho más
acústico que el de
Shakespeare

Rorschach



Página del cuaderno *XC19*, fechado en 1974 y 1976, que inicia con el «book the first» de *El estanque moteado*, continúa con un fragmento de *El jardín de los cherris* y retoma, luego, el primer conjunto. La gráfica se ubica dentro de la segunda sección de *El estanque moteado* que contiene este cuaderno. Fuente: archivo Pesopluma.

Las obras de Goethe, Schiller y Shakespeare, autores clave para Hernández, ilustran algunas variaciones en la recepción del mundo y en la representación creativa de este. Rorschach, así, continúa una tradición donde diagnosticar no es solamente observar las respuestas para el análisis, sino también mostrar las habilidades imaginativas y la creatividad de quienes son «estudiados». La cita del suizo apela, de este modo, a otras formas de comprender las mentes, sus expresiones y su sensibilidad.

Hernández relacionó su lectura del *Psychodiagnostik* con su principal empresa: curar el dolor por medio de la medicina y de la poesía. Acompañar el sufrimiento y entender la sensibilidad en sus manifestaciones más geniales y duras debería ser un sentido común para las y los especialistas de la salud.

Imaginar y aplicar nuevas formas para atender y comprender a las y los pacientes fue crucial para el médico suizo y para el médico y poeta peruano. Escribir cuadernos de poesía y dibujar placas de imágenes indeterminadas podrían parecer empresas médicas y creativas un tanto obsoletas, pero ningún intento carece de sentido cuando busca honestamente el cese del dolor. Hernández lo expresa hermosamente en sus versos. Cierro, entonces, esta breve reflexión sobre las lecturas rorschachianas de Luis Hernández usando las palabras del poeta. Estas son una genealogía y una declarada esperanza por formas humanas de ejercer la medicina; también por no cesar en la búsqueda de trazos, juegos y formas para entender y acompañar los padecimientos del alma.

Felipe Pinel es un
hombre que existió
en vano, en vano, y
que, en vano, fue
un médico honrado
como Hermann
Rorschach y como
Sigmund Freud.
Pero hay cosas en
vano que valen la
pena.

Bibliografía

- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017, abril-agosto). *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández* [exposición retrospectiva]. Lima.
- Hernández, L. (s.f.). *Poetry Notebooks* [archivo]. Special Collections, Allen Library. University of Washington.
- León, R. (1998). *Arnaldo Cano y los inicios de la psicología profesional en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- León, R. (2013). Las grandes ideas viven más tiempo que quienes las piensan. *Acta Herediana*, 52, 30-44.
- León, R. (2018). Los inicios del psicoanálisis en el Perú: Honorio Delgado y El Comercio. *Pandeia XXI*, 6(7), 33-51.
- O'Hara, E. (1981). "El naufrago y sus mensajes", entrevista a Max Hernández. *Marka*, (225), 42-43.
- O'Hara, E. (2017). *Entrevista a Roberto Criado* [inédito]. Archivo personal de Edgar O'Hara.
- Raez de Ramírez, M. (1994). Rorschach's Psychodiagnosis in Peru. *Rorschachiana*, 19(1), 146-155.
- Rodríguez Vértiz, D. M. (2021). *Der Dichtung Schleier. Recepción de la cultura alemana en la poesía de Luis Hernández Camarero* [tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México]. México.
- Rorschach, H. (1924). Valor del experimento de interpretación de formas para el psicoanálisis. *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas*, 5(4), 293-338.
- Rorschach, H. (1951). *Psychodiagnostics. A Diagnostic Test Based on Perception* (traducción al inglés y edición de Paul Lemkau y Bernard Kroenberg). Suiza: Hans Huber Verlag.
- Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento* (2007 [1569]). Antigua versión de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera (1602). Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas.

- Searls, D. (2017). *The Inkblots: Hermann Rorschach, His Iconic Test and the Power of Seeing*. Nueva York: Crown Publishing.
- Vieira Teles, R. (2020). Hermann Rorschach. From Klecksography to Psychiatry. *Dementia & Neuropsychologia*, 14(1), 80-82.
- Weigle, C. (1988). *Cómo interpretar el Rorschach, su articulación con el psicoanálisis*. Buenos Aires: Artigas Suárez.
- Yerovi, N. (2017). *Reportaje-testimonio. Poeta Luis Hernández, una impecable soledad* [registro sonoro de entrevista]. Exposición El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández. Lima: Casa de la Literatura Peruana.
- Zisman, A. (2017 [1975]). *Luis Hernández: el arte de la poesía* [registro sonoro de entrevista]. Exposición El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández*

VICTOR VICH

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

*Dulce es el olvido
Más dulce aún el recuerdo
Dulcísima tu presencia*

LUIS HERNÁNDEZ, «A un aria de Händel»

La poesía de Luis Hernández habita los bancos del parque, los cinemas de barrio y se extiende en la orilla del mar: busca poetizarlo todo e intenta dar cuenta del absoluto como una dimensión que habita en lo cotidiano. Podría decirse que su proyecto es aún más radical, pues muestra la ruptura misma del absoluto, el momento exacto de la falla y su efecto en la mirada. No se trata de un conflicto entre la realidad y el deseo, entre la materia y el espíritu, sino de evidenciar la ruptura del absoluto dentro de sí mismo (Žižek, 2006, p. 380): «El cielo / Son dos» (Hernández, 1983, p. 75).

En este ensayo me interesa proponer dos ideas. La primera sostiene que Luis Hernández descubre (o intuye) que el absoluto está quebrado y su propia concepción tiene una falla. Como se sabe, el absoluto siempre ha sido imaginado como un espacio de

* Una versión previa y extendida de artículo fue publicada en Vich (2013, pp. 22-43). La presente se preparó exclusivamente para este volumen.

plena satisfacción, como dimensión compacta, coherente y perfecta en sí misma. Pero la poesía de Hernández dice otra cosa: que el absoluto es también una instancia imperfecta, quebrada. No se trata de una realidad definida desde la metafísica tradicional, sino de una instancia que lleva una fisura interna y que se muestra también incompleta. Desde esta, acorde con Heidegger (2000 [1952]), sus poemas apuntan a nombrar el mundo como una instancia que se revela, pero que también se oculta, elementos que se manifiestan simultáneamente: «Tu canción / Es tu sombra / Tu canción» (Hernández, 1983, p. 200)

La segunda idea afirma que la poesía de Luis Hernández constata que el deseo de absoluto surge de la consciencia de ser testigos de algo que se —nos— acaba (finitud humana). Cifrado en el amor, la amistad, la naturaleza y el fenómeno poético, estos versos sostienen que ese deseo del absoluto solo puede experimentarse desde lo finito y, por lo mismo, desde una subjetividad atravesada por la conciencia de un límite. Ese límite, nunca entendido como carencia, sino como la posibilidad de una *abertura* mayor, es aquello que esta poesía explora a cabalidad.

El epígrafe de François Mauriac con el que comienza su primer libro, *Orilla* (Lima, 1961), funciona como un buen ejemplo al respecto: «¿Quién soy yo, ser sin forma / que el océano roe?». Es decir, el poeta solo se constituye como instancia diferenciada a partir de la fractura que el absoluto (el océano) ha causado en él. Para Hernández, entonces, el carácter finito de la experiencia supone el reconocimiento de lo absoluto a partir del inevitable quiebre del mismo lenguaje poético. Se trata así de una subjetividad que se encuentra atravesada y fracturada por algo trascendente.

Mi punto es entonces la constatación de un drama: el punto donde la tensión entre *revelación* y *ocultamiento* se hace visible, pero donde el deseo de absoluto rige. En este ensayo abordo estas ideas a partir de tres tipos de figuraciones (el mar, el amor y el asombro) para observar cómo la revelación de ciertos significados trascendentes es simultánea al vacío —ocultamiento— que surge del propio quiebre. Veamos un ejemplo:

En toda persona
Hay algo triste

Y algo alegre
En todo amor
Hay un césped
Y un surtidor de niebla
Salvaje y pura
Como la mar
En toda noche hay borrachos
Vidrios y la luz (Hernández, 1983, p. 328).

Este poema plantea la representación de una subjetividad estructurada bajo fuerzas opuestas que se reclaman en un permanente movimiento de ida y de vuelta. Tal dinámica permite observar que todo lo que se muestra se retrae al mismo tiempo. Al final del poema, la luz es simultánea a los vidrios y la niebla aparece como «pura», pero también como «salvaje». En todo caso, son los vidrios los que fragmentan la intensidad de la luz y muestran el quiebre de una realidad superior, supuestamente no quebrada. Detengámonos en los sustantivos de este poema para observar mejor su composición: las personas, el amor y la noche. De las personas se dice que siempre llevan algo triste y alegre a la vez. Del amor, que en él hay césped y niebla, pero en este caso se ha invertido el orden léxico, dictando primero la característica positiva («césped»). En ese mismo sentido, al describir la noche, surgen elementos que desordenan aún más la estructura construida: «borrachos», «vidrios» y «luz» son tres características que enredan los paralelismos iniciales.

El poema muestra así el desequilibrio entre todo lo existente. En la poesía de Luis Hernández la subjetividad es entonces el nombre de dicho movimiento, el lugar de esa brecha, aquel espacio desequilibrante que es inherente a la noción misma de absoluto. Es a partir de este vacío, entendido como una instancia constitutiva, desde donde surgen las experiencias de la finitud e infinitud. Puede sostenerse que el vacío se llena de diferentes maneras, pero lo que interesa demostrar es que siempre quedará un punto imposible, un lugar fallado del que nunca se podrá dar cuenta.

* * *

Como para muchos de los poetas románticos a los que Hernández cita constantemente (Keats, Shelley, Byron, Hölderlin), en esta poesía la naturaleza es un elemento central en la construcción del mundo imaginario. Hay en su obra desde paisajes de pura descripción física hasta otros que construyen alegorías más complejas. Todos, sin embargo, comparten una misma característica: más que una «visión directa» de la realidad, son la «contemplación de la contemplación»; una mirada que, luchando consigo misma, siempre se desborda en el conjunto de sus mediaciones (Argullol, 2006, p. 63). No se trata, por tanto, de la descripción de algo exclusivamente físico, sino de la *externalización* de una experiencia interior. La voz poética mira paisajes fascinada, pero nosotros la miramos a partir de lo que ha mirado.

Expliquemos: el paisaje importa, pero importa también la mirada que le da forma, pues ella capta una dimensión inédita que solo puede ser aprehendida desde sí. Todos los poemas de Luis Hernández parecen insistir en que el paisaje no puede ser representado desde un lugar aséptico y neutral. Más bien, es la mirada la que da cuenta de cómo las cosas se *muestran* y se *retraen* ante un sujeto que está situado tanto *dentro* como *fuera* de ella misma. De esta manera, el paisaje parece sostenerse en la mirada y, al mismo tiempo, el poeta se busca en el paisaje.

Por lo general, los paisajes son una representación del absoluto, el punto crucial donde el sujeto y su entorno convergen. La imagen poética se encarga de hacer emerger algo que es inédito y los versos celebran porque se reconocen posicionados ante algo que no pueden nombrar, pero que sienten trascendente. Se trata del desocultamiento de algún tipo de verdad. Veamos el poema «Una noticia periodística»:

Lima, 1 de junio de 1977: en la localidad de Barranco se declaró un fuego azul: Era el mar. Los vecinos trataron de apagarlo. Pero el fuego los rodeó con su ensueño salino. No se registró ninguna pérdida personal. Los protagonistas de este extraño suceso se dedicaron, luego de secarse, a buscar otros fuegos: la arena, la hierba, la lluvia y la niebla (Hernández, 1983, p. 506).

El texto da cuenta de un momento de contacto con el absoluto. Su retórica es astuta y consiste en narrar un hecho mediante un estilo que combina la descripción periodística con un lenguaje cargado de lirismo. Es decir, narra con un marco discursivo que pertenece a un género masivo y luego lo recarga con recursos retóricos que pertenecen a otro marco, mostrando la pérdida de fronteras entre discursos aparentemente antagónicos.

En el poema, el absoluto y lo cotidiano llegan a tener un punto de contacto. Nombrado como «fuego azul», el mar se representa cargado de energía e intensidad. La descripción es la de un maremoto que inunda el balneario, pero que curiosamente no deja víctimas ni hechos lamentables. Aunque en un primer momento los vecinos parecen asustarse con lo que sucede, el contacto con el mar les imprime un goce (un *ensueño salino*) que pronto los invita a querer repetir la experiencia. Queda claro, entonces, que el absoluto penetra en lo cotidiano y el poema se esfuerza por mostrar cómo los vecinos (desconcertados al inicio) procesan dicha experiencia, a la que comienzan por reconocer en su verdad e importancia: el contacto con el absoluto no es imposible, sino algo que experimentamos cotidianamente.

Desde este punto de vista, la búsqueda es la condición básica del sujeto, y será siempre infinita y construida a partir de múltiples sustituciones. Es decir, en este poema el mar activó una cadena de significantes (la arena, la hierba, la lluvia y la niebla) que luego fueron sucediéndose unos con otros porque ninguno de ellos resultó completamente satisfactorio. Pasar con vehemencia de un significante a otro da cuenta del ímpetu romántico de esta poesía, que se manifiesta como una arrolladora presencia del mundo natural que termina por constituirse como una instancia «sublime»: algo intensamente experimentado, pero que nunca puede narrarse en su totalidad.

Notamos a una subjetividad deseante, a un sujeto que reconoce haber experimentado un contacto con el absoluto y que repite dicha experiencia mediante una dinámica de sustituciones. Los poemas nos posicionan ante una subjetividad abierta pero, por ello, siempre incompleta y en permanente movimiento, donde el contacto entre el absoluto y lo cotidiano está territorializado. Se trata de algo que ocurre *en* la experiencia. Por eso, el poema lo presenta a modo de

noticia, pero también —o sobre todo— de testimonio, un género cuyo grado de veracidad es mayor que el de cualquier otra forma poética.

Ahora bien, la voz de esta poesía está obsesionada con el mar. Ahí el sujeto experimenta algo que lo trasciende y lo expulsa fuera de sí. Pero se trata de algo que, a la vez, lo conduce a descubrirse como una realidad finita y limitada. Desde ahí, el mar le devuelve al sujeto una imagen invertida de su deseo, una fantasía que no cesa de escribirse al interior de una subjetividad finita: «Como sombra del mar / Y un fragmento del disco del sol / Sobre las aguas» (Hernández, 1983, p. 259).

Como puede notarse, el sujeto queda inmerso en el paisaje y extrae un goce de ello. En esta poesía el mar ha dejado de representar un origen perdido para convertirse en una presencia radiante que la voz poética siempre tiene al frente. La imagen es intensa: los rayos se imprimen en las aguas y el sol parece romperse en pedazos, aunque sigue siendo uno con su sombra. Lo que el mar muestra es la brecha entre el sujeto y el mundo. El componente es trágico y por eso surge una matriz heroica. Veamos otro poema:

Sé del mar
El mar prodigioso
Y lejano
Sé de la niebla
El luminoso rastro
Entre la noche
Sé de la playa
La orilla abundante
En las joyas del verano:
La arena, el aserrín, la brea,
El ensueño, el tiempo
Que se posa
Sobre el mar, ese mar
Prodigioso y tan lejano
Sé de la niebla
Y la noche (Hernández, 1983, p. 288).

La categoría principal de este poema es el «saber», pues ahí concentra el texto todo su efecto lírico. Con él se alude a una especie de «revelación», a algo experimentado, pero que nunca puede ser representado en su totalidad. No se trata del saber enciclopédico de la Ilustración sino de un saber romántico que no proviene de la pura racionalidad, que no puede ser descrito completamente y solo es nominado en la constatación de un límite. Un saber que está quebrado en su interior, pues implica algún tipo de «no saber».

¿Qué es entonces lo que el poeta «sabe»? Nuevamente, se trata de la misma dinámica: algo que es cercano y lejano al mismo tiempo, simultáneamente misterioso y conocido, un movimiento de *revelación y ocultamiento* que no se resuelve y que termina situando a la subjetividad en una constante alteración. En el poema, el mar es prodigioso, pero también lejano; la niebla es luminosa, pero también se encuentra situada en la noche. Desde este punto de vista, la pulsión nominativa surge como una estrategia para representar la realidad bajo el puro movimiento de lo existente. La presencia del mar es ese mismo *aparecer* que implica siempre una incógnita: «Tú dijiste / Es el mar / Es demasiado dorado / Para ser el sol» (Hernández, 1983, p. 38).

Este poema es una cita, una definición que viene de un otro y frente a la cual la voz poética ha llegado a impregnarse. Otra vez, el sujeto se constituye como el efecto de algo exterior a sí mismo y propone un cambio de percepción: ahora el mar es representado como un sol dentro de la Tierra, es decir, con características que supuestamente no le pertenecen. En todo caso, se descubre que el mar y el sol no son entidades contrapuestas, sino que comparten una misma característica que las indetermina mutuamente.

El poema revela la fisura que mar y sol llevan dentro. Nuevamente, nos encontramos ante un intento de definición. En el poema, el mar es un exceso, una revelación quebrada que se introduce en la subjetividad; pero también es lo accesible y marcado culturalmente. Lejos de producir una metafísica deslocalizada del paisaje, el poeta opta por lo particular para descubrir ahí una dimensión que lo excede, pero que es muy cotidiana. «Choral» es un buen ejemplo: «Caldo de choros / Cebiche / Por la tarde / Al lado / Del mar» (Hernández, 1983, p. 267).

Todo parece ser satisfacción en este poema: la sopa, el cebiche, la presencia de algo trascendente. Para Hernández, existir implica reconocerse situado en una posición. Con Heidegger (2002 [1927]) aprendimos que el tiempo constituye al ser y que la pregunta por la existencia tiene que ser histórica. Desde este punto de vista, el mar —cargado de cultura— aparece como una compañía, una instancia entrañable que funciona como un particular modo de goce. Y el carácter paródico del título no hace sino resaltar cómo el discurso universalista está siendo resignificado (desestabilizado) desde un espacio abiertamente local.

* * *

Experiencia de verdad, momento de revelación, pero también de desconcierto, el amor es otro elemento central en la poesía de Luis Hernández y es el lugar donde el absoluto vuelve a figurarse de una manera intensa, pero ciertamente quebrada. El poeta se asombra al comprobar que el amor sobrepasa cualquier intento de representación, pues lleva al lenguaje hasta un límite de asombro y de pregunta. Esta resistencia del amor a ser traducido en símbolos podemos encontrarla en varios poemas, como «Quisiera / Con una palabra / Con una palabra / Decirte» (Hernández, 1983, p. 189).

La lucha es entonces contra un lenguaje imperfecto y muchas veces insuficiente. Observamos aquí a la voz poética confrontada con un límite. El poema trata de encontrar la palabra capaz de nombrar completamente al otro amado, capaz de resumirlo y capturarlo en su totalidad, pero siempre fracasa. Sucede que esa palabra no existe y que tal búsqueda es inútil, pues no hay un significado pleno y autosuficiente.

Desde ahí, la insuficiencia de significado se vuelve un rasgo propio de la crisis del absoluto y los poemas se convierten casi todos en el testimonio de una derrota. El lenguaje fracasa en su intento por nombrar lo absoluto; sin embargo, el acto de escribir, asumido como tentativa de nombrar lo innombrable o de insistir en esa búsqueda, apunta hacia algo que no se sabe si está dentro o fuera del lenguaje. Al emplazar al sujeto amado, el lenguaje lo performa y convierte al poema en un lugar que imagina un encuentro.

Así, en la poesía de Luis Hernández el amor se revela como el intento de querer acercarse a una realidad que siempre es esquivada y nunca puede ser definido como una posesión. Aunque el orden simbólico no alcance para dar cuenta de él, los poemas insisten en mostrarlo como la imposibilidad de encontrar un punto fijo y estable. En realidad, es el puro reino del deseo lo que se representa aquí: el deseo de significado y la fantasía de la estabilidad plena. Veamos, al respecto, el poema titulado «Concierto en Re / *P. Tchaikowsky*»:

Antes de sonreír
Sonríes
Preparando
Tu sonrisa
Antes de mirar
Abres los ojos
Para llenar la luz
De tu luz, amor
Antes de cantar
No, para qué mentir
Nunca te he oído (Hernández, 1983, p. 200).

Con precisión, el sujeto observa los movimientos de la persona amada y su estado es el de un completo asombro. La voz poética la ha idealizado al punto de que su construcción termina figurándose como una absoluta plenitud. Desde ahí, «sonreír» y «mirar» no son tanto características que sirvan para definir al sujeto observado sino, más bien, instancias que sostienen la identidad de quien se encuentra contemplando. *Yo sé, yo sé quién eres y te conozco*, es lo que, en un inicio, parecería querer sostener este poema.

Sin embargo, el quiebre existencial se hace nuevamente presente. Al final, la voz poética descubre que aquellas imágenes eran una pura construcción discursiva y que fueron producidas solo desde las fantasías del sujeto de la enunciación. Es decir, la ilusión del saber —aquella de estabilidad y autosuficiencia— se rompe debido a la imposibilidad de querer estabilizar una realidad siempre indeterminada y profundamente esquivada. La voz poética asume con humildad el quiebre de la luz, su simultánea oscuridad, y se

confronta con su propio límite. *No sé nada de ti, no puedo saberlo*, es la revelación final del texto.

Dicho de otra manera: en el inicio se imagina que el significado es una totalidad autosuficiente, pero los últimos versos muestran que aquello es una trampa de la fantasía. Con humildad, afirma que no se sabe dónde está el significado o, mejor, que ese significado no existe y no hay que buscarlo más. El mismo movimiento puede observarse en el siguiente poema:

Hay compositores sin pelo:
Prokofieff, Schönberg, Hindemith
Hay compositores con pelo:
Grieg, Liszt, Lennon.
De otros no se sabe
Pues usaban su peluca
Bach, Haendel, Lully
Pero lo terrible
Es el enigma nórdico:
Sibelius,
Que en algunos discos
Tiene el cabello largo
Y en otros
Tan solo una sonrisa (Hernández, 1983, p. 93).

Otra vez, el poema es claramente deconstructivo: la oposición termina por disolverse y así se confronta a los lectores ante un territorio radicalmente indeterminado. Me explico mejor: las dos primeras estrofas confían en poder describir la realidad y en «ordenarla» según categorías fijas: tres tipos de compositores, tres características físicas, tres identidades firmes y estables. Hasta ahí la realidad (el significado) parece ser una entidad estable sobre la cual el sujeto podría llegar a tener control. Sin embargo, la ironía del poema consiste en introducir un elemento inesperado que no viene al caso. Me refiero a que los músicos pueden ser «tonales o atonales», «clásicos o barrocos», pero nunca «con pelo o sin pelo».

El problema, entonces, es que finalmente aparece un personaje que desestabiliza aquella estructura que el poema había construido. Sibelius, en efecto, no tiene una identidad precisa. Por tanto, la

ambigüedad y el cambio aparecen como instancias desestabilizadoras al interior de la noción misma de «realidad». El poema termina por presentar al significado como una instancia cuyo anclaje resulta imposible. Cualquier intento de fijar la realidad está condenado al fracaso puesto que esta siempre es ambigua y está sometida al cambio. Entonces, la condición del sujeto es la de un permanente «no saber», vale decir, su imposibilidad de atrapar la realidad bajo categorías duraderas y fijas.

Como lo ha demostrado Mendoza-Canales (2007), esta poesía emplea la parodia como un recurso retórico para maniobrar el choque frontal entre dos sensibilidades contrapuestas: la romántica y la posmoderna. Cuando Hernández escribe que «Los laureles / Se emplean / En los poetas / Y en los tallarines» (1983, p. 203), está manifestando su culto por la tradición literaria sin dejar de deconstruir las valoraciones oficiales y burlarse de ellas. Es decir, nos situamos aquí ante un poeta que se encuentra atrapado entre la necesidad de conservar lo mejor de la tradición literaria y el no poder dejar de ser irreverente frente a un conjunto de categorías académicas (como las de «verdad», «estética», «absoluto») que ya habían comenzado a parecerle muy sospechosas.

El “Hernández poeta” necesitó de la seguridad y de la garantía de una estética, digamos clásica (el romanticismo) que le sirva de base y ofrezca coherencia a su propia obra; pero otra parte de él, la del “Hernández biográfico”, del sujeto de carne y hueso expuesto a la realidad histórica, intuyó el desmoronamiento —propio de la época que le tocó vivir— del orden sobre el cual construye su poética, por lo que descreo de él en sus propios versos. La búsqueda de la “soñada coherencia” y de la indivisión entre vida y poesía reflejarían también su necesidad de encontrar una identidad única en un mundo que parece empujarlo inevitablemente hacia la fragmentariedad, lo que refuerza nuestra idea de la conflictiva coexistencia en su poética de una estética romántica garante de identidad y la desazón del inevitable naufragio crepuscular de la modernidad (Mendoza-Canales, 2007, pp. 24-25).

Pero regresemos al tema del amor y la imposibilidad de nombrar a la persona amada. ¿Qué puede decirse del amor como experiencia límite? ¿Qué es lo que se descubre de uno mismo al ser atraído por el otro? ¿Cuál es la diferencia entre amor y deseo? Muchos de los poemas de Luis Hernández dan cuenta de estas preguntas y apuestan por un conjunto de imágenes que inducen al lector a situarse en un espacio indeterminado e impreciso:

Yo no sé
Nada de ti
Sino la forma
Como el sol muriente
Recibe tu figura

Yo no conozco de ti
El día alegre
La sucesión del mar
Cantando tu huida

La palabra hermosa
El ámbar. Yo no sé

Solo presiento
Tu rostro

Solo sospecho
Tu voz (Hernández, 1983, p. 494).

El poeta observa al otro amado y en ese acto se contempla a sí mismo en un límite epistemológico. Hay algo que «no sabe», que sospecha, pero que sigue siendo intraducible con las herramientas del lenguaje. En este poema, las imágenes son parcas y minimalistas. Su centro mismo lo ocupa la imposibilidad de un decir que sigue haciéndose presente. ¿Qué es lo que el poeta «sabe» y qué lo que «no sabe»? En realidad, no sabe nada del otro amado, pero sí de su propia fantasía, reflejada en las proyecciones del poema, anhelos y vínculos de su propio sentir. Sabe, asimismo, que ese otro no está y que no puede regresar en dicho momento.

Pero lo principal consiste en mostrar que aquello que la voz poética presiente; vale decir, aquello que «no sabe» termina por convertirse en algún tipo de garantía también, pues ese «no saber» aspira a constituirse como una forma de contacto. Es ahí donde se concentra toda la carga existencial del sujeto y donde el poema se juega su apuesta lírica. Ese «no saber» es, finalmente, lo que conduce a la voz poética a querer sujetarse en el otro, en su rostro y su voz. Más aún, se afirma que la escritura es la fantasía misma, el soporte sobre el cual se construye una fe, aunque se desestabilice al instante: «La palabra hermosa / El ámbar. Yo no sé». Veamos otro poema, titulado «Dämmerung»:

Como se oculta
Tras el mar
Y tú también
Y tú igual
Así, como el mar se oculta
Y tú
La niebla
Que reluce
Y no olvido tu amor
Ni la noble paz
Del amor
Uno es el amor
Y uno el atardecer (Hernández, 1983, p. 290).

Dice Žižek (2006) que el amor introduce una «brecha en el orden del ser» (p. 436) y aquello se cristaliza aquí en un movimiento pendular: el amor reluce como la niebla, pero también se oculta como el mar. Inmerso en una estética heideggeriana, puede decirse que el poema *dice ocultando*. Otra vez, los versos nos sitúan ante un movimiento abierto e indeterminado. El amado nunca es un sujeto transparente y el amor se pierde como el atardecer. En la última imagen solo queda aceptar la finitud de todo lo existente y reconocer al absoluto como algo que también está quebrado.

En todo caso, este poema intenta nombrar algo que se encuentra mucho más allá de los recursos lingüísticos. Hay ahí algo que es seguro y firme, algo que el poeta no olvida, pero que al mismo

tiempo se le presenta en toda su imposibilidad y fugacidad. Al decir de Žižek (2003), no se trata propiamente de dos discursos sobre la plenitud sino, más bien, de uno solo, quebrado en dos: un discurso *desde adentro dividido* que hace visible su propia brecha (p. 34).

* * *

El asombro es el lugar de enunciación de la poesía de Luis Hernández y por él la tradición filosófica se ha referido a una situación existencial en la que el sujeto se descubre como alguien «arrojado» al mundo, situado ante una realidad que le es propia, pero también profundamente ajena. El siguiente poema cristaliza aquella disposición filosófica en la clásica poesía de amor:

Mientras llamas por teléfono
Y otros te contemplan

Mientras tocas con la mano derecha
El concierto en Sol para la mano izquierda

Mientras observas el film
Con indiferencia no estudiada

Mientras paseas por la playa
Con las joyas de este invierno.

Mientras la mitad de tu nombre
Basta para alejar el mal.
Mientras vives sin preguntarte,
Mientras oyes tus canciones
Yo escribo, extrañado (Hernández, 1983, p. 97).

«[F]ue la admiración lo que inicialmente empujó a los hombres a filosofar», escribió Aristóteles (1973, 982a). Es entonces a partir del «asombro» que el sujeto comienza a hacerse preguntas y que su relación con el mundo deja de ser estrictamente «natural». Es decir, esta sensación de extrañeza trae consigo la posibilidad de imaginar la construcción de un vínculo diferente entre el hombre y lo que le

rodea. Por eso el poeta escribe (porque la confrontación con estos límites activa un deseo de saber) y por eso la escritura pretende ser un espacio de conocimiento donde la mediación del deseo es más visible aún. El poeta contempla el mundo, se hace preguntas sobre lo que ocurre y termina por extraer una duda —y un placer— de dicha experiencia. Así, el mundo es experimentado como una totalidad de significados frente a los cuales es necesario adoptar una disposición especial.

El poema, en efecto, se dirige a un tú. Es decir, no se trata solamente de describir un estado de la realidad, sino de una manera de convocar al sujeto amado para que deje de hacer lo que hace y comience a construir un vínculo diferente. Así, el poema revela el descubrimiento de algo que está irresuelto. En el último verso, descubre los límites de su razón y reconoce la dificultad de comprender lo que sucede. Así se produce la ruptura de la confianza entre el sujeto y el mundo, y la aparición de un asombro: «Tengo / La alegría extraña / De quien te contempla» (Hernández, 1983, p. 214).

Jaspers (1975) sostuvo que el asombro acontece solo en «situaciones límite» y, en este caso, el amor es una de ellas. Contemplar es asombrarse y ello implica quedar inscrito en un estado no necesariamente pasivo. Es decir, lo que el asombro descubre no es el carácter enigmático de lo que nos rodea sino, más bien, que ningún hecho de la realidad es definitivo y que todo se encuentra marcado por la posibilidad de convertirse en algo diferente. De ahí la alegría «extraña» del poema y, también, algún nivel de confianza existencial y de apuesta ante la contingencia inscrita en el devenir mismo de la realidad: «Tengo algunas astillas / En el corazón / Pero el pasto / Junto al mar / Nos llama a reír» (Hernández, 1983, p. 199).

Como puede notarse, el carácter heroico de esta poesía refiere a un sujeto dispuesto a cualquier experiencia. El poema afirma la herida, pero sostiene que esta nunca es total y que ciertos restos de la experiencia invitan a sobrevivir. El eco de los famosos versos de Antonio Machado parece claro («en el corazón tenía / la espina de una pasión / logré arrancármela un día / ya no siento el corazón»), pero en este caso se asume el exceso y extrae de ahí cierta libertad en la experiencia cotidiana. En este poema hay dolor y desesperación,

pero la voz poética nunca termina capturada por dicho malestar. Ella dialoga con las astillas de una manera que le permite maniobrar ante la tragedia con recursos nuevos. Esta es, pues, una poesía que celebra sin ocultar los quiebres existenciales a los que se ha visto sometida.

La propuesta del poeta radica, en suma, en asumir el carácter trágico de la vida, celebrando aquello que desde otra posición bien pudiera colocarse destructivamente. Luis Hernández acepta la precariedad de la existencia humana, pero lejos de martirizarse o ahogarse en sus formas, sus versos apuntan a construirle un sentido al dolor. La celebración de la vida es siempre pareja a la conciencia de los límites y a cualquier contingencia de lo inevitable.

Es sólo desde dentro de esa finitud que los entes se nos parecen como inteligibles, como formando parte del mundo, como incluidos en un horizonte de sentido [...] La condición de posibilidad trascendental es, por tanto, el reverso de la condición de la imposibilidad: la verdadera imposibilidad para un ser humano de intuir directamente la realidad, el verdadero fracaso, el no acertar en el blanco, es lo que constituye la apertura del mundo, de su horizonte (Žižek, 2006, p. 420).

Sabemos que el hombre es el único ser que es consciente de su carácter finito, el único que acepta la brecha entre él y el absoluto, y por ello puede abrirse al mundo para experimentarlo. Por eso, antes que realidades opuestas, lo infinito y lo finito se vuelven en esta poesía dimensiones simultáneas que marcan esa brecha. Lo abierto define a lo humano en tanto develamiento, pero también como profunda conciencia del límite (Agamben, 2005). La apertura, entonces, es el intento de asimilar lo existente: no se trata de eliminar el dolor, sino más bien de intentar inscribirlo en una narrativa diferente.

En esta poesía el poeta finito se encuentra situado ante un universo infinito. Es cierto que tal brecha produce dolor, pero no hay duda de que también abre una pregunta sobre su sentido. Los poemas dan cuenta de aquella instancia superior que sobrepasa al sujeto, insertándolo en una dinámica de placer y de dolor. La posición de Luis Hernández es la de un sujeto que se maravilla ante el mundo, se conmociona y nunca cesa de dialogar con él.

Y ese diálogo nunca se agota en la escritura, sino que también se experimenta en la caligrafía y el dibujo. En ese sentido, es claro que la representación de ese quiebre también se encuentra cifrada en la escisión entre el poema como entidad lingüística y como instancia visual. Esta relación entre lo verbal y lo visual, entre la literatura como instancia de mercado y el cuaderno como objeto situado fuera de dicho circuito, es un testimonio más del carácter verdaderamente extremo en el que su proyecto estuvo involucrado. Porque Luis Hernández intentó poner en cuestión la consistencia simbólica de su obra (y de sí mismo) a partir de una permanente vocación de fuga. Esta es, en suma, una poesía que roza los límites de todo:

A todos los prófugos del mundo, a quienes quisieron
contemplar el mundo, a los prófugos y a los físicos puros, a
las teorías restringidas y a la generalizada
A todas las cervezas junto al mar.
A todos los que, en el fondo, tiemblan al ver un guardia.
A los que aman a pesar de su dolor y el dolor que el tiempo
hace florecer en el alma (Hernández, 1983, p. 307).

Recordemos que para Kierkegaard (2005) la desesperación es el signo mayor de un yo activo en permanente búsqueda de algo absoluto. Es también un ejemplo que muestra el deseo de querer ser otro. Desesperarse implica un morirse *para* el mundo, vale decir, una permanente búsqueda de infinito. En este poema los desesperados son, en efecto, los que más aman el mundo, los que son capaces de convertir el dolor en algo fértil. Se trata de la tensión entre «lo finito que delimita y lo infinito que ilimita»; es decir, de mostrar una dinámica que no tiene reparos en evidenciar su límite constitutivo, pero también su apertura (p. 34).

En suma, la obra poética de Luis Hernández estalla en su celebración ante la vida: lo que llama la atención es su constante apertura, su propósito, siempre inédito, de dar cuenta del absoluto, pero haciendo explícitos sus límites y determinaciones. Esta es una obra poética que quiere reencantar el mundo, pero desde un lugar nuevo: aquel que tiene conciencia de su propia falla (Badiou, 2002). La nostalgia, entonces, no es aquella que añora un absoluto perdido —y supuestamente armónico—, sino más bien la que tiene

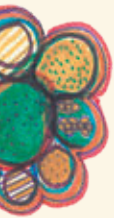
el coraje de constatar el carácter frágil y precario del absoluto y de la existencia en general.

La celebración quebrada del infinito y la permanente confrontación con el extrañamiento ante la vida son las dinámicas básicas que dan forma a la poesía de Luis Hernández, y ambas interpelan profundamente a sus lectores. En estos versos hay siempre algo arrollador, algo que nos sobrepasa y que de alguna manera nos destruye; pero, al mismo tiempo, surge también algo que nos cura y que termina por imprimir un sentido del que no se puede dudar. Esta es, por todos lados, una poesía que afronta sin miedo las consecuencias de su propia finitud: «La misma línea / Del ocaso es el / Horizonte de la / Aurora» (Hernández, 1983, p. 204).

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos.
- Argullol, R. (2006). *La atracción por el abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Aristóteles. (1973). *Metafísica*. Madrid: Aguilar.
- Badiou, A. (2002). *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Gedisa.
- Heidegger, M. (2000 [1954]). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque* (Helena Cortés y Augusto Lyte, trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2002 [1927]). *Ser y tiempo* (Jorge Eduardo Rivera, trad.). Santiago de Chile: Universitaria.
- Hernández, L. (1961). *Orilla*. Lima: La Rama Florida.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.^a ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.

- Jaspers, K. (1975). *La filosofía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kierkegaard, S. (2005). *Tratado de la desesperación* (Carlos Liacho, trad.). Buenos Aires: Quadrata.
- Mendoza-Canales, R. (2007). *Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández* [tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura, con mención en Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Vich, V. (2013). Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández. En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (pp. 22-43). México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2003). Introducción: El espectro de la ideología. En *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp. 7-42). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2006). *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía esencial de Luis Guillermo Hernández Camarero

RED LITERARIA PERUANA (REDLIT)¹, LUIS FERNANDO CHUECA (PUCP) Y TEO PINZÁS (PESOPLUMA)²

OBRA POÉTICA PUBLICADA EN VIDA³

Libros

- (1961). *Orilla* (prólogo de Luis Alberto Ratto). Lima: La Rama Florida.
- (1962). *Charlie Melnik*. Lima: El Timonel.
- (1965). *Las constelaciones*. Trujillo: Cuadernos Trimestrales de Poesía.

¹ Se puede acceder a su web en: <https://redlitperu.com>

² Se puede acceder a su web en: www.pesopluma.net

³ En la actualidad, Pesopluma custodia un total de cuarenta y cinco libretas y cuadernos ológrafos y autógrafos, de los cuales seis han sido publicados en formato facsimilar. Asimismo, el crítico e investigador Edgar O'Hara ha registrado alrededor de treinta materiales adicionales en su Archivo Luis Hernández, del que se conservan copias en la Universidad de Washington, en Seattle (EE. UU.), y en la Casa de la Literatura Peruana.

Publicaciones en revistas⁴

- (1959). Soneto. *Ágape* [edición manuscrita a cuatro manos con Javier Heraud].
- (1965). Cuarteto Opus 95. *Pielago: revista de humanidades*, 3(6), 26-27.
- (1966). Canto de Pisac. *Ciempies*, (2), 25.
- (1967). Serie para Arnold. *Haravec*, (4), 74-75.
- (1968). Poema⁵, Abel. *Collage*, (2).
- (1969). [El mar es la más torpe imagen del hombre...]. *Collage*, (3).
- (1970). Alto mundo, Calcomanías para carros, Deducción estadística, Nobilísima visiones. *Collage*, (4).
- (1974). Sin título [poema]. *Girángora*, (1).
- (1975). Allegro, La canción / M. Balakireff, [Hermanitos en esto hay que creer...], Canciones acepta, Ricercare. *Auki*, 1(2), 10-13.
- (1976). Poema. *Hipócrita Lector*, (6), 18.
- (1976, 29 de agosto). [Tierna pradera que algún día], Trébol. *Variedades* (suplemento de *La Crónica*), 29. Precede a los poemas la nota titulada «Los torturadores ojos de Rimbaud», firmada por C.B.⁶

Recuperaciones

- (1999 [1974]). *Los poemas del ropero* [transcripción de textos autógrafos pegados al dorso de un ropero de Enrique Wangemann] (nota de los editores; investigación de Liliana Bringas). Lima: Cronopia Editores.
- (2000a [1974]). *Los poemas del ropero* (2.^a ed.). Lima: Cronopia Editores.

⁴ Esta sección incluye solo los poemas publicados en revistas por Luis Hernández en vida. Asimismo, en «Publicaciones póstumas en revistas» se incluyen solamente los inéditos publicados tras su fallecimiento.

⁵ Una versión de este poema fue también publicada en la revista *Gallito Ciego* bajo el título de «Canto quinto».

⁶ La autora de la nota es Cecilia Bustamante.

- (2000b [1976]). *Cuaderno Aristóteles. Metafísica* [transcripción de cuaderno autógrafo] (investigación de Liliana Bringas). Lima: Altazor.
- (2001 [1974]). *Los poemas del ropero* (3.^a ed.). Lima: Cronopia Editores.
- (2002). *Colecciones Especiales: Colección Luis Hernández* [disco compacto] (vols. I-II; digitalización y selección del Sistema de Bibliotecas PUCP). Lima: Biblioteca Central de la PUCP.

Reediciones

- (2015). *Las islas aladas. Orilla, Charlie Melnik, Las constelaciones* (prólogo de Roger Santiváñez). Lima: Pesopluma.
- (2016). *Las islas aladas. Orilla, Charlie Melnik, Las constelaciones* (2.^a ed.; prólogo de Roger Santiváñez; epílogo de Luis Fernando Chueca). Lima: Pesopluma.

OBRA PÓSTUMA

Facsimilares

- (2008 [1976]). *Libreta Bayer* (nota de Rafael Romero Tasara) [libreta]. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- (2017a [1975]). *El jardín de plástico* [libreta]. Lima: Casa de la Literatura Peruana, Ministerio de Educación, Pesopluma.
- (2017b [1974]). *El estanque moteado I. 6 canciones rusas* [cuaderno]. Lima: Pesopluma.
- (2017c [1974]). *El sol lila* [cuaderno]. Lima: Pesopluma.
- (2018 [1973]). *Survival Grand Funk* [cuaderno]. Lima: Pesopluma.
- (2020 [1975]). *Una impecable soledad. El cuaderno de John Keats Álvarez* [libreta]. Lima: Pesopluma.
- (2022 [1973]). *Preludios y fugas* [cuaderno]. Lima: Pesopluma.

Publicaciones póstumas en revistas

- (1977, 16 de octubre). Chanson d'amour, [Sé que el mar...], [Y el verso cae al alma...], Preludio número 8 en La menor. *Variedades* (suplemento de *La Crónica*), 29⁷.
- (1995). [a John Keats], [Sexto viaje...], Anuncio, El tercer planeta. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), 5. Precede a los poemas la nota «Homenaje a Luis Hernández»⁸.
- (1999). [Y enlazas tu corazón a nadie...], [El día en el cual...]. *Estación Com-Partida*, (35), 4.
- (2006). [Un niño mira el verano...], [Si supieras lo...], [Si necesitas a quién amar...], [Solo que solitario...], Conde León Tolstoy, [en razón directa...], [Te regalo el vodka...], Sin nombre, [Qué es aquella flor... (tres versiones)]. *Intermezzo Tropical*, (4), 100-103. Precede a los poemas la nota «Si supieras lo fácil que es hablar conmigo: Los palimpsestos de Luis Hernández», de Miguel Ildefonso (p. 99).

Recopilaciones

- (1978). *Vox horrisona* (noticia, prólogo, compilación y notas de Nicolás Yerovi). Lima: Editorial Ames.
- (1981). *Vox horrisona. Antología* (selección y nota de Mirko Lauer). Lima: Hueso Húmero.
- (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.^a ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- (1995). *Trazos de los dedos silenciosos* [antología poética] (selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara). Lima: Petroperú, Jaime Campodónico Editor.

⁷ Sin firma.

⁸ Como parte de la nota titulada «El tercer planeta. Cuatro poemas inéditos», de Edgar O'Hara.

- (1997). *Una impecable soledad* (edición, estudio y notas de Edgar O'Hara). Lima: Ediciones de los Lunes.
- (2007a). *La soñada coherencia* (selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara; dossier fotográfico de Herman Schwarz). Lima: Mesa Redonda.
- (2007b). *Vox horrisona* [edición pirata]. Lima. Ave Fénix.
- (2014). *Vox horrisona. Antología* (2.ª ed.; selección y prólogo de Mirko Lauer). Lima: Ediciones Copé.
- (2017). *Gran Jefe Un Lado del Cielo* (prólogo de Luis Fernando Chueca; nota de los editores). Madrid: Esto no es Berlín.
- (2018). *Vox horrisona* [edición conmemorativa] (4.ª ed.; compilación y prólogo de Nicolás Yerovi; nota de los editores; notas de Nicolás Yerovi y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- (2019a). *Vox horrisona* [edición española] (nota de los editores). Madrid: Esto no es Berlín.
- (2019b). *Vox horrisona* (5.ª ed., ampliada y corregida; compilación y prólogo de Nicolás Yerovi; notas de Nicolás Yerovi y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- (2020). *Una impecable soledad* (2.ª ed.; edición adjunta de Diego García Flores; prólogo de Montserrat Álvarez; notas de Diego García Flores y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma. Incluye la libreta facsimilar *Una impecable soledad. El cuaderno de John Keats Álvarez*.
- (2022b). *Vox horrisona* [edición argentina] (prólogo de Fabián Casas). Buenos Aires: Nebliplateada.

Ediciones de Luis Hernández en otras lenguas

- (2015). *The School of Solitude: Collected Poems* (traducción, selección y prólogo de Anthony Geist). Chicago: Swan Isle Press.

Antologías que incluyen su obra

- Anónimo. (1978). Muestra de la nueva poesía peruana. *Hispanamérica. Revista de literatura*, 20, 53-96. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*.
- Araujo León, O. (2000). *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Noceda Editores, Mundoamigo Ediciones. Incluye: I. Jardinero de cizaña (inicio y estancias 1 y 2), II. Mar (estancias 1, 2 y 3) y III (estancias 2, 3 y 4) de *Orilla*; I, II, III, VI. La canción de Charlie y X de *Charlie Melnik*; Aries, Difícil bajo la noche, Federico Chopin y Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2022). *Selección de textos de Luis Hernández*. Incluye: 2, 4 y 6 de *Orilla*; III, IV y XI de *Charlie Melnik*; Virgo, Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; Dedicatoria, Abel, A un suicida en una piscina y [Soy Luisito Hernández...] de *Vox horrisona*; Book the first, Book the second y 3 de *Una impecable soledad*; [Ricardo Wagner se quedó en Venecia...], [O ese excelente gigante...] y Chanson d'amour de *Survival Grand Funk*; Fuga, [Felipe Pinel es un...] y Preludio número 8 en La Menor de *Preludios y fugas*; [Los ojos del niño Mozart...], [Los laureles...] y Chopin de *El sol lila*; La canción / M. Balakireff, Vier letzte Gesänge, 4. Dämmerung y [Una forma...] de *El estanque moteado. 6 canciones rusas*; [Algo me dices...], [Digamos que eres...], y Una impecable soledad / Roman - Libro cuarto o quinto de *Libreta Bayer*; 1, 2 y Chanson d'amour de *El jardín de plástico*; [Anciano über allen...], Lied y [Soy uno de los 3.1416...] de *Los poemas del ropero*; Elogio de la Medicina, Little Requiem y Urania de *Cuaderno Aristóteles. Metafísica*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_hernandez/seleccion_de_textos/
- Bonilla Amado, J. (1984). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Libertadores de América. Incluye: VI. La canción de Charlie de *Charlie Melnik*; Chanson d'amour, [Sin esperar quietamente...],

[Franqueamos diariamente...] y [Hoy el agüita salada...] de *Vox horrisona*.

Chirinos, E. (1992). *Infame turba. Poesía en la Universidad Católica. 1917-1992* (selección, presentación y notas de Eduardo Chirinos). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Incluye: Géminis, Difícil bajo la noche, Galileo, Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; En bateau, Apolo azul, A un suicida en una piscina, [Soy Luisito Hernández...], Chopin, Sonetti a Shakespeare, Historia de la música, La canción / M. Balakireff, Tetrailiada cannabínicol, [Antes de sonreír...], [La misma soledad...] y Dedicatoria de *Vox horrisona*.

Chirinos, E. (1997). *Infame turba. Poesía en la Universidad Católica. 1917-1997* (2.ª ed., corregida y aumentada; selección, presentación y notas de Eduardo Chirinos). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Incluye: Géminis, Difícil bajo la noche, Galileo, Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; En bateau, Apolo azul, A un suicida en una piscina, [Soy Luisito Hernández...], Chopin, Sonetti a Shakespeare, Historia de la música, La canción / M. Balakireff, Tetrailiada cannabínicol, [Antes de sonreír...], [La misma soledad...] y Dedicatoria de *Vox horrisona*.

Chirinos, E. (2016). *Batalla al borde de una catarata. 109 poemas peruanos*. Granada: Esdrújula. Incluye: Historia de la música, [Si creyera alguna vez...] y [Mientras llamas por teléfono...] de *Vox horrisona*.

Chirinos, E., & Eslava, J. (1991). *Loco amor: Poesía peruana contemporánea*. Lima: Colmillo Blanco. Incluye: [Si creyera alguna vez...] y Chanson d'amour de *Vox horrisona*.

Chirinos, E., & Eslava, J. (2007). *Loco amor: Poesía peruana contemporánea* (2.ª ed.). Lima: Alfaguara, Santillana. Incluye: [Si creyera alguna vez...] y Chanson d'amour de *Vox horrisona*.

Dammert, J. L. (2017). *Los poetas sueltos: antología de la poesía peruana de siglo XX para leer y cantar* (selección, música y notas de Juan Luis Dammert). Cogollo Editores. Incluye: Ezra Pound: cenizas

- y cilicio de *Las constelaciones*; Tetrailiadacanabinol, [Tengo de ti...] y Dedicatoria de *Vox horrisona*; y disco compacto con adaptaciones musicales.
- De Lima, P. (2018). Perú. Los poemas del hambre. *Unidiversidad*, 31, 37-103. Incluye: Twiggy, la malpapeada de *Vox horrisona*.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana: tomo II (1960-1973)* (prólogo, selección y notas de Alberto Escobar). Lima: Peisa. Incluye: VI. La canción de Charlie y VII de *Charlie Melnik*; Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*.
- Eslava, J. (1983). *Antología peruana última*. Lima: Los Reyes Rojos Ediciones. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio (2) de *Las constelaciones*.
- Eslava, J., & Chirinos, E. (2011). *Me gustas tú: adolescentes en la poesía peruana*. Lima: Punto de Lectura, Santillana. Incluye: Canto primero, El bosque de los huesos, y Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*.
- Falla, R., & Carrillo, S. L. (1988). *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980* (vol. I). Lima: Ediciones Poesía. Incluye: I. Jardinero de cizaña (inicio y estancias 1, 2 y 3) de *Orilla*; I, II y III de *Charlie Melnik*.
- Gallero, J. L. (1989). *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*. Madrid: Fugaz Ediciones Universitarias. Incluye: [Mientras llamas...], Chanson d'amour, El sol azul y [Ella te hiere...] de *Vox horrisona*.
- Garayar, C. (2001). *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*. Lima: Peisa, El Comercio. Incluye: I, II, III, IV y V de *Charlie Melnik*; El bosque de los huesos, y Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*.
- González Vigil, R. (1984). *Poesía peruana. Antología general: Tomo III. De Vallejo a nuestros días*. Lima: Edubanco. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; A un suicida en una piscina, Abel y Chanson d'amour de *Vox horrisona*.
- González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana siglo XX* (vol. II; selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil). Lima: PetroPerú.

Incluye: III de *Orilla*; VI. La canción de Charlie de *Charlie Melnik*; Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; A un suicida en una piscina, Abel, Chanson d'amour, [Sin esperar quietamente...], Ars poética y [Yo iba por tu camino...] de *Vox horrisona*.

- Ilian, I. (2018). *25 poetas peruanos. Un panorama de la poesía peruana* (selección y traducción al rumano de Ilinca Ilian; presentación de María Eugenia Echevarría). Bucarest: Embajada de Perú en Rumania. Incluye: Vier letzte Gesänge de *El estanque moteado*. *Seis canciones rusas*.
- La Hoz, L. (1989). *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. 33 poetas suicidas*. Lima: Ediciones de los Lunes. Incluye: Abel, [Recuerdas...] y Dedicatoria de *Vox horrisona*.
- Limache, Ó. (1995). *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos*. Lima: Colmillo Blanco. Incluye: [La ciudad de Lima y sus pistas...], Aviso, A Verónica Lake, 1001, odisea del espacio, Apollon Musagete (fragmento), Cuarteto de mi vida, El silencioso, [Gran Jefe Un Lado del Cielo continúa en una extraña...], El inspector sufre un corrimiento hacia el rojo (fragmento), Otra pista (fragmento), El cine moteado, El misterio del cigarrillo oval, [Gran Jefe Un Lado del Cielo fuma cigarrillos Inca...], Crítica cinematográfica, [Gran Jefe Un Lado del Cielo bebió de los tulipanes...], [Gran Jefe Un Lado del Cielo ha espectado...], [Gran Jefe Un Lado del Cielo ve proyectarse...] y [Gran Jefe Un Lado del Cielo quedó solo...] de *Vox horrisona*; y fragmento de la entrevista de Alex Zisman «Luis Hernández: El arte de la poesía».
- Limache, Ó. (2000). *Selección nacional. Primer mundial de la lectura en el Perú*. Lima: Lluvia Editores. Incluye: El bosque de los huesos de *Las constelaciones*.
- López Degregori, C., & O'Hara, E. (1998). *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima. Incluye: II. Mar y III (estancias 1, 2 y 3) de *Orilla*; *Charlie Melnik*; y Géminis, Aries, Acuario, Virgo, Tauro, Leo, Capricornio, Cáncer, Libra, Difícil bajo la noche, Galileo, Ezra Pound: cenizas

- y cilicio, El bosque de los huesos, Cuarteto opus 131, Cuarteto opus 135, Canto primero y Canto tercero de *Las constelaciones*.
- Milán, E., & Lumbreras, E. (1999). *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. México, D. F.: Aldus. Incluye: Géminis, Aries, Scorpio, Piscis, Acuario, Virgo, Tauro y Canto cuarto de *Las constelaciones*; Au [*sic*] die freude / Oda a la alegría, Scherzo en B^b menor, Sinfonía fácil y A un suicida en una piscina de *Vox horrisona*; y Rosas pasean las calles de porcelana, de Jean Arp (trad.).
- Naranjo, M. (1993). Y tocado tu cuerpo. Antología de poesía erótica peruana contemporánea. *Dédalo, 1*, 50-64. Incluye: Chanson d'amour de *Vox horrisona*.
- Ollé, C. (2008). *Fuego abierto. Antología de la poesía peruana*. Santiago de Chile: Lom. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*; e Historia de la música de *Vox horrisona*.
- Ortega, J. (1971). *Imagen de la literatura peruana actual* (vol. III). Lima: Editorial Universitaria. Incluye: Homenaje al homenaje (luego conocido como «Abel»).
- Pera, M. (2018). *De este lado del cielo. Nueva antología de la poesía peruana*. Santiago de Chile: Descontexto. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio, y El bosque de los huesos de *Las constelaciones*; A un suicida en una piscina, [Soy Luisito Hernández...] y A Chile de *Vox horrisona*.
- Ruano, M. (1981). *Muestra de la poesía nueva latinoamericana*. Lima: El Gallinazo. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*.
- Sologuren, J. (1963). *Poesía*. Biblioteca de cultura contemporánea (vol. VIII). Lima: Ediciones del Sol. Incluye: VI. La canción de Charlie de *Charlie Melnik*.
- Toro Montalvo, C. (1978). *Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70)*. Lima: Ediciones Mabú. Incluye: VI. La canción de Charlie y VII de *Charlie Melnik*; Tauro, Leo, y Ezra Pound: cenizas y cilicio de *Las constelaciones*; Erik Satie, Apolo Azul, Cómo se friega al genio, A un aria de Händel, Preguntas,

Canción para Wolfgang [sic] Goethe, En bateau, Chanson d'amour, Historia de la música y [Hugo me dijo...] de *Vox horrisona*.

- Toro Montalvo, C. (1990). *Manual de Literatura Peruana*. A.F.A. Editores. Incluye: Ezra Pound: cenizas y cilicio (2) de *Las constelaciones*.
- Zapata, M. Á. (1989). Siete poetas peruanos últimos. Antología mínima. *Hora de poesía*, (61-62). Incluye: El bosque de los huesos, Cuarteto opus 72 y Canto primero de *Las constelaciones*; [Una forma...], Recuerdas, [En el cuarto...], [Cielo del tiempo...], [Sin esperar quietamente a la belleza...] e [Y la poesía...] de *Vox horrisona*.
- Zapata, M. Á., & Mazzotti, J. A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México, D.F.: El Tucán de Virginia. Incluye: El bosque de los huesos, Cuarteto opus 72 y Canto primero de *Las constelaciones*; [Sin esperar quietamente a la belleza...], [Y la poesía...], Recuerdas, [En el cuarto...], [Cielo del tiempo...] y Abel de *Vox horrisona*.
- Zurrón Rodríguez, E. (2020). *Poetas peruanos de la generación del 60. Antología*. Oregon: Axiara. Incluye: 1, 2, 3 y 4 de *Orilla*; I, II, V y VI. La canción de Charlie de *Charlie Melnik*; Ezra Pound: cenizas y cilicio (2), y Piscis de *Las constelaciones*; Chopin, [Una parte de mí quiere escribir...], [Soy Luchito Hernández...] y La canción / M. Balakireff de *Vox horrisona*.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL AUTOR

Tesis

- Álvarez Umbarila, J. (2013). *A todos los prófugos del mundo: dos poéticas en Los cuadernos de Luis Hernández* [tesis de bachillerato, Universidad de Los Andes]. Colombia.
- García Flores, D. (2017). *La intertextualidad en Una impecable soledad de Luis Hernández* [tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Lima, Perú.

- León Mango, L. F. (2013). *Los paradigmas de la crítica literaria en los años 60: El caso del juego de Las Constelaciones, de Luis Hernández* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Lima, Perú.
- León Mango, L. F. (2019). *De la obra orgánica a la obra órgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández* [tesis de maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Lima, Perú.
- Mendoza-Canales, R. (2007). *Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández* [tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Lima, Perú.
- Reátegui Bustios, O. A. (2020). *Notas acerca de lo posible y lo liminal en la poesía de Luis Hernández* [tesis de licenciatura en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Lima, Perú.
- Rodríguez Vértiz, D. M. (2011). *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández Camarero* [tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México]. México.
- Rodríguez Vértiz, D. M. (2021). *Der Dichtung Schleier. Recepción de la cultura alemana en la poesía de Luis Hernández Camarero* [tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México]. México.
- Villanueva, A. M. (2011). *Historias del cielo desairado: los libros, la música y los astros en Orilla, Charlie Melnik y Las constelaciones, de Luis Hernández* [tesis doctoral, University of Washington]. Seattle, Estados Unidos.
- Yerovi Díaz, L. (1976). *Hacia una edición crítica de “Vox horrisona”. (Poesía de Luis Hernández, 1961-1976)* [tesis de doctorado en Lengua y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Lima, Perú.

Libros, artículos y notas sobre Luis Hernández y su obra

- Álvarez, M. (2020). Hernández el Oculito [prólogo]. En Luis Hernández, *Una impecable soledad* (pp. 11-19). Lima: Pesopluma.
- Abanto Delgado, D. (2021, 26 de enero). 60 años en la Orilla. *Buensalvaje*. <https://buensalvaje.com/60-anos-en-la-orilla/>
- Álvarez Umbarila, J. (2018). Luis Hernández y los barcos de papel: tránsitos de una obra poética autógrafa de la producción al archivo. En Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán (eds.), *Ilusión y materialidad: perspectiva sobre el archivo* (pp. 111-122). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ágreda, J. (1997, 14 de septiembre). Una impecable soledad. *Culturas, Suplemento de Artes & Letras* (de *La República*), 25.
- Ángeles Loayza, C. (1990, 15 de junio). El paisaje contemporáneo. Luis (Azul) Hernández (de Prusia). *Página Libre*, A-18^o.
- Angulo Daneri, T. (2017, 19 de junio). Un poeta a este lado del cielo. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/06/17/actualidad/1497719044_705316.html
- Anónimo (1977, 16 de octubre). Homenaje a Luis Hernández (incluye selección de poemas). *Variaciones* (suplemento de *La Crónica*), 29-30.
- Anónimo (1995, 24 de diciembre). Lengua viva (incluye selección de poemas). *Día siete. Expreso*, 14-17.
- Arámbulo, C. M. (1991, 18 de abril). Los juegos de Oquendo y Hernández. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), XII.
- Araujo, Ó. (1985). Generación poética del 60. *Socialismo y Participación*, 29, 87-92.
- Arteaga, A. (1983, 20 de diciembre). Lucho Hernández. Esplendor en la hierba. *Expreso*, 27.

⁹ Reproducido en 2015 en *Cortes intensivos. Entrevistas y crónicas 1986-2014* (pp. 145-148). Lima: Posición.

- Bardales, O. (2016, 5 de julio). Poeta Luis Hernández es traducido por primera vez al inglés. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/poeta-luis-hernandez-traducido-primer-vez-ingles-232045-noticia/?ref=ecr>
- Barrionuevo, A. (2018). *La eterna juventud de Luis Hernández* [entrada de blog]. Blog de Pesopluma. <https://pesopluma.net/la-eterna-juventud-de-luis-hernandez/>
- Batalla, C. Z. (1995, 20 de agosto). Una voz que viaja en la ciudad. *Culturas, Suplemento de Artes & Letras* (de *La República*), 25-26.
- Bedoya, J. (2017, 24 de abril). La poesía no sirve para nada. *El Comercio*. https://archivo.elcomercio.pe/eldominical/actualidad/poesia-no-sirve-nada-jaime-bedoya-noticia-1985528?ref=flujo_tags_9322&ft=nota_1&e=titulo
- Bendezú, F. (1966, 6 de mayo). “Las Constelaciones” de Luis Hernández Camarero. *Oiga*, (173), 22.
- Bringas de Ávila, L. (1998, 27 de diciembre). Luis Hernández inédito. *Domingo* (suplemento de *La República*), 27-29. Acompañado de una Nota del editor de Federico de Cárdenas, 29.
- Bringas de Ávila, L. (1999, 15 de noviembre). Luis Hernández y su “rollo” de los sesenta. *El Peruano*, 16-17.
- Cabel, J. (1986). Los marginales, obras y otras consideraciones: Enrique Huaco, René Ramírez Lévano, Juan Ojeda y Luis Hernández. En *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/70* (pp. 39-60). Lima: Sagsa.
- Cabel García, A. (2018). La poética errante de Luis Hernández en su *Estanque moteado*. *Revista Laboratorio*, 18, 1-16.
- Cachay, C., & Odar, J. P. (2019, 17 de diciembre). La melodía infinita. *La República*. <https://larepublica.pe/cultural/2019/12/17/poeta-luis-hernandez-1941-1977/>
- Campos, M. (1996, 28 de septiembre). Las furias y las penas (entrevista a Max Hernández). *Somos* (revista de *El Comercio*), (512), 24-28.

- Caro, G. J. (2017, 27 de septiembre). Luis Hernández Camarero, poeta, a 40 años de su trágica muerte. *Viceversa Magazine*. <https://www.viceversa-mag.com/luis-hernandez-camarero-poeta-40-anos-tragica-muerte/>
- Castillo, L. A. (1997). Luis Hernández. *Una impecable soledad. La casa de Cartón de OXY*, (13), 87.
- Chirinos, E. (1981, 8 de noviembre). La poesía de Luis Hernández (nota y poemas). *Perspectiva* (suplemento de *La Prensa*), 18.
- Chirinos, E. (1982, 11 de abril). Vox Horrisona. *Perspectiva* (suplemento de *La Prensa*), 19.
- Chirinos, E. (1991). Tronco del olivo original. En Eduardo Chirinos (ed.), *El techo de la ballena. Aproximaciones a la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea* (pp. 86-89). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chueca, L. F. (1991). La soledad de Luis. Ausencia y lucha en la poesía. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), sección C, VI-VII.
- Chueca, L. F. (1994). *Una impecable soledad*, mito y poesía en Luis Hernández. *Dédalo: revista de lingüística y literatura*, (3), 25-31.
- Chueca, L. F. (1997). Ausencia poética. *Caretas*, (1484), 70-71.
- Chueca, L. F. (2003). Luis Hernández: Ciudad de pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores. *Lienzo*, (24), 233-255.
- Chueca, L. F. (2006). Luis Hernández: La muerte la basura / el langoy y la locura. En Luis Fernando Chueca, José Güich y Carlos López Degregori (eds.), *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (pp. 62-92). Lima: Universidad de Lima.
- Chueca, L. F. (2007). Fulgores de un herido por la espalda [reseña de *La soñada coherencia*]. *Intermezzo Tropical*, (5), 141-142.
- Chueca, L. F. (2010). Desdoblamientos y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández. En Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí (eds.), *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú* (pp. 255-287). Lima: Universidad de Lima.

- Chueca, L. F. (2015, 5 de diciembre). *Sobre Las islas aladas (2015) de Luis Hernández*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/sobre-las-islas-aladas-2015-de-luis-hernandez-de-luis-fernando-chueca/>
- Chueca, L. F. (2016). *Las islas aladas: poesía de plenas desnudeces* [epílogo]. En Luis Hernández, *Las islas aladas. Orilla, Charlie Melnik, Las constelaciones* (2.^a ed., pp. 67-73). Lima: Pesopluma.
- Chueca, L. F. (2017). Luis Hernández: otro que va herido por la espalda [prólogo]. En Luis Hernández, *Gran Jefe Un Lado del Cielo* (pp. 5-11). Madrid: Esto no es Berlín.
- Cisneros, A. (1966). Hernández, Luis: *Las constelaciones*. *Letras*, (76-77), 337-339.
- Contreras, D. (2008, 23 de marzo). Poeta rememorado. *El Peruano*, 23.
- Creimerman, M. (1981, 5 de octubre). Hernández el orillero. *Caretas*, (698), 66-67.
- De la Fuente, J. (ed.). (1993, 28 de abril). Artículos de Juan de la Fuente y Rafael Pastor. Testimonios de Max Hernández, Luis La Hoz y Nicolás Yerovi. Incluye selección de poemas. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), 2-7.
- De la Fuente, J. C. (2001, 14 de julio). Una impecable soledad [entrevista a Edgar O'Hara]. *Etecé* (suplemento de *El Comercio*), 37.
- De Lima, P. (2003, 6 de octubre). Chirinos y la romantización de 1960. *Identities* (suplemento de *El Peruano*), (46), 10-11.
- Elmore, P. (1982, 28 de marzo). Antología de Luis Hernández. Edición dominical de *El Observador*, XVII.
- Elmore, P. (1983). Luis Hernández: una poesía contra el dolor. *30 días*, 32.
- Escribano, P. (1997, 31 de agosto). Soledad reencontrada. Entrevista a Edgar O'Hara. *Domingo* (suplemento de *La República*), 23-24.
- Fangacio, J. C. (2017, 22 de abril). Luis Hernández: venid a ver el cuarto (y la calle) del poeta. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/peru/luis-hernandez-venid-ver-cuarto-calle-poeta-415946-noticia/>

- Fangacio Arakaki, J. C. (2020, 4 de septiembre). Luis Hernández y *Una impecable soledad*: el libro de culto que fue radionovela [reseña de *Una impecable soledad*]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/luis-hernandez-y-una-impecable-soledad-el-libro-de-culto-que-fue-radionovela-noticia/>
- Forns-Broggi, R. (2012a). Conexión có(s)mica. En *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas* (pp. 153-169). Lima: Editorial Nido de Cuervos.
- Forns-Broggi, R. (2012b). Intervalo con más menciones. En *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas* (pp. 299-309). Lima: Editorial Nido de Cuervos.
- García Flores, D. J. (2020). Apuntes preliminares y Estudio de los materiales. En Luis Hernández, *Una impecable soledad* (pp. 21-44). Lima: Pesopluma.
- González Vigil, R. (1977, 6 de noviembre). Presencia de Luis Hernández. *El Dominical* (suplemento de *El Comercio*), 17.
- González Vigil, R. (1978, 2 de julio). La canción de Hernández. *El Dominical* (suplemento de *El Comercio*), 20.
- Granados, P. (1995, 20 de febrero). Vox horrisona. Las constelaciones de Luis Hernández. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), 4-5.
- Granados, P. J. (1997, 11 de mayo). La poesía de Luis Hernández: veinte años después. *El Comercio*, sección Cultural, C2.
- Granados, P. J. (2007, 1 de septiembre). *La poesía de Luis Hernández: treinta años después*. Blog de Pedro Granados. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2007/09/01/la-poesia-de-luis-hernandez-treinta-anos-despues/>
- Granados, P. J. (2013). “Spasmo-Dolviran”: ¿el último cuaderno de Luis Hernández? En *Autismo comprometido: sobre poesía peruana reciente* (pp. 39-45). Lima: Paracaídas.
- Hinostroza, R. (2012). Luis Hernández. El Gran Jefe Un-Lado-Del-Cielo. En *Pararrayos de Dios. Crónicas de poetas* (pp. 237-248). Lima: Tribal.

- Ildefonso, M. (2006a). Si supieras lo fácil que es hablar conmigo: Los palimpsestos de Luis Hernández. *Intermezzo tropical*, (4), 99-103.
- Ildefonso, M. (2006b). ¿Recuerdas la primavera? *Urbania*, (5), 10.
- Ildefonso, M. (2015). Luis Hernández. *Las islas aladas* [reseña]. *Buensalvaje*, (17), 11.
- Ildefonso, M. (2019, 21 de mayo). Luis Hernández: *Las islas aladas* [reseña]. *La República*. <https://larepublica.pe/tendencias/203432-luis-hernandez-las-islas-aladas/>
- Jiménez, R. (2000). Luis Hernández entre nosotros. *Tsé-Tsé*, (7-8), 175-177.
- Jurado Chueca, F. (2007, 8 de febrero). Acaso el verano está escrito. *El Comercio*, 10.
- Lafferranderie, E. (2017, 1 de abril). The School of Solitude: *preguntas a una traducción de Luis Hernández*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/the-school-of-solitude-preguntas-a-una-traduccion-de-luis-hernandez/>
- La Hoz, L. (1981, 28 de noviembre). Semblanza de Luis Hernández. *La República*, 18.
- La Hoz, L. (1992). Ars longa, vita brevis. *Quevedo*, (1), 10.
- La Hoz, L. (1997). Saludo y despedida de Luis Hernández. *Inti*, (46-47), 205-206.
- La Hoz, L. (2002). Imágenes del jardinero de cizaña. *El túnel*, (1), 64-65.
- La Hoz, L. (2008). Mito y aventura: Luis Hernández. *Ángeles & Demonios*, (3-4), 60-61.
- Lasso, M. (2005, 7 de febrero). Luis Hernández Camarero. *Letralia: Tierra de Letras*, (119). <https://letralia.com/119/articulo04.htm>
- Lauer, M. (1978). Hernández: volumen suicida, 20¹⁰.
- Lauer, M. (1981). Presentación. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Antología* (pp. 9-11). Lima: Hueso Húmero.

¹⁰ No contamos con más información sobre esta fuente.

- Lauer, M. (1982, 3 de mayo). Vida de Luis Hernández. *Testimonio*, (8), 27 y 74.
- Lauer, M. (2014). Prólogo y Adenda 2014. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Antología* (2.ª ed., pp. 13-18). Lima: Ediciones Copé.
- Lauer, M. (2017). Luis Hernández, los sesenta. Un sueño privado. *Revista Universidad de Antioquia*, (330), 42-49.
- Lauer, M., & Aramayo, O. (2002). Amado del sol y de las ondas (conversación). *El túnel*, (1), 52-61.
- León, F. (2014, 18 de noviembre). *Luchito Hernández bendita sea tu soledad* [entrada de blog]. Soroche y Resaca. <http://sorocheyresaca.blogspot.com/2014/11/luchito-hernandez-bendita-sea-tu.html>¹¹.
- León, R. (2007, 2 de octubre). La sociedad del poeta muerto. *El Comercio*, A-12.
- León Mango, L. F. (2019). Crisis de la “obra orgánica” u “obra organizada” en *Vox horrisona*, de Luis Hernández. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 2(3). <https://doi.org/10.36286/mrlad.2>
- León Mango, L. F. (2021). Infancia y transgresión poética en la obra de Luis Hernández. *Lexis*, 45(2), 825-863.
- Lindo Pérez, F. (2000). Luis Hernández o una elegía a la soledad. *Paediatrica*, 3(2), 46-47.
- Lino Salvador, L. E. (2007). Ciudad y ciudadanos en “El bosque de los huesos” de Luis Hernández. *Tinta Expresa*, (3), 29-38.
- Luna, J. A. (1977, 19 de noviembre). Luis Hernández Camarero. Poesía y mensaje. *Correo*, 9.
- Martos, M. (1981). Luis Hernández: lo artístico cotidiano. *El Caballo Rojo* (suplemento dominical de *El Diario de Marka*), (78), 12.

¹¹ Reproducido en la web *Sonámbula: Cultura y lucha de clases* (26 de diciembre de 2019). Se puede acceder a través del siguiente enlace: <https://sonambula.com.ar/luchito-hernandez-bendita-sea-tu-soledad/>

- Martos, M. (1982, 14 de marzo). La magia adolescente de Hernández. *El Caballo Rojo* (suplemento dominical de *El Diario de Marka*), II(96), 13.
- Mendoza-Canales, R. (2009). Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández. *Lexis*, 33(2), 255-286.
- Mendoza-Canales, R. (2017a). Topografías del devenir: la poesía de Luis Hernández. *Mitologías Hoy*, (15), 199-216.
- Mendoza-Canales, R. (2017b, 27 de octubre). Los espectros de Luis Hernández: una poesía en permanente movimiento. *Pliego Suelto*. <http://www.pliegosuelto.com/?p=24008>
- Mondoñedo Murillo, M. J. (1995). La humanización de la figura del poeta en *Orilla* de Luis Hernández. *Dedo Crítico*, 1, 5-9.
- Montalbetti, M. & Caillaux, J. (dirs.). (1977, 6 de noviembre). Presencia de Luis Hernández. Artículo de Nicolás Yerovi; testimonios de Wáshington Delgado, Saúl Peña, Iván Larco, Francisco Bendezú, Antonio Cisneros, César Calvo, Esteban Pavletich y Guillermo Thorndike. Incluye selección de poemas. *La Imagen Cultural* (suplemento de *La Prensa*), i-vi.
- Mora, E. (1983). Los cuadernos de Luis Hernández. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. 565-581). Lima: Punto y Trama.
- Nakamurakare Enobi, P. (2001, 14 de julio). Un tal Luis Hernández. *Etecé* (suplemento de *El Comercio*), 34, 36 y 38.
- Nevares, M. F. (1997, 18 de septiembre). Lucho en su jardín. *Caretas*, 48-51.
- Niño de Guzmán, G. (1984, 16 de enero). Una impecable soledad. *El Comercio*, A-2.
- O'Hara, E. (1977, 2 de enero). Luis Hernández y la locura real. *La Imagen Cultural* (suplemento de *La Prensa*), (93), 19¹².
- O'Hara, E. (1981a, 8 de octubre). Luis Hernández en sus constelaciones. *Marka*, 40-41.

¹² Reproducido en 1980 en *Desde Melibea* (pp. 114-116). Lima: Ruray Editores.

- O'Hara, E. (1981b, 8 de octubre). El naufrago y sus mensajes (entrevista a Max Hernández). *Marka*, 42-43.
- O'Hara, E. (1987a, 18 de octubre). Luis Hernández, diez años después. *La República*, sección Artes & Letras, 26.
- O'Hara, E. (1987b). Luis Hernández: el libro y sus facciones. *Códice. Revista de poéticas*, (1), 31-57¹³.
- O'Hara, E. (1995a). Luis Hernández: los 30 años de las constelaciones. *Debate*, 17(84), 55-57.
- O'Hara, E. (1995b, 6 de agosto). Ecografía de *Las constelaciones*. *La República*, 26-27.
- O'Hara, E. (1995c, 2 de octubre). El tercer planeta. Cuatro poemas inéditos. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), 5.
- O'Hara, E. (1995d). Territorios de la palabra móvil [prólogo]. En Luis Hernández, *Trazos de los dedos silenciosos. Antología poética* (pp. XI-LXXXII). Lima: Petroperú, Jaime Campodónico Editor.
- O'Hara, E. (1997a). La miel de las lejanías [prefacio]. En Luis Hernández, *Una impecable soledad* (pp. IX-XXIV). Lima: Ediciones de los Lunes.
- O'Hara, E. (1997b). Guía [parcial y comentada] de nombres y referencias. En Luis Hernández, *Una impecable soledad* (pp. 101-195). Lima: Ediciones de los Lunes.
- O'Hara, E. (1998). Escaramuzas con la tradición: el caso de Luis Hernández. En *Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios históricos-sociales sobre el Perú a fines de siglo XX* (vol. II, pp. 443-446). Lima: Universidad de Lima.
- O'Hara, E. (2000). La estancia solitaria: Luis Hernández en Buenos Aires. *Tsé-Tsé*, (7-8), 177-183.
- O'Hara, E. (2001). Los sueños diurnos que nos calan. En *El Perú en los albores del siglo XXI-5* [actas de ciclo de conferencias] (pp. 149-165). Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

¹³ Reproducido en 1989 en la revista *Hora de Poesía*, (61-62), 61-84.

- O'Hara, E. (2002, 12 de octubre). Una historia no mencionada. *Somos* (revista de *El Comercio*), 44-48.
- O'Hara, E. (2004). La soledad de Luis Hernández. En *Los manes y desmanes de la Neovanguardia. Poéticas latinoamericanas, 1944-1977* (pp. 101-112). Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- O'Hara, E. (2007a). Fiel a sus esferas. Prólogo a Luis Hernández. En Luis Hernández, *La soñada coherencia* (pp. 9-30). Lima: Mesa Redonda.
- O'Hara, E. (2007b). Treinta años de misterios y de poesía intacta: (Ele Hache, 1977-2007). *Lienzo*, (28), 9-41.
- O'Hara, E. (2008a). Ele Hache: aniversario con divertimento. *Fórnix*, (7), 234-243.
- O'Hara, E. (2008b). Una lírica hecha de amistad [prólogo]. En Javier Heraud, *Viajes imaginarios* (pp. 9-23; edición, prólogo y notas de Edgar O'Hara; *dossier* fotográfico de Herman Schwarz). Lima: Mesa Redonda.
- O'Hara, E. (2015). *Poeta culto, poeta de culto. A 50 años de Las constelaciones* [copia de mimeógrafo]. Coloquio en homenaje por los 50 años de "Las constelaciones". Lima: Casa de la Literatura Peruana.
- Olivas, D. (2013). No se culpe a nadie de su sueño. Evocando a Luis Hernández. En VV. AA., *Entrevistas humanas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ortega, J. (2002, 17 de junio). Bio/grafías de los años sesenta. *Identidades* (suplemento de *El Peruano*), (14), 3-5.
- Ortiz, B. (2006, 3 de septiembre). Ese viejo librito morado. *Perú 21*, 14.
- Ortiz, B. (2007, 3 de octubre). No se culpe a nadie de mi sueño. *Perú 21*, 24-25.
- Otero, D. (2008, 28 de septiembre). Una rebelde lucidez. *El Dominical* (suplemento de *El Comercio*), 4-5.

- Pellicer, J. (2019). On *The school of solitude* by Luis Hernández, translated by Anthony Geist. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (8), 123-128.
- Pérez Grande, H. (1995, 4 de septiembre). Tres constelaciones. Los libros del '65. *Revista* (suplemento cultural de *El Peruano*), 2-3.
- Picón, J. C. (2005). Luis Hernández. *Gaceta Cultural del Perú*, 26-27.
- Picón, J. (2015, 29 de julio). Extrañas constelaciones. *El Comercio*, sección Luces, 1-2.
- Pinto, I. (1982, 21 de marzo). *Vox horrisona*: Al borde del abismo. *Expreso*, 16.
- Pinzás, T. (2017a, 16 de septiembre). *Apolo y la curación del dolor en la poesía de Luis Hernández*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/apolo-y-la-curacion-del-dolor-en-la-poesia-de-luis-hernandez/>
- Pinzás, T. (2017b, 2 de octubre). La emoción perdura. *El Dominical* (suplemento de *El Comercio*). <https://elcomercio.pe/eldominical/emocion-perdura-teo-pinzas-noticia-462632-noticia/>
- Piqueras García, J. (2008, 23 de mayo). *La vox horrisona de Luis Hernández o el poder terapéutico de la poesía* [entrada de blog]. Insólitos. Caminando por el lado salvaje de la literatura. <http://insolitosjp.blogspot.com/2008/05/inslitos-la-vox-horrisona-de-luis.html>
- Planas, E. (2017, 22 de febrero). Queremos tanto a Lucho Hernández. *El Comercio*, sección Luces, 1-3.
- Puican, M. (2016). The School of Solitude: Collected Poems by Luis Hernández. *Make Literary Magazine*. <https://www.makemag.com/review-the-school-of-solitude/>
- Quenaya, C. (2017, 23 de agosto). *La poética de los cuadernos de Luis Hernández*. *Ánima Lisa*. <https://animalisa.pe/resenas/la-poetica-los-cuadernos-luis-hernandez/>
- Quiroz, R. (1987, 18 de octubre). Especial. Evocación de Luis Hernández (con testimonios de Luis La Hoz, Max y Carlos

- Hernández, y Betty Adler). *La República*, sección Artes & Letras, 22-25.
- Rivero, R. (2014, 29 de julio). Escribas o no escribas. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/07/29/53d664afca4741091a8b457e.html>
- Rodríguez, J. (2000, 26 de agosto). Hernández: muchas veces y jamás. *Somos* (revista de *El Comercio*), (716), 66-69.
- Rodríguez-Gaona, M. (2017, 6 de enero). «Gran Jefe Un lado del Cielo», Luis Hernández, el ángel caído. *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gran-jefe-lado-cielo-luis-hernandez-angel-caido-201701060141_noticia.html
- Romero Tassara, R. (2007a). *Charlie Melnik: una dedicatoria* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/charlie-meknik-una-dedicatoria.html>
- Romero Tassara, R. (2007b). *Cuaderno Aristóteles Metafísica* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/cuaderno-aristoteles-metafísica.html>
- Romero Tassara, R. (2007c). *Hernández en archivos, los archivos de la armonía* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/el-cuaderno-aristoteles-metafísica.html>
- Romero Tassara, R. (2007d). *Hernández en revistas: 1966-1976* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/hernandez-en-revistas-1965-1976.html>
- Romero Tassara, R. (2007e). *La apertura* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/la-apertura.html>
- Romero Tassara, R. (2007f). *Las constelaciones: un premio* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/las-constelaciones-un-premio_19.html
- Romero Tassara, R. (2007g). *Una impecable soledad: apuntes I* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/una-impecable-soledad-apuntes-ii.html>

- Romero Tassara, R. (2007h). *Una impecable soledad: apuntes II* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivolarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/una-impecable-soledad-apuntes.html>
- Romero Tassara, R. (2007i). *Vox horrisona, apuntes sobre una edición* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivolarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/vox-horrisona-apuntes-sobre-una-edicin.html>
- Romero Tassara, R. (2008a). *Las armonías de H* [entrada de blog]. La Armonía de H: Archivo. <http://archivolarmoniadeh.blogspot.com/2008/05/la-msica.html>
- Romero Tassara, R. (2008b). *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Romero Tassara, R. (2008c). Luis Hernández: el fauno y el sueño pop. *Ángeles & Demonios*, (3-4), 62-67.
- Roncagliolo, S. (2003, 20 de junio). El llamado de los líquenes. *Babelia* (suplemento de *El País*). https://elpais.com/diario/2003/06/21/babelia/1056152357_850215.html
- Roncagliolo, S. (2017, 24 de febrero). H [reseña]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/h-santiago-roncagliolo-405536-noticia/>
- Rose, J. G. (1980, 8 de diciembre). El robot que quiso suicidarse. *Caretas*, (627), 71.
- Ruiz Ayala, I. (¿1997?). La impecable soledad de Luis Hernández. *El Comercio*¹⁴.
- Salazar, J. (1977, 19 de octubre). La poesía y la muerte de Luis Hernández. *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, 14.
- Salazar, J. (1978, 14 de junio). Universo y locura de Hernández. *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, 12-13.
- Sánchez Hernani, E. (1979). Luis Hernández: razón de un homenaje. *La sagrada familia*, (4), 21-22.

¹⁴ No contamos con más información sobre esta fuente.

- Sánchez Hernani, E. (1983, 13 de diciembre). Luis Hernández: el poeta de la Vox Horrisona. *La República*, 19.
- Sánchez Hernani, E. (1991). El campeón de peso welter. Luis Hernández, la romántica aventura de la poesía. *Sí*, 56-57.
- Santivañez, R. (2002). Nuestro torturado Rimbaud. A 25 años de la muerte de Luis Hernández. *Flecha en el Azul*, (18), 38-40.
- Santivañez, R. (2015). Unas frases ideales a mi oboe: tres libros singulares [prólogo]. En Luis Hernández, *Las islas aladas. Orilla, Charlie Melnik, Las constelaciones* (1.ª y 2.ª ed., pp. 9-15). Lima: Pesopluma.
- Schwarz, H. (1999, 20 de junio). El ropero de Jessie. Suplemento cultural de *El Peruano*¹⁵.
- Schwarz, H. (2005, 28 de octubre). Homenaje a Luis Hernández en Seattle. *La Primera*, 17.
- Silva, G. (2007, 27 de octubre). Postales de un soñador. *Caretas*, (1995), 55.
- Silva Santisteban, R. (2007, 25 de marzo). Plagios. *Domingo* (suplemento de *La República*), 7.
- Sologuren, J. (1981, 29 de noviembre). Luis Hernández: la canción del arco iris. *El Observador*, 13¹⁶.
- Sotomayor, C. (2002, 26 de febrero). Los cuadernos de un vate insular. *El Peruano*, 25.
- Sotomayor, C. (2002, 16 de octubre). Luis Hernández, la poesía y la nostalgia. *La Razón*, 19.
- Stuart, O. (2002). A Luis Hernández, a quien no conocí. *El túnel*, (1), 62-63.
- Tamayo Vargas, A. (1978, 2 de junio). Hernández y Cisneros. Dos poetas y dos ediciones singulares. *El Comercio*, 10.

¹⁵ No contamos con más información sobre esta fuente.

¹⁶ Reproducido en 1983 en *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. VII-X). Lima: Punto y Trama.

- Tord, L. E. (1977, 13 de octubre). Luis Hernández. Ha muerto un poeta. *La Prensa*, 26.
- Urco, J. (1986). La poesía en serie[o]. *Hipocampo* (suplemento de *La Crónica*), (20), 19.
- Vanini, A. (1997, 2 de octubre). Luis Hernández, 20 años después “Places of my life”. *La República*, 25.
- Vera, S. (2018). *Notas a distancia sobre Vox Horrisona de Luis Hernández*. *Ánima Lisa*. <https://animalisa.pe/resenas/notas-a-distancia-sobre-vox-horrisona-de-luis-hernandez/>
- Vich, V. (2013). Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández. En *Voces más allá de lo simbólico: ensayos sobre poesía peruana* (pp. 22-43). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Wiener, G. (2001, 1 de febrero). Recuerdos del Gran jefe. *El Comercio*. A20.
- Wong, J. (2019, 30 de octubre). *Soy Luchito H, campeón de peso liviano* [entrada de blog]. Blog de Pesopluma. <https://pesopluma.net/soy-luchito-h-campeon-de-peso-liviano-por-julia-wong/>
- Yerovi, N. (1975a, 21 de septiembre). Testimonio de un poeta: Luis Hernández [nota y entrevista]. *Ojo*, 6.
- Yerovi, N. (1975b, 19 de mayo). Talento y vigencia del poeta Luis Hernández. *Variedades* (suplemento de *Correo*), 2.
- Yerovi, N. (1977, 18 de mayo). Reírse de la poesía. *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, 11.
- Yerovi, N. (1978). Prólogo. En Luis Hernández, *Vox horrisona* (pp. 7-12). Lima: Editorial Ames.
- Yerovi, N. (1979, 18 de enero). Recordando a Luis Hernández. Entrevista a LH. *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, (146), 1.
- Yerovi, N. (1983). Colofón. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. 583-584). Lima: Punto y Trama.
- Yerovi, N. (1997, 11 de octubre). Luis Hernández: el poeta de todos los prófugos del mundo. *Somos* (revista de *El Comercio*), (566), 32-37.

- Yerovi, N. (2018). *Vox horrisona: 43 años después*. En Luis Hernández, *Vox horrisona* (pp. 9-24). Lima: Pesopluma.
- Yrigoyen, J. C. (2020, 11 de octubre). “Una impecable soledad”: la crítica de José Carlos Yrigoyen a la reedición de la novela de Luis Hernández [reseña]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/libros/luis-hernandez-poeta-una-impecable-soledad-reedicion-pesopluma-la-critica-literaria-de-jose-carlos-yrigoyen-lecturas-resenas-noticia/>
- Zambra, A. (2008). Luis Hernández, “La soñada coherencia”. *Letras Libres*, (114), 83.
- Zeballos Hernández, J. (2016, 7 de julio). *Las islas aladas* de Luis Hernández. *Le Miau Noir*. <https://www.lemiaunoir.com/las-islas-aladas-de-luis-hernandez/>
- Zisman, A. (1975a, 7 de junio). Luis Hernández: el arte de la poesía. *Correo*, sección «La Cultura en crisis: escritores», 11.
- Zisman, A. (1975b, 14 de junio). Luis Hernández: el arte de la poesía (fin). *Correo*, sección «La Cultura en crisis: escritores», 10.
- Zurrón Rodríguez, E. (2019). Luis Guillermo Hernández Camarero. En *Poetas peruanos de la generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia* [tesis doctoral, Universidad de Alicante] (pp. 187-196). España.
- Zurrón Rodríguez, E. (2020). Poetas coloquiales y de la ironía: Luis Hernández. En *Poetas peruanos de la generación del 60* (pp. 204-214). Nueva York: Axiara.

MATERIALES AUDIOVISUALES

- Avendaño, D., & Pinzás, T. (2020, 2 de septiembre). *Luis Hernández y la más nueva edición de Una impecable soledad, por Pesopluma* [video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=-s1liBYBjNc>
- Canal Museal. (2023, 6 de enero). *Luis Hernández: impecable soledad | corto cinematográfico | 1988 | Archivo sonoro de Canal Museal*

[registro sonoro en YouTube de documental de Edgardo Guerra].
https://www.youtube.com/watch?v=djpR2VVNqOE&ab_channel=CanalMuseal

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2015a, 6 de agosto). *Poeta culto, poeta de culto* [video de YouTube]. Coloquio en homenaje a Luis Hernández por los 50 años de “Las Constelaciones”. https://www.youtube.com/watch?v=MN7KBfPYEg8&t=5s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2015b, 6 de agosto). *Nicolás Yerovi sobre “Vox horrisona” de Luis Hernández* [video de YouTube]. Coloquio en homenaje a Luis Hernández por los 50 años de “Las Constelaciones”. <https://youtu.be/y7QX309Iaz0>

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017a, 11 de mayo). *Recorrido por la exposición sobre la vida y obra de Luis Hernández* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=Yetw9RIFkqM&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017b, 15 de junio). *Exposición sobre Luis Hernández: Entrevista a los curadores* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=RyXjt2D85Ek&t=122s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017c, 15 de agosto). *Entrevista a Julio Ortega* [video de YouTube]. <https://youtu.be/y8DJCMRR-LY>

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017d, 18 de agosto). *Presentación de: “El sol lila” de Luis Hernández* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=VoXaPXHDZzw&t=9s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017e, 24 de agosto). *La soñada coherencia. Vida y obra de Luis Hernández* [video de YouTube]. <https://youtu.be/y8DJCMRR-LY>

Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017f, 24 de agosto). *(Entrevista) Luis Hernández: el arte de la poesía. Por Alex Zisman* [video de YouTube, grabación fonográfica]. https://www.youtube.com/watch?v=LplWj9F6FKM&t=41s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana

- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017g, 26 de agosto). *Luis Hernández: Una impecable soledad. Por Nicolás Yerovi* [video de YouTube, grabación fonográfica]. <https://youtu.be/t2dzDWoFQHc>
- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017h, 26 de agosto). *Congreso en homenaje a Luis Hernández - Mesa redonda: “La música en la poesía de Hernández: Una impecable soledad* [video de YouTube]. Congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, 8 y 9 de agosto. https://www.youtube.com/watch?v=t2dzDWoFQHc&t=15s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana
- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017i, 1 de septiembre). *Congreso en homenaje a Luis Hernández - Mesa redonda: “La vox de Hernández”* [video de YouTube]. Congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, 8 y 9 de agosto. <https://youtu.be/KMwuQ5eP7lk>
- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017j, 1 de septiembre). *Congreso en homenaje a Luis Hernández - Mesa redonda: “Del poemario édito al cuaderno policromático”* [video de YouTube]. Congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, 8 y 9 de agosto. https://www.youtube.com/watch?v=wmYVT5Ww2cs&t=2s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana
- Casa de la Literatura Peruana (Caslit). (2017k, 5 de septiembre). *Congreso en homenaje a Luis Hernández - Mesa redonda: “Nuevas lecturas en la obra de Luis Hernández”* [video de YouTube]. Congreso Solitarios son los Actos del Poeta: Homenaje a Luis Hernández, 8 y 9 de agosto. https://www.youtube.com/watch?v=sdyD6UKvWgQ&t=44s&ab_channel=CasadelLiteraturaPeruana
- Del Prado, J. (2022, 12 de abril). *Luis Hernández Camarero. poeta visual* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=3N290J4qlto&ab_channel=JuliadelPrado
- Entre Libros (2017, 7 de septiembre). P23 - 4. *Ruta literaria: La Ruta musical de Luis Hernández* [programa televisivo].

https://www.youtube.com/watch?v=fVgkq6Vk1D4&t=208s&ab_channel=EntreLibros

- Guerra, E. (2016, 2 de octubre [1987]). *Luis Hernández - documental* [incompleto] (min. 0:00-17:22; fotografía de Jorge Vignati; montaje de Gianfranco Annichini; sonido de Edgar Lostanau; dirección, guion e investigación de Edgardo Guerra Jave; asistencia de dirección de Fernando Vivas). https://www.youtube.com/watch?v=bbfJNgEkoFY&ab_channel=rokopolis
- La Gorda Films. (2023). *Campeón de peso welter* [documental (en producción)] (dirección de Daniel Farfán; producción de Javier Lara Camere).
- Lazarte, D. (2016, 16 de junio). *Soy Luchito Hernández* [cortometraje]. https://www.youtube.com/watch?v=MNbWUxAt5SU&t=7s&ab_channel=DiegoLazarte
- Ortiz, B. (2016, 2 de octubre [s.f.]). Sin título [reportaje periodístico] (min. 7:23-19:01). https://www.youtube.com/watch?v=bbfJNgEkoFY&ab_channel=rokopolis
- Pesopluma. (2018). *Presentación de “Vox horrisona” de Luis Hernández en FILSA 2018* [video de YouTube] (3 partes, con participación de Gabriela Wiener, Sebastián Astorga y Teo Pinzás). https://www.youtube.com/watch?v=Mj27_Umh5Uk&t=54s&ab_channel=Pesopluma, https://www.youtube.com/watch?v=c3s1D1X_hxs&ab_channel=Pesopluma, y https://www.youtube.com/watch?v=E9piZb6xqtQ&ab_channel=Pesopluma
- Pinzás, T. (2020, 20 de diciembre). *5 en corto sobre Luis Hernández Camarero* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=11URIpORSKc&t=2s&ab_channel=TeoPinz%C3%A1s
- Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). (2017, 15 de mayo). *Las constelaciones poéticas de Luis Hernández - PUCP* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=Gq_Gs-9Jkcs&ab_channel=PUCP
- Sandoval, J. J. (2022, 24 de diciembre). *Anuncian reedición de libro sobre poeta Luis Hernández Camarero* [entrevista a biógrafo Rafael Romero Tassara]. https://www.youtube.com/watch?v=4u42pyTJR2c&ab_channel=JuanJos%C3%A9Sandoval

- TV Perú. (2018a, 26 de mayo). *Presencia Cultural (TV Perú) - Luis Hernández – 26/05/2018* [programa televisivo] (conducción de Alonso Rabí do Carmo). <https://youtu.be/iGNR2oU9JtE>
- TV Perú. (2018b, 29 de octubre). *Sucedió en el Perú (TV Perú) - Luis Hernández - 29/10/2018* (conducción de Norma Martínez).
- TV Perú. (2020, 30 de diciembre). Capítulo 3: Los cuadernos de Luis Hernández. *Libres e independientes* [programa televisivo]. <https://www.youtube.com/watch?v=3kOJS90OOps&t=420s>

RECURSOS DIGITALES

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2022). *Luis Hernández* [repositorio digital]. https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_hernandez/
- Hernández, L. (s.f.). *Poetry Notebooks* [archivo]. Special Collections, Allen Library. University of Washington.
- Sistema de Bibliotecas PUCP. (2023). *Colecciones Especiales: Colección Luis Hernández* [repositorio digital en *data set* de acceso restringido].

POEMAS DEDICADOS O RELACIONADOS CON LUIS HERNÁNDEZ

- Álvarez, M. (1991). Monólogo de Luis Hernández cuando iba camino al tren que lo arrolló. En *Zona Dark* (pp. 91-92). Lima: s.e.
- Bayly, D. (2023). A L. Hernández. En *hierbabuena. Poesía reunida* [en prensa]. Lima: Intermezzo Tropical.
- Bendezú, F. (s.f.). In Memoriam Lucho Hernández. <http://laleydebartleby.blogspot.com/2020/06/para-todos-los-seguidores-de-bartleby.html>¹⁷.

¹⁷ No contamos con más información sobre esta fuente.

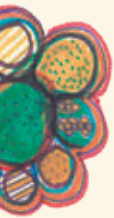
- Caviglia, A. (2013). A Luis Hernández. En *No estrechéis esa mano* (p. 17). Lima: Paracaídas.
- Chirinos, E. (1984). Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud). En *Archivo de huellas digitales* (pp. 46-48). Lima: Ediciones Copé.
- Chirinos, E. (2001). Apollon Musagète y Billy the Kid. En *Breve historia de la música* (pp. 68-72). Madrid: Visor.
- Cisneros, A. (1978). Solo un verano me otorgáis poderosas [i.m. Lucho Hernández]. En *El libro de dios y de los húngaros* (pp. 91-93). Lima: Libre 1.
- Cisneros, A. (1986). Deux chansons d'amour (Lucho Hernández). En *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (p. 29). Lima: INC.
- Dávila Franco, R. (1988). Chanson d'amour. En *Tránsito (Zona Lírica)* (p. 27). Lima: El De Al Lado Editores.
- Gonzales Cueva, E. (1995). The kid. Tres actos para Billy. En *Intolerancia y otros poemas* (pp. 45-47). Lima: Lluvia Editores.
- Ildefonso, M. (2004). 8/ Con la sed del ensueño. En *M.D.I.H.* (pp. 17-19). Lima: Zignos.
- Ildefonso, M. (2010). Canciones y Elegy to Billy The Kid. En *Dantes* (pp. 158-160 y 171-172). Lima: Lustra.
- Jara, L. F. (1990). [No conozco de ti...]. En *Eroscopio (Gravitaciones del Deseo y de la Forma)* (p. 39). Lima: Jaime Campodónico Editor.
- La Hoz, L. (1985). Luis Hernández y A un poeta muerto (LHC). En *Los setenta* (pp. 10 y 61). Lima: s.e.
- La Hoz, L. (1997). Saludo y despedida de Luis Hernández (A propósito del libro *Trazos de los dedos silenciosos*, de Edgar O'Hara). *Inti*, 46-47¹⁸.

¹⁸ Reproducido en 1998 como «Ex Libris» (con un epígrafe de Federico García Lorca) en *Oscuro y diamante. Poemas escogidos* (pp. 205-206). Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

- Lauer, M. (1968). En una velada literaria. En *Ciudad de Lima* (pp. 21-22). Lima: Carlos Milla Batres.
- Lauer, M. (1979). Scuba divers. Luis Hernández Camarero, 1941-1977. *Kilka*, 10, 8.
- Murrugarra, E. (2022). Informe. En *Juegos* (p. 31). Lima: Magdala. <https://elmamurrugarra.blogspot.com/p/juegos.html>
- O'Hara, E. (1979a, marzo). Posdata 1979 para Dalmacia Ruiz - R. *La Sagrada Familia*, (4), 23.
- O'Hara, E. (1979b). Itinerario. En *Huevo en el nogal* (s.p.). Lima: La Sagrada Familia.
- Quesada, R. (2004). jardinero de cizaña. En *Blue Moon of Kentucky* (p. 24). Lima: Hipocampo, Desakato.
- Quijano, R. (1987). [La idea está escondida...]. En *La última cena* (pp. 114-115). Lima: Asalto Al Cielo, Naylamp.
- Rebaza Soraluz, L. (1981). Racconto. En *Hipervivientes (1975-1979)* (p. 37). Lima: Ruray.
- Recalde, J. (2016). Hernandezian Short Novel [manuscrito]. <https://www.facebook.com/photo?fbid=10208543397995260&set=a.2357186241905>
- Sánchez Hernani, E. (1980). Canción por Luis Hernández. En *Violencia de sol* (pp. 31-32). Lima: Ruray.
- Santiváñez, R. (1979). En el tiempo. In memoriam Luis H. En *Antes de la muerte* (p. 35). Lima: Cuadernos del Hipocampo.
- Santiváñez, R. (1989). Luis Hernández Ludik'. En *Poemas elegidos* [plaqueta] (pp. 5-6). Lima: Reunión Elegida Ediciones, Asociación Cultural Peruano Soviética.
- Susti, A. (2001). Breve historia de la música y Breve historia de la canción. En *Corte de amarras* (pp. 35-36). Lima: Jaime Campodónico Editor.

ADAPTACIONES MUSICALES

- Arróspide, P. (2020). *A un suicida en una piscina* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=6cUXg6R_nWI&ab_channel=P%C3%ADaAlvaradoArr%C3%B3spide
- Bustos, P. (2020). [Tengo de ti...]. En *Los poetas sueltos*. Cogollo Editores.
- Cántaro (1986). Orilla. En *Cántaro* [casette]. Lima: Nueva Fusa.
- Cimarrones. (2019). La canción. En *Este camino*. Petroperú.
- Dammert, J. L. (2016). Tetrailiada canabinol. En *Grandes éxitos*. Sin sello.
- Dammert, J. L. (2020). Tetrailiada canabinol y [Tengo de ti...]. En *Los poetas sueltos*. Cogollo Editores.
- Mitad del Viaje (2023). Abel, Agüita salada, Charlie Melnik, Orilla y Una impecable soledad. En *Luis* (en estudio).
- Ráez, R. (1998). Abel, Cantos de Pisac y Stabat Mater. En *El loco y la sucia* [disco compacto]. Lima: GJ Records.
- Rodríguez Valencia, G. (2020). Dedicatoria, [Tengo de ti...], Ezra Pound: cenizas y cilicio. En *Los poetas sueltos*. Cogollo Editores.



ANTOLOGÍA POÉTICA*

1-

* Por fidelidad documental, en los textos reunidos en esta sección se han mantenido las grafías originales de los cuadernos autógrafos y ológrafos citados, así como de las ediciones impresas convencionales del poeta, incluso en aquellos casos en los que ello implica mantener errores ortográficos o gramaticales, excepto cuando fue posible cotejar los textos directamente con sus versiones manuscritas.

ORILLA (1961)

2

Hemos vuelto a vivir
lo mismo
de ayer y
de mañana.

 El agua sube ya,
cubriendo
los días
y las horas;
 de mí
ya sólo queda
el mar claro y naciente,
 de mí
ya sólo queda
el mar, triste, apagado.

4

Aunque nada hubiera
llevado al mar con mi alegría,
no sentí nunca
el sonido de las ondas,
la espuma en la ribera.

 Ahora
el amor a las playas
es demasiado
lejano.

 Sin el soplo
fugaz de la arena,
brotó el mar
desde el fondo
sin hallazgo.

y 6

El agua al fondo
cortada
en la línea de las algas.
Yo pensaba en el mar
como cuando leía
y el mar sonaba igual:

*No es posible sentarse,
los bancos están mojados,
los bancos están mojados,
y podridas las maderas.*

Porque ahora han llegado
el mar y los senderos
a la proa en la noche
sobre ondas azules
y no puedo tomarlos.
No es posible sentarse.
Viven aún como arena
las luces de la calle.

CHARLIE MELNIK (1962)

3

Quién, qué lluvia
hará surgir el día.
Ahora que no regresas
desde tu noche perfecta.

4

Qué poco encuentro ahora
de tus cantos
en la fuente cegada
del océano;
lo que entonces cantabas:
lluvia viril tu voz
antigua
entre la hierba:
tu viejo piano, compañero,
derribando
navíos derruidos en los días.
Ahora que no regresas,
el camino del mar
hacia la casa
lleva sólo la huella
de la imagen sin fin
de tus canciones.

11

Si regresaras
qué habría de decirte.

LAS CONSTELACIONES (1965)

Virgo

Tú debiste estar
Cuando el sol y la espiga
Agosto era un mes tan simple.

Agosto es el mes más simple.
Yo soy ahora quien sueña,
Quien dobla lentamente
En las esquinas.

Ezra Pound: cenizas y cilicio

1

Tower of Pisa
Alabaster and not ivory. Y eterno,
Para ferias de fascistas
Quien la canta.

Y ebrio ya de belleza y en demencia
(Puede ser que sus ojos sean nuestros)
Rojo mar y el adriático crepúsculo
Y dos guerras herrumbradas en su frente:

Frente a la lívida amenaza de la historia:
Ezra Pound,
Ezra
Y su ejército perenne en pie
De muerte.

Torre de pisa
Et cinis et cilicium.

2

Ezra:

Sé que si llegaras a mi barrio
Los muchachos dirían en la esquina:
Qué tal viejo, che' su madre,
Y yo habría de volver a ser el muerto
Que a tu sombra escribiera salmodiando
Unas frases ideales a mi oboe.

El milagro se oculta entre lo oscuro
Donde olvido y memoria son tan solo
Los reflejos de lo áspero y amado,
La ilusión que ha surgido del enebro.

Duramente recuerdo tus poemas,
Viejo fioca,
Mi amigo inconfesable.

El bosque de los huesos

Mi país no es Grecia,
Y yo (23) no sé si deba admirar
Un pasado glorioso
Que tampoco es pasado.
Mi país es pequeño y no se extiende
Más allá del andar de un cartero en cuatro días,
Y a buen tren.

Quizá sea que ahora yo aborrezca
Lo que oteo en las tardes: mi país
Que es la plaza de toros, los museos
Jardineros sumisos y las viejas:
Sibilinas amantes de los pobres,
Muy proclives a hablar de cardenales
(Solteros eternos que hay en Roma),
Y jaurías doradas de marocas.

Mi país es letreros de cine: gladiadores,
Las farmacias de turno y tonsurados,
Un vestirse los Sábados de fiesta
Y familias decentes, con un hijo naval.

Abatido entre Lima y La Herradura
(El rincón de Hawai a diez kilómetros
De la eterna ciudad de los burdeles),
Un crepúsculo de rouge cobra banderas,
Baptisterios barrocos y carcochas.
Como al paso senil del bienamado, ahora llueve
Una fronda de estiércol y confeti:
Solitarios son los actos del poeta
Como aquellos del amor y de la muerte.

**VOX HERRÍSONA Y VOX HERRÍSONA. OBRA POÉTICA
COMPLETA (1978 Y 1983, RESPECTIVAMENTE)**

1

Nervio del Serrato.
Nervio del Deltoides.
Nervio del Angular.
Yo soy quien sospecha,
Solitario en las noches,
Que alguien lo ama.

Dedicatoria

A todos los prófugos del mundo, a quienes quisieron contemplar
el mundo, a los prófugos y a los físicos puros, a las teorías
restringidas y a la generalizada
A todas las cervezas junto al mar.
A todos los que, en el fondo, tiemblan al ver un guardia.
A los que aman a pesar de su dolor y el dolor que el tiempo hace
floreecer en el alma.

Abel

Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano
Di, qué hiciste,
Con el tallo de tu cuerpo siempre pito
Las sandalias lustradas y tus veintes.

No mirabas las ubres de las vacas
Ni el coloquio escondido de tus perros,
Solo el humo de tu ofrenda que ascendía
Como ascienden las moscas hacia el cielo.
Sin embargo
Yo he visto a tu hermano y lo conozco

Persiguiendo la cólera entre vainas
Entre campos de trigo
Con los sucios vapores de su llanto

Reposando en la tierra
Como pronos cadáveres sin deudos
Dime entonces qué hiciste
Hoy que yace tu hermano tan al este.
Tú que nunca pensante que para otro
Era duro de roer el Paraíso.

A un suicida en una piscina

No mueras más
Oye una sinfonía para banda
Volverás a amarte cuando escuches
Diez trombones
Con su añil claridad
Entre la noche
No mueras
Entreteje con su añil claridad
Por lo que Dios más ame
Sécate
Contéplate en el espejo
En el cual te ahogabas
Quédate en el tercer planeta
Tan solo conocido
Por tener unos seres bellísimos
Que emiten sonidos con el cuello
Esa unión entre el cuerpo
Y los ensueños
Y con máquinas ingenuas
Que se llevan a los labios
O acarician con las manos
Arte purísimo
Llamado música

No mueras más
Con su añil claridad.

Lima, 8 de agosto de 1971

El Capitán Dexter

Digamos que eres un muchacho, que una noche azul de neblina sales a la ciudad. Para encontrar diariamente lo inencontrable. Digamos que los vidrios burilados y el aserrín de los bares te llaman a la quietud. Y vas solo, infinitamente solo. Pero llevas contigo una flor que es extraña. La flor de lo que jamás fue tuyo: muchas veces el amor es lejano.

El Capitán Dexter observó la red-spot del planeta Júpiter. Y luego el astro inmenso. Y sus lunas: los astros de Médicis. No sé cómo es el verso de Milton, pensó Dexter. Y recitó mentalmente, mientras corregía el rumbo mediante la ecuación de Lorenz.

Noche. Noche de esta
Tierra
Di:
Quién eres tú
Eres el atardecer
De las praderas
O el país de Gales
Que ha soñado
Cuando joven
Y soñaba.

El resultado fue $\sqrt{0.0001}$ aproximadamente, pero Dexter, con la experiencia de la juventud transformó el aproximadamente en algo exacto. En el fondo Dexter era un astronauta ample et simple direct dans le expression de l'idée.

Había sido entrenado en la Escuela de Astronautas Exteriores, donde fueron sus maestros un indio navajo y un ex profesor de

Armonía Tonal, quien abandonó la música por las Matemáticas Puras.

Ce n'est pas fortuitament que el capítulo concluya aquí.

S / T

Franqueamos diariamente
El abismo
Entre la realidad y el sueño

Un día perdemos la llave
Estando en el jardín
Y se nos declara

Legalmente muertos
Mas en el corazón
El amar y las ondas
Continúan.

S / T

Into the glories of th'almighty sun

ANDREA MARWELL

Soy Luisito Hernández
CMP 8977
Ex campeón de peso welter
Interbarrios; soy Billy
The Kid, también,
Y la exuberancia
De mi amor
Hace que se me haga
Un nudo en el pulmón.
Y el amor lo vierto.
Algo de común hay

Con el agua el amor.
Algo existe en H₂O
Que es más que espejos
Acequias, ríos,
Albercas, estanques y
¿Por qué no? océanos.
Soy materialista:
J'appelle un chat, chat
O, mejor aún, creo escribir
Sin segundas intenciones
Más bien por llevar
Un ideal. Cierta ideal
Que podría ser
El no tolerar
Ante mí el sufrimiento
Y he ahí la flor
No permitir ante mí...
Mejor cantemos una melodía
Que proviene de nosotros,
Y es muy nuestra,
Puesto que esta canción
Tiene en sí existencias
Como toda canción
«Qué es aquella flor
Que llevas
Puede ser ya marchita
Una flor de lejanos días
Y te dirá de mí»
Los malos no tienen canciones
Y creo que la poesía
Es entregar al universo
El propio corazón
Sin desgarrarse
«O make me a mask»
Únicamente un ejemplo:
La poesía conduce
Hacia la propia destrucción
Poor Dylan Thomas!

Now Say nay
Ahora si no
Pero el sufrimiento
Es un camino
Plagado de peligros
E innecesario, no llores
Dylan, no llores Paul Verlaine
Soy materialista
«En el corazón tenía
La espina de una ilusión
Logré arrancármela un día
Ya no siento el corazón»
Quizá por ello diría
¡Ay, no sufrir, poetas!
Mejor escribir algo
Que sea el mundo
A través de tus ojos
And through your eyes
To your heart
Qué diré entonces
Qué es lírica
Creo que el ser humano
Está hecho a imagen
Y semejanetc.
Visto así, la poesía
Sería creación.
Mas no. Poesía
Es evitar el dolor
A quienes en tu camino etc.
Juro por Apolo Musagetae
Citaredo, dios de la medicina
Y la poesía
No tolerar ante mí
El dolor: los cromáticos
Yates tiene un tenue
Tacto de belleza
Oder - Dichtung und wahrheit
Los polícromos barcos

Llevan un impalpable
Amor, amor que basta
Para que la bóveda celeste
Y los parques
Y tantas cosas
Así es; que si Dios
No existe
Qué importa
Pues de todas formas
Existe
Esta es la soñada coherencia.

Book the second

A ese Concha de su Madre
Me lo encierran en el calabozo
Dijo el Comisario
Y le preguntaron: ¿Señor
Cuántas veces se perdona?
Y él respondió setenta veces siete

Estaba la madre descuajeringada
Ante obstetricas somnolientas.
Porque ellos serán consolados.

Ese es un huevonazo, dijeron,
Porque ellos heredarán la Tierra

Los cromáticos yates
Surcan el mar azul
Azul Prusia de La Herradura
Los cromáticos días
Cuando fuimos niños
Tiene el color

De los días pasados
Fare-thee well, and if for ever
Still forever fare-thee well.

Tercera elegía

*La fiebre de una
hermosa caravana
triumfal.*

ABRAHAM VALDELOMAR

...pero sé
del instante

en que ha
de surgir la dicha

como el mar
que dejaste

por contemplar
la playa

no conozco
de ti sino la sombra

conque besas
al tiempo

no conozco
de ti sino la flor
alada

el extraño
fulgor

(hay en ciertas
almas

como una cualidad
inexplicable)

que percibo
en las cosas

si te acercas

pero de tus labios
o tu cuerpo

no conozco
sino el estruendo

de los árboles
y el sol

cuando tus manos
o tu sombra

en esta calle.

*En Lima en 1976
sólo la emoción perdura*

In memoriam

jean arthur rimbaud

Soy un adicto
¿A qué?

Je ne sais pas:
Menos aún en
Un mundo de tanques
Rockets y otras
Vainas

Pero la bóveda del cielo
Acompaña ¿a qué?

Olvidaré los tanques,
El Viet-Nam,

Nadie ha de juzgar

Soy un adicto
¿A qué?

I do not know
(Con todas sus letras)

¿Capito?
Capito

Pero algún día
Dinamitaré
Alguna Clínica
Psiquiátrica:
Con saliva.

S / T

A los esquizofrénicos

Hermanitos:

En la orilla

Hay un mar hermoso

E irrebutable

En la corola del mar,

Esa flor

Alcanzable en el jardín

Del mar o en el silencio

Veo tanto rostro

También humano:

Así dijeran

De la fugaz

Sombra del transcurrir

Aquella, cuyo color

Puede ser

Del color

Que tú amas

Los cromáticos yates zurcan

El mar azul, Azul Prusia

De La Herradura.

Y así hermanitos, hermanos

Del anciano y dulce

Felipe Pinel

Veo que no sé escribir

Ahí nos vidrios

S / T

Tú eras un niño
abandonado
siempre
lo fuiste

tú conocías
la poesía elevada,
difícil, sutil; pero
también el modo
directo y suave.

SURVIVAL GRAND FUNK (1973)

S / T

Ricardo Wágner se quedó en Venecia
Strawinsky retornó a Venecia
Ezra Pound like to the lark at break
Of day
Arising
Und sein Herz träumte zarte Fabeln
Y su corazón soñó dulces Fábulas
Sie wollen zu Lido
Lido de Venezia
En el mar Adriático
Hay la mar de peces tragos
De cereza chilcanos de guinda
Los pisos de Venecia
Dorados por la espuma del licor
Si es que atardece

Hay algo que nos permite
La expresión ramas
Y una especie de liana
Que me deja pensativo.

S / T

*As when by night the Glass
Of Galileo... observes
Imagin'd Lands and Regions in the Moon*

MILTON

O ese excelente gigante

Homero ciego
Rodeado por el aire
Compañero celeste
Rapsoda botellas

Parques
Y bajo el verdor
De Otoño

Los astros
Incesantes.

Chanson d'amour

Y sin saberlo
Por tu corazón
Muero. Duermes

Pero en tu sueño

Vives,
Y esa es para mí
La vida:

Tú, viviente,
Y, en tu sueño,
Vivo.

Y, anhelante,
El asfalto
Y, anhelante,
La fina lluvia

Y oscuro
Y hacia ti
Y con tu recuerdo

El recuerdo
De las veces
Que sin verte

No hay más
El mar
O tú, el mar
Y los peces, los ahogados,
Los despojos.

Las charcas
De junto al mar.

PRELUDIOS Y FUGAS (1973)

Fuga

Tomaban cerveza
Hasta que la dotación
Del patrullero
PL 45
Hizo lo que siempre hacen.

S / T

Felipe Pinel es un
Hombre que existió
En vano, en vano, y
Que, en vano, fue
Un médico honrado
Como Hermann
Rorschach y como
Sigmund Freud.
Pero hay cosas
En vano que valen la
Pena.

Preludio número 8 en La Menor

Los campos del trigo
De mi Rusia natal
Son como los campos
Verdes de mi España
El sol de mi Barranco
Natal
Es del dorado color
De Lima mi ciudad

El mismo sol
Del planeta donde
Yo haya nacido
Es el mismo sol
Que como estrella
Bendice al niño
O recibe la bendición
De los ojos claros
Del anciano

Las monedas
De Jesús María
Mi barrio natal
Tienen el extraordinario
Brillo
De todo lo que amamos
Los ojos de mi amor
Perdido
Tienen el extraordinario
Brillo
De lo que alguna vez amamos.

El brillo de los vidrios
En la pista
Cascos de cerveza
Vitrinas coloreadas
Con la lentitud

De la tarde invernal
Hay algo en la niebla
Que aún merece
Ser de nombre amor
Y también
Nostálgico; un amor
La canción que amó
Tiene la suave tersura
De un mundo anterior
En un árbol

Descansa el Universo
Que aún merece

El Reflejo
En las tiendas
Coloreadas
Los ovillos
Los muñecos agujas
Flores mermelada risas

De una madera
Demasiado firme
Es la vida
 Pero lleva

La escritura
Del tiempo

Jesús María, distrito creado el 13 de Diciembre de 1963

EL SOL LILA (1974)

S / T

Los ojos del niño Mozart
Son los ojos del niño Rimbaud

Los ojos del torturado
Cuerpo
Del poeta Rimbaud
Son los ojos de los niños

Las jerarquías de ángeles
Son: ángeles,

Arcángeles Tronos
Potestades Dominaciones

Querubines

Y Serafines.

S / T

Los laureles
Se emplean
En los poetas
Y en los tallarines

Chopin

Se sintió primero
Con la tristeza
De un niño solitario

Y luego con la grandeza
De un niño solitario

Y escribió la Sonata
En Si bemol mayor

Que es el monumento
De su amor.

EL ESTANQUE MOTEADO. SEIS CANCIONES RUSAS (1974)

La canción / M. Balakireff

Dicen que soy un soñador
Que sueña
Y otros dicen de mí

Adiós. Me voy a otro lugar
Y si la tristeza
Me alcanza
Y si la tristeza me alcanza
Me cubriré con el agua
De la mar. Y no he más
De morir
Y no he más.

Vier letzte Gesänge

1

Tengo la dulce sensación
De haberte visto

Y contigo luces
Cielo tiempo flores

Y un amor

2

Y la lengua
Del mudo

Ha de cantar

3

¿Recuerdas tú La Primavera?
El claro sol brillaba
Y quizás tú aún me amases

¿Recuerdas tú el claro sol?
Brillaba y sonriente
Me querías tú me amaste
Bajo el sol. Recuerdas el jardín
En flor me amaste

Olvida mejor La Primavera

4 Dämmerung

Como se oculta
tras el mar
y tú también
y tú igual
así, como el mar se oculta
y tú

 la niebla
 que reluce
y no olvido tu amor
ni la noble faz
del amor
uno es el amor
y uno el atardecer.

Lima, la esponja, abril de 1974

S / T

Una forma
De escribir poesía
Es vivir epigrafiando.

UNA IMPECABLE SOLEDAD (1975)

Book the first

Shelley Álvarez se sentó al piano para iniciar La Ofrenda Lírica de Bach. Al lado del pedal de resonancia brillaba al sol de otoño una botella de whisky Johnnie Walker. Y en el interior, confundido entre las líneas del Arpa, Shelley Álvarez escondía un fragmento de haschisch, tan solo por eufonía.

En el horizonte algo simulaba una luz: era el reflejo de un letrero de hojalata.

Shelley digitó La Ofrenda sin reparar en el Tiempo.

Luego cerró el piano y escuchó la Música de las Esferas. Fue entonces que ideó tomar un baño de tina.

Mientras lo hacía, en medio de avisos, voces, crujidos, surgió de la radio La Última Canción de Richard Strauss. Y el Universo alcanzó para Shelley el mc^2 .

Shelley Álvarez no creyó estar soñando: su perfecta formación dentro del Empirismo Inglés jamás se lo hubiera permitido.

La Canción concluyó, y Shelley recordó con Melancolía que él nunca conociera La Melancolía, ni el Temor, ni, quizás, la dicha.

Mientras se secaba leyó el poema que alguna vez dejó en un papel:

Mi primer Amor fue La Música
Mi segundo Amor fue el Amor
A La Música. Mi tercer
Amor fue triste y feliz

Y se entretuvo arrojando dardos para alejar su corazón de su corazón, porque el recuerdo del Amor es más fuerte que el Amor.

Pero existían los dardos, y el whisky. Y algo más: Shelley tenía en sí una cierta soledad que acompaña, una soledad que no mata: una impecable soledad.

Poseía dos pianos: un Pleyel y un Erhard, con los cuales viajaba en algún trasatlántico: de preferencia el France.

Y mostraba con indiferencia el vacío de su vida: porque no era vacío, sino plenitud.

Nunca intentó responder la pregunta, y su vanidad legendaria partía de saberse misterioso. Cuando en las tardes de verano la arena a merced del viento se extiende a impulsos de las manos de Dios que habita en los frascos de cerveza, y todo está en Fa mayor, Shelley incluso hablaba.

Y solamente por una vez nombró lo que no pudo ser. Y así como dos piano-fortes, poseía dos automóviles: un Volvo de dos puertas y otra máquina cuyo nombre no recordaba desde que escuchó Islamey y contempló el mundo con cierta aprehensión.

Ars longa
Vita brevis.

Así podía leerse en sus ojos. O cuando daba color al último Concierto Romántico y primero de Prokofieff.

Pero en La Música hay algo impalpable: Beethoven murió solo, cirrótico y sordo, sin quejarse, sin dinero, sin lamentables homenajes, sin autocompasión. Único en un mundo del sonido. Un sordo cuya flor era si no la vibración, el alma. En qué blanco Amor residiría su fuerza.

Credo in unum Deum

Wir betreter Feuertrunken In deine Heiligtum

Shelley brindó con el Johnnie Walker, imaginándolo el vino del Rhin, la patria de Beethoven

Y después por la valentía, tan admirable como el abandono. Y luego por la ternura que se asemeja a alguna palabra que en nadie encontró corazón:

Una impecable soledad. [...]

Book the second

2

Ciclo del jardín o Ilustraciones al Primer Concierto de Sergei Prokofieff

Shelley Álvarez improvisó arpeggios con la mano izquierda durante dos horas; seguidas estas, anduvo por el jardín pleno el corazón del aire lento y una Flor del Estío que no he de olvidar.

La extensa pradera y la noche se extendían hacia los cinemas. Y la lengua del mudo ha de cantar. Tu rostro me recuerda una vez lejana y tu Amor que no es ensueño sino Amor, The Royal Fireworks y el agua que sobrevive a un lado del Espacio, más bien yo diría en el Océano silencioso o los abismos donde las estrellas proyectiles de movimiento angular muy sensible como Van Maanen. Todo esto pensaba en tanto Shelley Álvarez.

Su nave espacial, elefante o Volvo 121 lo esperaba reposando en la bruma.

Shelley, que odiaba la ternura, no se emocionó al ver su Automóvil. Más bien le pareció hermoso y lleno de la perfección y la estultitia.

Había bebido un frasco de whisky y su alma le dijo que el ser humano sería feliz si lo quisiera. Pero aun sin whisky ya lo había pensado desde niño, durante la lectura de los versos de Roberto Browning, Yeats o Petrarca.

O sea que usted cree en los libros, le había preguntado una señora. No, dijo Percy B. Shelley Álvarez. Pero creo en los que jamás dejaron de creer que el odio aun es solo una forma del amor. Usted oculta tras su pretendido amor un inconmensurable odio. No odio a nadie, pues a nadie conozco. Soy solitario, le había contestado Shelley Álvarez. Usted es narcisista, le había asegurado un psicoanalista durante entrevistas a las cuales Shelley Álvarez asistía por visitar San Isidro. Eso no me impide tocar el piano, había susurrado Shelley Álvarez mientras navegaba hacia Marte para contemplar los canales del glorioso Schiaparelli.

Porque era evasivo: evasivo por solitario, impecablemente solitario. [...]

3

[...]

Shelley Álvarez o Gran Jefe Un Lado del Cielo (puesto que son uno, el primero con el piano aquí y allá, y el segundo igualmente humano, pero piel roja) tocó un Recital en una pequeña Sala de Conciertos: lo hizo por dos motivos: debido a que el piano era Steinway, y por extender sobre el espacio Islamey, Fantasía Oriental, obra de dificultad suprema, pero de sencillez infinita para alguien que hubiera navegado, como él, en el Océano Índico con Nikolay Andreiewitch Rimsky-Korsakoff. Y Rimsky o Balakireff, igualito es.

Antes del Concierto, como lo hiciera desde pequeño, rezó:

Señor: Tú que estás
En lo absurdo

Y también en las latas,
La basura, la miseria,
Los cintilantes tejados,
Los jardines escondidos,
El amor, la brea,
La tristeza,
La desesperanza. Señor:
Tú que habitas
También en los fragmentos
Que quedan
Tras las terribles
Noches de los bares
Oscuros, en las moscas,
En los callejones sin salida,
En las llagas

Señor: no me oigas:
Oye más bien
Lo que resonará
En la Música
Arte purísimo
Que cercano
Desciende y llena
Si no el corazón
De otros, por lo
Menos el mío,
Porque soy pianista

Y no sé otra cosa
Además del piano
Y la soledad.

Terminado lo cual, agregó un Padre Nuestro, y se dirigió al escenario.

Hay gentes que nacieron para la luz del día y hay otras que nacieron para un vago fulgor [...]

LIBRETA BAYER (1976)

S / T

Algo me dices
Pero el estruendo
De tu corazón
Te oculta

De algo me hablas
Pero el brillo
De tu alma
Me impide.

S / T

Digamos que eres
Humano
Say you're a kid
And
One dark night
Caminas
Y alguien
Te pregunta
Si el agua
Del mar
Está hermosa,
Tal vez, o
Impulsado, a
Merced del
Océano, nadas:
Lejanamente
Reconoces la
Complexión dorada
Del sol, his
Gold complexion,

Y recuerdas
Asuntos muy
Simples: anduviste,
Y, ahora, en
La orilla,
Esperando con
El sol y
Una simple
Botella de
Vidrio cuyo
Contenido:
Whisky, te
Anuncia
La próxima
Alborada
Así
De fácil
Es
Amar.

S / T

Estoy solo
Guardo la flor de ceniza
En el vaso pleno
De madura oscuridad:
Hermana boca:
Tú dices una palabra
Que silenciosa
Asciende
Como he soñado
Y pervive
Ante las ventanas
Estoy en flor
De la hora
Marchita
Y conservo

Ámbar
Para un ave
Tardía. Ella
Traerá el hielo
En el ala roja
El granizo
En los labios
Ella llegará
A través
Del Estío¹.

¹ Luis Hernández solía incluir en sus cuadernos y libretas autógrafos traducciones o versiones de poemas ajenos sin ninguna indicación, como una forma de apropiación, haciéndolos parte de su propia poesía. Este texto, una traducción libre de un poema (sin título) de Paul Celan, es un ejemplo de ello.

EL JARDÍN DE PLÁSTICO (1975)

1

Los cromáticos
Yates cruzan
El mar azul

Yo oí tu voz
Sobre el césped
De vinilo

Cuando las montañas
Mueven a la fe
Yo vi tu faz

Deleitosa y supe
Del estanque umbrío

Lejos en el valle
Down in the valley

Los cromáticos yates
Surcan el césped
De vinilo yo comprendí
Tu Amor

El Amor
Que no frecuenta
El Tiempo

El Amor
Que se enlaza
En las tardes

Del Otoño dorado
Entre los puentes

Ramas enredaderas

Y una extraña costumbre
De amar. Aserrín
Ramas enredaderas

Y todo el trasfondo
Inexistente; y humana
Sólo la emoción

Perdura y sólo
Las tardes y los yates
Agregando al mar

Una distinta espuma
Vidrios distantes
Delicados

Ramos olvidados
De flores

Por alguien
Que portaba
Geranios malvas

Para cubrir
Un instante

Y suprimir
De una vez
Por fin

Con la tristeza.

2

Sólo la emoción
Perdura. O también
Tu faz quien sabe

Si aún en un plateado
Muelle marino

Recibe del Sol
El instante perfecto

Y se dibuja
Limpiamente

Sobre aquel amado
Mar del Sur

Todo perdura
Y limpiamente.

Chanson d'Amour

Sólo tuve
Un Amor humano
Porque el Amor
No es cielo

Por eso tengo
Algunas astillas
En el corazón

Pero el Amor
Es el cielo
Quise decir:
No es ciego

Pero soy Billy
The Kid
Y como voy
Herido por la
Espalda he
Dejado a mi
Amor, que no
Me espera,
Porque el Tiempo
Es breve; pero
Me ama.

LOS POEMAS DEL ROPERO (1974)

S / T

Anciano über allen
Wipfeln ist Ruh'
El día en el cual
Tu belleza compitiese
Diríamos con el murmullo
De la ronda
De las campanillas
Y deslizándose
La tarde: tú no
Llamabas en ayuda
A los Astros

Sino a aquello
Que es tuyo

En la vereda
Brotaba la garúa

Soy uno de los

Que aman la paz
De la hierba

Porque para vivir solo
Hay que ser un animal
O un dios
Entre las espirales
De las estrellas.

Lied

Ven a mí

Voy a ti

Pese a que ya hemos

Ido

Tan terrible

Es el amor

Es irreparable.

S / T

Soy uno de los 3.1416

Que contemplan

La faz del césped

Y tras el césped

La tierra poblada

De fulgor que no cesa

Y más allá el mar

No soñado, del Océano

Del Sur, pues la Poesía

Es la verdad: así oí al áulico.

CUADERNO ARISTÓTELES. METAFÍSICA (1976)

Elogio de la Medicina

La Medicina nació
Cuando alguien
Vio en la mirada
De otro a un ser
Idéntico a él, pero
Sufriente

Hipócrates dijo: quitar
El dolor es tarea
Divina

Freud fue un gran
Médico pues no
Toleró el dolor
Ni en sí mismo

Lo único que no
Tiene sentido
Es el dolor.

Little Requiem

A ese concha
De su madre
Me lo llevan
Al calabozo,
Dijo el Mayor:
Y entonces
Le preguntaron:
Señor
¿Cuántas veces
Se perdona?

Y él les respondió:
Setenta veces
Siete

Ese es un huevonazo
 Porque ellos
Verán a Dios

Mataron
A Patita de Cuy,
Un delincuente
Al que adelantaron
La muerte y el dolor
Porque suyo
Es el reino
De los cielos

 No temas, pequeño,
Hijo mío, ásete
De mi mano

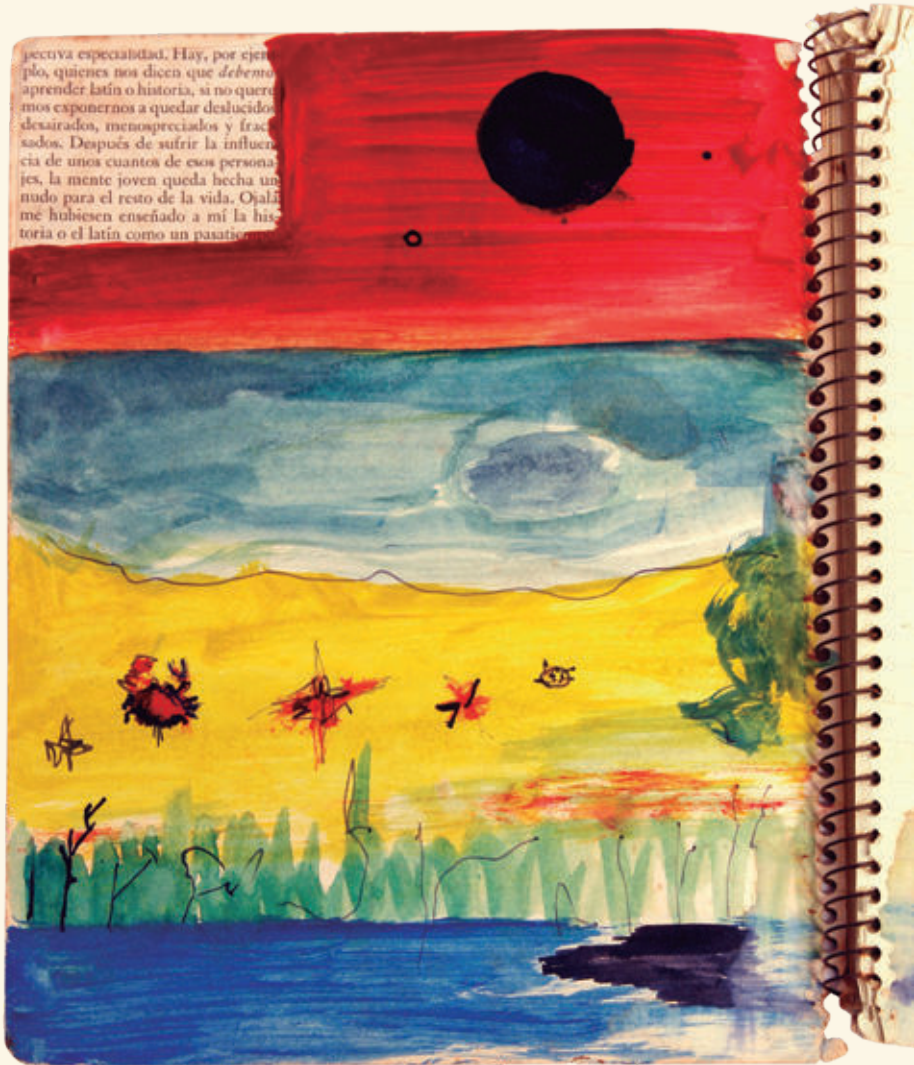
Y la lengua del mudo
Cantará.

Urania

*To know
Even hate
Is but a mask
Of love*

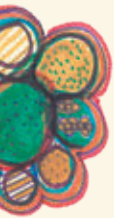
ROBERTO BROWNING

I'm a lonely man, d'you
Know?
It's funny.



pectiva especialidad. Hay, por ejemplo, quienes nos dicen que *debemos* aprender latín o historia, si no queremos exponernos a quedar deslucidos, desairados, menospreciados y fracasados. Después de sufrir la influencia de unos cuantos de esos personajes, la mente joven queda hecha un nudo para el resto de la vida. Ojalá me hubiesen enseñado a mí la historia o el latín como un pasatiempo.

Retira de la cubierta del cuaderno ológrafo *Elegías*, de 1974. La gráfica presenta un hermoso atardecer hernandiano, uno de los motivos poéticos y pictóricos recurrentes en la obra del autor, aunque llama fuertemente la atención el sol negro que corona la pieza. Fuente: archivo Pesopluma.



APÉNDICE

«En la poesía no hay orden ni desorden»:

sobre el riesgoso privilegio de editar a
Luis Hernández*

TEO PINZÁS
EDITORIAL PESOPLUMA

Juramento: no quiero leer a ningún autor en quien se advierta que ha querido producir un libro, tan sólo a aquéllos cuyos pensamientos se transformaron en un libro insospechadamente.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Un golpe de suerte

Cuando me preguntan sobre el desafío de editar al escritor Luis Hernández, suelo decir que es la fantasía de todo editor y, al mismo tiempo, su más temido laberinto. Enfrentado a sus innumerables cuadernos y papeles, uno se pregunta: ¿cómo se edita a un autor que casi no publicó, escribió mayoritariamente a mano, como dibujando, y, en palabras de Zambra (2008), «no se parece demasiado a nadie»? Y la respuesta es siempre un puñado de nuevos cuestionamientos, porque su obra —genial, fragmentaria, móvil, abierta, inconclusa, dispersa, heterodoxa— ofrece una resistencia inusual a la fijación, las herramientas críticas y los mecanismos editoriales convencionales.

* Este texto busca proponer algunas ideas sobre la compleja labor de editar a Luis Hernández y rendir tributo a los editores de los únicos volúmenes que han intentado reunir (la mayor parte posible de) la obra del poeta: Nicolás Yerovi, artífice de *Vox horrisona* (1978), y Ernesto Mora, editor de *Vox horrisona. Obra poética completa* (1983).

Hernández llegó a mí por casualidad o predestinación alrededor del año 2000, cuando yo tenía 15 años. Una noche, mientras escarbaba entre los libros de mis padres, di con un volumen robusto de color blanco que tenía en la tapa la caricatura a plumones de un individuo (¿un niño?) en patineta. Era *Vox horrisona* (1978), la primera reunión de (parte de) la poesía de Luis Hernández Camarero, resultado de la tenacidad compilatoria de Nicolás Yerovi. Semanas después hallé en los mismos librerías un ejemplar de *Obra poética completa* (1983), editado por Ernesto Mora, descubrimiento que terminó de sellar mi destino. La cubierta lila, el papel biblia, los títulos manuscritos y, por supuesto, los poemas, se sumaron al poderoso *influjo hernandiano* que *Vox horrisona* ya había producido en mí. Sin embargo, fue el inserto gráfico incluido por Mora, que reproducía páginas autógrafas del poeta a todo color, lo que terminó por desatar mi fascinación. Así fue como abandoné la pretensión adolescente de estudiar ciencias naturales para cursar la carrera de Literatura y Luis Hernández ganó un (futuro) editor.

***Vox horrisona* y *Obra poética completa*: el establecimiento del «corpus hernandiano»**

Fueron dos las ediciones que asentaron el cuerpo de textos que la mayoría de lectores concibe como «la obra» de Lucho: *Vox horrisona*, trabajada por Yerovi con participación del poeta; y *Obra poética completa*, elaborada por Mora *in absentia* del autor, fallecido cinco años antes. Esos dos volúmenes constituyeron el principal medio de acceso a los versos de Hernández al menos hasta el año 2002, cuando la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) puso en línea su repositorio electrónico con reproducciones de los cuadernos¹. El hecho de que la gran mayoría de artículos críticos compilados en este volumen se construya en referencia directa a alguna de estas dos ediciones deja entrever su real importancia.

¹ Lamentablemente, en 2016 la página web sobre Hernández quedó fuera de línea por obsolescencia tecnológica; no obstante, toda la información allí contenida se preserva en la PUCP en *data set*. Además, hay copias en disco compacto para consulta en sala. El Centro de Estudios Literarios Cornejo Polar (Celacp) también cuenta con una copia en su biblioteca.

En total, Nicolás Yerovi reunió veintiocho cuadernos de Hernández a mediados de los años setenta para conformar *Vox horrisona*, su proyecto de tesis doctoral en Literatura. Amigo del poeta, sabía de la obra que este venía desarrollando y también de su afición por regalar sus cuadernos y dispersar su poesía. Espantado ante la idea de que su obra se perdiera, visitó de manera personal a quienes sabía custodiaban cuadernos del poeta para pedirlos prestados, mecanografiarlos letra por letra y, luego, devolverlos. En paralelo, con constancia de hormiga, comenzó a visitar al autor tres veces por semana, entre agosto de 1975 y octubre de 1976. En esas reuniones, en las que Yerovi tuvo que dirigir a un Hernández reticente que prefería sentarse al piano, monologar en alemán o dedicarse al ocio, el poeta hizo correcciones, brindó «pistas para resolver los enigmas de su travesura literaria» (Yerovi, comunicación personal, 24 de noviembre de 2022), ordenó contenidos y ayudó a su editor a apostillar su obra. Fue tan determinante su intervención que Yerovi comenta: «Yo no soy editor de Luis Hernández, no lo soy; soy compilador, soy mecanografiador, disfrutador». No obstante, después añade:

Para estudiar la obra de Hernández era necesario tener todos los elementos de juicio que me interesaba reunir *a fin de que los lectores pudieran entender*, si no a cabalidad, al menos en gran proporción, a un autor que jugueteaba traviesamente con todo lo que significaba [...] lo convencional (comunicación personal, 24 de noviembre de 2022)².

Es decir, aun cuando Yerovi intenta disminuir la importancia de su rol editorial al definirse como «compilador», «mecanografiador» y «disfrutador», también confiesa que, aparte de evitar la desaparición de la obra, su principal preocupación fue conseguir que la poesía de Hernández —compleja por su contenido, estructura laxa y singularidad material— fuera *entendible*. Ese interés editorial por la legibilidad desembocó en las anotaciones a pie de página que acompañaron su edición y que, en un tiempo en que ni Google ni Wikipedia existían, fueron tan útiles para los lectores.

² Énfasis añadido.

Yerovi fue, qué duda cabe, el primer lector *informado* de Hernández, y gracias a él contamos con una edición autorizada y revisada por el autor de veintiocho de sus cuadernos. Su *Vox horrisona* es un volumen textualmente fiel en el que, sin embargo, se tuvo que prescindir de los abundantes elementos gráficos y musicales de la obra autógrafa por limitaciones tecnológicas y presupuestales. Y lo cierto es que Yerovi tampoco participaría de la definición de la materialidad del volumen, que quedó en manos de la Editorial Ames.

No contento con los veintiocho cuadernos de su edición, Nicolás Yerovi siguió recopilando materiales hasta reunir un total de cincuenta y cuatro cuadernos autógrafos. Fiel a su consigna, mecanografió con fervor casi religioso los veintiséis cuadernos nuevos, aunque ya sin la guía del poeta, fallecido en 1977. Y aquel trabajo no sería en vano, pues un lustro después Ernesto Mora le comentaría su intención de trabajar la obra del poeta de Jesús María. Yerovi entendió su limpio afán y compartió con su sucesor el resultado de su trabajo de recopilación y transcripción, así como varios cuadernos, lo que permitió que *Obra poética completa* incluyera casi el doble de textos que *Vox horrisona*.

De esa manera, Mora decidió embarcarse en la intrincada aventura de editar a Lucho Hernández, ese autor diferente al que el poeta Paco Bendezú (1966) describió como «experimental. Rabiosamente disonante, sin arraigo idiomático» (p. 22); o de quien Javier Sologuren, también poeta y editor del mítico sello La Rama Florida, dijera: «Difícil es hallar [...] poetas tan versátiles como él, capaces de sintonizar los mundos plurales [...] Difícil hallar, asimismo, quienes gocen de su libertad imaginativa» (1983, p. VIII).

Con abundante material a mano, Mora comenzó su trabajo de edición. Tras comparar los cuadernos autógrafos y las copias mecanografiadas de Yerovi, no tardó en notar algunas «irregularidades» que, a su criterio, podían requerir de corrección o, incluso, de supresión. Por ejemplo, en el conjunto llamado *Flowers*, encontró al menos un poema de Betty Adler (pareja del poeta) y otro de Danny Laks (hijo de Betty), además de canciones de Los Beatles traducidas por Hernández. De igual forma, en otros cuadernos identificó poemas de Neruda, Goethe, Juan Ramón Jiménez, etc., y repeticiones de poemas del mismo Luis. En todos los casos, el

editor optó por eliminar esos materiales³. Es decir, al purismo textual de Yerovi, que había copiado tal cual los textos y respetado las correcciones del autor para su edición, añadiendo solo las notas, Mora contrapuso una intervención y mediación editorial más activa y tangible en la fijación, selección y el ordenamiento de los textos.

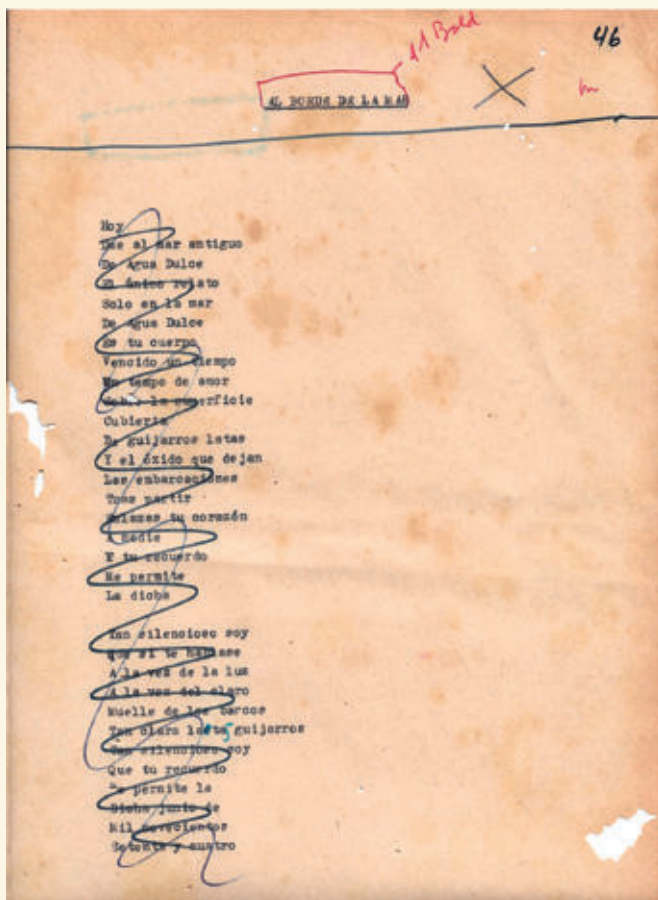
Para ganar mayor entendimiento de los cientos de textos que había recibido de Yerovi, Mora entrevistó a algunos contemporáneos de Hernández, como los poetas Antonio Cisneros y Mirko Lauer, el historiador Luis Enrique Tord, su amigo Fedor Larco, y los hermanos Max y Carlos Hernández, entre otros. Asimismo, tomó como modelo una edición de bolsillo de Miguel Hernández publicada por Grijalbo, sencilla pero elegante, lo que no obsta a que en su «NOTA DEL EDITOR» haya rendido el tributo correspondiente a su predecesor:

El título que aparece en la tapa (*Obra poética completa*) puede resultar engañoso y no dice la verdad sobre esta segunda edición del VOX HORRÍSONA. Fue el mismo Nicolás Yerovi [...] quien recolectó y transcribió los cuadernos del poeta aparecidos después de 1978 [...] Con dicho material y el de la primera edición, *se presenta este libro, para completar la tarea que Yerovi iniciara hace algunos años* (1983, p. V)⁴.

Luego, Mora explicita su principal objetivo como editor:

³ Esta decisión motiva preguntas como: ¿cabe suprimir materiales textuales de terceros en una obra como la hernandiana, fundada en premisas como «Creo en el plagio / Y con el plagio creo», que concibe la poesía como un «arte continuo» y echa mano del apropiacionismo y la rescritura con frecuencia? ¿Cómo comprendemos los conceptos de autoría y obra en Hernández, teniendo en cuenta que el poeta desestabilizó dichas nociones de forma sistemática con su quehacer poético? ¿Suprimir materiales que forman parte de una propuesta poética expandida, profundamente inter e intratextual, es una elección pertinente o, por el contrario, nos priva de posibles sentidos y obstruye vasos comunicantes? Esos cuestionamientos son válidos y necesarios no para detractor de las decisiones de Mora, sino con el fin de fertilizar el diálogo dentro de la comunidad hernandiana y echar luz sobre las distintas maneras de abordar la obra del poeta.

⁴ Énfasis añadido.



Dos ejemplos de textos suprimidos por Mora. Las páginas pertenecen a la transcripción original de Yerovi, luego anotada por su sucesor durante el trabajo para la edición de 1983. Los casos de supresión, cabe subrayar, son abundantes. Fuente: archivo personal de Teo Pinzás.

Et nunc nunciet in te

Ahora vive en ti

Cántale una canción. El
mundo se ha transfigurado y
todos los cielos se alegrarán.

Berlín, 4 de Enero de 1889
4 de la mañana
11 1970

Nietzsche: Cartas

¡Esa, cabeza imborrable
De mi amor perdido.

Épico de Ruiz

ais

Las tres fieras
Las tres fieras doradas
De Basilea:
Burchardt, (m)
Rochfen, (o)
Y Nietzsche, con las cuatro cruces
De la luz. (m)
4'cuantos. (m)

Bajo ningún punto de vista se ha tratado de hacer una versión definitiva de la obra de Luis Hernández, ya que ni siquiera se conocen [sic] la totalidad de sus cuadernos. *El propósito fundamental ha sido reconstruir la secuencia cronológica y/o temática para que el mismo lector se halle en capacidad de juzgar el contenido* (1983, p. V)⁵.

Así, Mora precisa, primero, que no existiría *Obra poética completa* sin el trabajo previo de Yerovi, reforzando la lógica colectiva del trabajo editorial; después, que la suya es, en realidad, la segunda edición de *Vox horrisona* y un intento por «completarlo»; tercero, que la edición no es definitiva, sino una propuesta editorial perfectible; y, por último, que se trata de una edición crítica, pues hubo intervención del editor para reconstruir, reordenar y —ahora sabemos— suprimir textos.

Cabe indicar que, antes de culminar la edición de su volumen, Mora tuvo la oportunidad de revisar alrededor de quince cuadernos que Fedor Larco, amigo de Lucho, tenía en su poder. Maravillado por las ilustraciones, la caligrafía y los poemas, el editor entendió rápidamente que, si bien no podía mantener los elementos gráficos de la obra autógrafa de Hernández, sí estaba a su alcance incluir una pequeña muestra de los mismos. A raíz de esa revelación, decidió añadir sobre el final del volumen un inserto de diez páginas con reproducciones fotográficas de los cuadernos que dejaba latente la necesidad de un trabajo editorial facsimilar, pues daba indicios claros de que la complejidad y el contenido de la obra hernandiana superaban lo poético.

Por supuesto, como suele suceder cuando se trabaja a Hernández, también participó el azar. Para buena suerte de los lectores, el padre de Mora era socio fundador de Industrial Gráfica S.A. (IGSA) junto con Francisco Campodónico, coincidencia afortunada que acercó al editor a una serie de conocimientos y materiales que, hasta cierto punto, determinaron su trabajo editorial. Fue así, por ejemplo, como se definió la peculiar materialidad de su edición, consecuencia de un encargo de su padre, quien pidió al editor evaluar un lote de papel que llevaba guardado varios años en un almacén de la avenida

⁵ Énfasis añadido.

Argentina, en Lima. Fruto de esa revisión, el editor dio con varias resmas de papel calandrado y papel biblia que estaban apolillándose y, con ingenio hernandiano, decidió rescatar las aprovechables (Mora, comunicación personal, 21 de noviembre de 2022).

Solucionado el tema del material, comenzó el diseño a manos de Emilio Huamaní. Para la composición del texto, Mora optó por usar un *injerto* de Aldus y Bembo⁶ en el cuerpo, mientras que en los títulos de cada conjunto o «libro» apostó por calcar la hermosa caligrafía de Hernández. La cubierta, por su parte, se hizo en cromocote⁷ y se le aplicó un engofrado para darle textura. En resumen, *Obra poética completa* fue impreso en un lote de papel que había sido dado de baja, con papel biblia para el cuerpo, paramonga de 60-80 gramos para las notas finales del editor y papel calandrado (*full color*) para el inserto gráfico (Mora, comunicación personal, 21 de noviembre de 2022), poniendo en práctica una lógica reciclatoria que, pienso, a Hernández le habría gustado.

El proceso de producción, por otro lado, no estuvo exento de dificultades. El papel biblia (u *onion skin*) era un material complicado para imprimir, pues se arrugaba con facilidad y exigía que los chupones y las pinzas de las impresoras de entonces se reajustaran cada tanto para no levantar dos o tres hojas a la vez. Además, plegar las hojas ya impresas también era un trabajo engorroso. El resultado fue, cuando menos, accidentado y representó una «merma» de quinientos a ochocientos ejemplares del tiraje final de dos mil. Hubo también copias adicionales producidas con posterioridad en otra imprenta, pero salieron mal encuadernadas o con las hojas mal dobladas. Por último, Mora reservó alrededor de doce ejemplares en tapa dura y cosidos, que destinó a la familia y a colaboradores cercanos (Mora, comunicación personal, 21 de noviembre de 2022).

⁶ Bembo es un tipo creado por Francesco Griffo, punzonista que trabajó con el impresor y editor humanista Aldus Pius Manutius, nacido en Lacio en 1449. A Manutius se le atribuye la invención del libro de bolsillo (formato al que llamó *Enchiridí*) a fines del siglo XV y de la itálica o cursiva junto con Griffo. Aldus es un tipo creado por Herman Zapf en 1953.

⁷ Tipo de cartulina con revestimiento opaco.

Huelga decir que las ediciones de Yerovi y de Mora se agotaron en solo semanas.

Otras experiencias editoriales

En los años noventa, el poeta, profesor universitario y crítico literario Edgar O'Hara tomó la posta del trabajo con la obra del poeta y comenzó a publicar nuevas organizaciones parciales de su poesía. Así se sucedieron *Trazos de los dedos silenciosos* (1995), *Una impecable soledad* (1997) y *La soñada coherencia* (2007), conjuntos que ofrecen lecturas temático-interpretativas en el primer y tercer caso, y el corpus (incompleto) de un «libro» hernandiano en el segundo. O'Hara acompañó además estos volúmenes con introducciones, estudios y aparatos de notas, abriendo así nuevos espacios para la interpretación y lectura de la obra hernandiana desde la dimensión crítica.

En paralelo, el crítico investigó la vida del poeta, continuó la labor de recopilación iniciada por Yerovi en los años setenta y siguió ampliando el corpus hernandiano con nuevos hallazgos, que incluyó en sus ediciones y artículos. Con el tiempo, logró articular la recopilación más amplia de materiales del poeta, conocida como el Archivo Luis Hernández, repositorio compuesto por setenta y dos documentos (entre cuadernos y papeles varios) del que existen dos copias: una asentada en la Universidad de Washington, en Seattle, donde enseña O'Hara; y otra en la Casa de la Literatura Peruana (Caslit).

Renovado el interés en Hernández gracias al trabajo editorial de O'Hara, hubo algunas propuestas editoriales nuevas en torno a su obra. Una de ellas fue la de Liliana Bringas con *Los poemas del ropero* (1999), un breve libro que reúne un puñado de textos encontrados en la parte posterior de un mueble propiedad de Enrique Wangemann, amigo del poeta. Los originales, que hoy forman parte de las Colecciones Especiales de la PUCP y que fueron transcritos a una edición de bolsillo sin incluir elementos gráficos, habían sido obsequiados por Lucho a Kike, quien hizo con ellos un *collage* sobre un ropero.

Por último, tampoco se puede dejar de mencionar *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, el importante volumen

publicado en 2008 por el periodista y músico Rafael Romero Tassara, que constituye a la fecha la única biografía del poeta.

La colección Universo Luis Hernández⁸

En 2015, treinta y dos años después de la edición de Mora y a treinta y siete de la de Yerovi, la familia Hernández aceptó trabajar la obra de Lucho con Pesopluma, editorial que dirijo junto a dos socios. Yo llevaba años fantaseando con esa oportunidad y, cuando se presentó, ya tenía al menos tres certezas sobre cómo desarrollar el trabajo. Primero, que no se puede concebir la obra de Luis Hernández sin considerar *todos* sus elementos constitutivos; es decir, color, tipo de letra, componentes gráficos, notación musical, citas, repeticiones, etc. Segundo, que el formato facsimilar es el indicado para publicar (parte de) la obra hernandiana y que producir ese tipo de publicaciones ya era factible a nivel tecnológico y presupuestal. Y, tercero, que el soporte material reviste especial importancia en la obra de Lucho y no se puede soslayar ni debe ser considerado accesorio.

Con el tiempo, esas premisas se tradujeron en un esquema de organización para la colección Universo Luis Hernández, que estructuré en torno a siete ejes principales: recopilación de materiales, registro en formato digital para el establecimiento de un archivo, publicación de ediciones facsimilares a partir del archivo, reedición de las principales publicaciones de y sobre Hernández, publicación de ediciones críticas a partir del archivo y las ediciones facsimilares, restauración eventual del repositorio digital hernandiano, y divulgación e internacionalización de la obra.

Recibida la confianza de la familia, mi prioridad inmediata fue poner nuevamente en circulación la poesía de Hernández, cuyas ediciones estaban agotadas, para lo cual lanzamos *Las islas aladas* (2015), un pequeño volumen verde fosforescente que reúne los tres poemarios que el poeta publicó en vida⁹. Luego vendrían los facsimilares *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (2017a [1974])

⁸ Las publicaciones de esta colección se pueden revisar en el siguiente enlace: <https://pesopluma.net/coleccion/universo-luis-hernandez/>

⁹ *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962) y *Las constelaciones* (1965).

y *El sol lila* (2017b [1974]), volúmenes publicados con el apoyo de la Caslit. Estos cuadernos, que iluminan aspectos específicos de la obra autógrafa del poeta —a saber, la organicidad textual y el contrapunto texto-imagen, respectivamente—, tuvieron por objeto abrir nuevas maneras de leer a Hernández y, a la vez, brindar elementos de contraste con su obra transcrita. Cabe indicar que esta primera aventura reproduciendo originales autógrafos facsimilarmente implicó un aprendizaje en curaduría editorial, registro de originales y trabajo con imágenes; y que encontró inspiración en el inserto gráfico de la edición de Mora, el repositorio digital de la PUCP y la *Libreta Bayer* que acompañaba *La Armonía de H.* La necesidad del facsimilar también la había vislumbrado O'Hara en 1989, quien señaló: «Si los editores hubieran querido respetar la voluntad del poeta, lo aconsejable habría sido una edición facsimilar de los cuadernos» (p. 166).

Animados por la excelente recepción del público y el entusiasmo de la crítica, en 2018 reeditamos *Vox horrisona* con un aparato de notas actualizado y correcciones textuales, y al año siguiente lanzamos una nueva edición con un cuaderno inédito (el *Cuaderno negro*), traducciones libres del autor, poemas publicados en revistas y enmendaduras varias¹⁰. A estos títulos siguieron *Survival Grand Funk* (2018 [1973]), el tercer cuaderno facsimilar, centrado en el uso del *collage*; y, poco más de un año después, una nueva edición de *Una impecable soledad* (2020), desarrollada al alimón con el joven crítico Diego García Flores. En ese punto, el frenazo global de la pandemia nos obligó a suspender nuestros proyectos hasta 2022, año en que retomamos con el lanzamiento del cuarto cuaderno facsimilar, *Preludios y fugas*, centrado en la relación entre música y poesía.

En el camino también hubo colaboraciones, como la antología *Gran Jefe Un Lado del Cielo* (2017) y la edición española de *Vox horrisona* (2019), ambas en conjunto con Esto no es Berlín; o la edición argentina del segundo a manos del sello Nebliplateada

¹⁰ Al formalizar el vínculo editorial con la familia Hernández recibí de parte de Rafael, sobrino del poeta, una caja vieja de leche Gloria —especie de cofre del tesoro— que contenía cuarenta y cinco cuadernos autógrafos y ológrafos del autor, además de fotografías, un libro anotado, documentos y demás pertenencias. Ese material, junto con una copia del repositorio digital de la PUCP, sirvieron de referencia para realizar dichas enmendaduras.

en 2022. A nivel institucional, colaboramos activamente con el préstamo de originales y de la pequeña libreta facsimilar *El jardín de plástico* para la muestra *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández* (2017), de Caslit. En esa misma línea, lanzamos el volumen digital gratuito *Cuartetos de Beethoven* (2021)¹¹ junto con la Red Literaria Peruana y cedimos poemas de Lucho a la Fundación BBVA para su proyecto Encuentra tu Poema, que ofrece textos locutados. La música tampoco faltó, pues tanto la banda Cimarrones como la pianista clásica Pía Alvarado Arróspide han hecho adaptaciones musicales de sus poemas en coordinación con Pesopluma. Por último, se logró la inclusión del poeta en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes¹² y, a la fecha de publicación de este texto, Pesopluma viene apoyando la producción del documental *Campeón de peso welter*, sobre la vida del poeta. En suma, hemos procurado abrir las puertas a colegas, estudiosos y colaboradores con la esperanza de que, al brindar facilidades y material, se propicien nuevas ediciones, trabajos y lecturas sobre el autor desde muchas disciplinas.

Es difícil editar a Hernández, pero se aprende

De vuelta a mi trabajo editorial con Lucho, no puedo negar que fueron sobre todo las publicaciones facsimilares las que ofrecieron a los lectores un contacto renovado con el universo «curvado y amoroso» de Hernández, pues recuperaban aspectos esenciales de su obra que habían sido sistemáticamente suprimidos para favorecer lo poético. Estas tenían «en cuenta los mecanismos formales y materiales que tienen los cuadernos originales» (Álvarez Umbarila, 2013, p. 1) y, al reproducir materiales autógrafos¹³, lograban evitar

¹¹ Libre para descarga en la página web de Pesopluma: <https://pesopluma.net/tienda/cuartetos-de-beethoven/>

¹² El perfil de Hernández se puede visitar en el siguiente enlace: https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_hernandez/

¹³ Sobre estos materiales, dice Pizarro (2012): «La imprenta reduce los rasgos diferenciales de los trazos, confiere uniformidad a la línea y a la página, y estampa sus propios moldes. Por eso, se puede afirmar que un original autógrafo es un soporte menos plano y más poblado de huellas que una reproducción impresa» (pp. 196-197).

«la inferioridad muchas veces atribuida a los para-textos, aunque no siempre sean accesorios» (Pizarro, 2012, p. 10). Aquello no era poca cosa, pues, aunque la supresión de paratextos en ediciones previas partía de limitaciones exógenas, también transmitía —acaso involuntariamente— un mensaje: que esos eran elementos secundarios, no constitutivos, prescindibles. Por el contrario, la publicación de facsimilares reconoció su importancia fundamental, así como el hecho de que muchos cuadernos de Hernández no son pre-textos, borradores ni evidencias prerredaccionales, como quisieron entenderlos algunos críticos y poetas, sino expresiones de una lógica editorial artesanal, de circuitos de circulación alternativos y de la forma en que el poeta quería ser leído: en formato autógrafa y a través de una poética expandida.

Consciente de que habíamos leído solo una cara de Hernández durante los últimos cuarenta años, creí entonces pertinente «deseditarlo» e invitar a sus lectores a leer de *otra manera* y a redescubrir a nuestro poeta, experimentándolo a todo color y con las múltiples codificaciones que las transcripciones desdibujaron progresivamente. Como Mora respecto de Yerovi, yo también quería «completar» el trabajo de mis predecesores, y para eso volví al origen con un objetivo claro: cuestionar la textualidad propuesta por *Vox horrisona* y *Obra poética completa*, donde la poesía lo es todo, al incluir como parte de la obra los originales autógrafos, en los que la poesía es solo un edro del poliedro. Y es que, al editar a un poeta como Hernández, no podemos obviar que no fue solo un escritor, sino también un colorista, un músico, un médico y, asimismo, un (auto)editor; ni tampoco que «Los cuadernos ya constituyen “libros” que además son “álbumes”, una especie de “cuadros para exposición” de carácter infinito» (O’Hara, 1998, p. 446).

Es cierto que Lucho había dejado de publicar de manera convencional en 1965, pero nunca dejó de producir, pues escribió, ilustró, diseñó e, incluso, manufacturó decenas de cuadernos de manera artesanal entre 1965 y 1977, que después regaló o abandonó a su suerte, participando así también de la puesta en circulación de sus «libros». Luego, los editores de *Vox horrisona* y *Obra poética completa* iteraron una fracción de su extensa obra autógrafa (aquella a la que podían acceder), produciendo su consecuente descontextualización y la natural pérdida de ciertos rasgos esenciales,

puesto que iterar un texto implica siempre «borrar» algunas particularidades [...], escribirlo nuevamente con otra tecnología u otros instrumentos en un soporte más limpio de huellas» (Pizarro, 2012, p. 228).

Ahora, lo singular en el caso de Hernández radica en que en la gran mayoría de casos la iteración textual no se produjo de un borrador o de una serie de textos preliminares, sino de sus ediciones artesanales, de las que se trasvasó el texto a copia mecanografiada y, recién en segundo término, al formato convencional de libro impreso. En ese traslado se marginaron componentes gráficos, musicales, grafológicos, cromáticos, textuales, etc., lo que significa que parte de su obra permanece inédita no solo en sentido literal, sino también por supresión de elementos y características. Al poeta le calza lo que Adolfo de Obieta dijo sobre su padre, el escritor Macedonio Fernández, a quien definió como «un autor en que hasta lo editado [...] se torna un poco inédito» (citado en Pizarro, 2012, p. 105). Y ello porque lo único que había trascendido de la obra autógrafa de nuestro poeta, al menos hasta la puesta en línea del repositorio digital de la PUCP y la posterior publicación de los cuadernos facsimilares de *Pesopluma*, era el componente verbal, que eclipsaba la complejidad real de su propuesta híbrida.

Autoeditada, editada y, a la vez, *inédita*, la obra de Hernández deja incluso hoy abundante espacio para proponer nuevas lecturas y ediciones, a la par que presenta oportunidades muy inusuales para renovar su tradición textual. Por ello, tras casi cuarenta y cinco años de la publicación de *Vox horrisona*, urge seguir ampliando el corpus hernandiano con nuevas evidencias textuales y publicaciones, además de abrirlo a diferentes lógicas editoriales y a diversas disciplinas para entender mejor su particular manera de crear y autopublicarse. Hay, por ejemplo, entre muchos otros temas, tópicos y mecanismos por descubrir en su poesía, una liminalidad transversal a su obra patente en su estatus de autor publicado, pero a la vez inédito; en su lenguaje híbrido que tiene de plástica, música y literatura; en su gusto por entremezclar géneros literarios, esferas del saber, y la alta y baja cultura; en su originalidad creativa, siempre al límite de lo marginal; o en sus «libros», tramados uno sobre otro como «constelaciones con dinámicas propias [...] que pueden evocar otros conjuntos y que son, al mismo tiempo, parte de un conjunto mayor» (Amaya,

2020, p. 65). Y es justamente en atención a ese espíritu liminal que he preferido mantenerme en la orilla entre lo manuscrito y el trabajo editorial convencional, participando tanto de las ediciones transcritas como de las facsimilares, pues las creo complementarias y, además, útiles para llegar a diversos públicos.

En resumen, creo que la de Lucho es una obra abierta, subversiva y en permanente movimiento que presenta al editor muchos problemas para trabajar con las herramientas acostumbradas o sobre bases preestablecidas. No solo no sabemos cuántos cuadernos produjo, pues Hernández los dispersó intencionalmente y muchos de ellos se perdieron o permanecen ocultos; sino que la pluralidad de su poesía también representa un obstáculo, dado que se la puede leer como escritura en el sentido más convencional, meticulosa *performance* de «pronunciar con las manos» (Vera, 2018), pieza visual, ensamble, libro de artista, etc. Entender y abrazar esa heterodoxia significa aceptar que leer linealmente suele ser un error en el universo hernandiano, que la suya es una *poética expandida*, que su obra se puede configurar de muchas maneras distintas (como *Rayuela*) y que cualquier trabajo editorial quedará siempre —unos más, otros menos— a medio camino, porque la obra de Luis es un *continuum* que no tiene «orden ni desorden», principio ni fin.

Incluso hoy en día, Lucho resulta distinto a todos y a todas, un artista fuera de serie que «produjo textos para los que no estamos preparados como lectores ni editores» (Pizarro, citado en Vaisman, 2015, p. 92). Lo cierto es que su universo cuántico de poesía, donde la entropía es una fuerza rectora, está más presente que nunca y en permanente expansión gracias a la labor de sus editores, que con aciertos y errores dedicaron años de su vida a que su obra permanezca. Acaso ese sea mi mayor logro profesional: ser parte del linaje de editores hernandianos y, como ellos y ellas, conseguir que la gente lea a Hernández de nuevas maneras. Su voz, eco del incommensurable sentir humano, persiste en parte gracias a nuestro trabajo como mediadores, y ese enorme privilegio justifica cualquier riesgo. Ojalá este testimonio de parte, así como los proyectos hernandianos que publicamos en Pesopluma, sirvan para que la poesía de Lucho se multiplique dentro y fuera de Perú, y para que sigamos desentrañando su intrincado universo. No mentiré: es difícil editar a Lucho Hernández, pero se aprende.



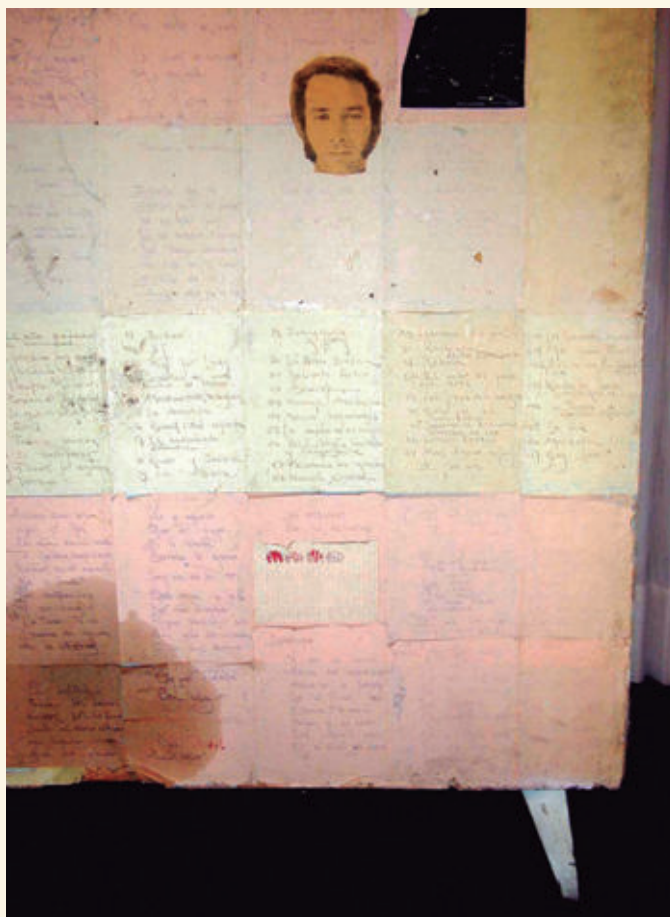
Pléyade editorial de Luis Hernández que reúne todos los títulos del autor publicados a la fecha. Fuente: archivo personal de Teo Pinzás.

Bibliografía

- Álvarez Umbarila, A. (2013). *A todos los prófugos del mundo: dos poéticas en Los cuadernos de Luis Hernández* [tesis de bachillerato, Universidad de Los Andes]. Colombia.
- Amaya, D. (2020). Apuntes sobre el trabajo con archivos en la Casa de la Literatura Peruana. En Kathia Hanza y Luis Fernando Chueca (eds.), «Retorno con la dicha en la garganta». *Javier Heraud: archivo y bibliografía* (pp. 63-71). Lima: Sistema de Bibliotecas PUCP.
- Bendezú, F. (1966, 6 de mayo). “Las Constelaciones” de Luis Hernández Camarero. *Oiga*, (173), 22.
- Chartier, R. (2022). *Editar y traducir* (Georgina Fraser, trad.). Madrid: Gedisa.
- Hernández, L. (1978). *Vox horrisona* (compilación, prólogo y notas de Nicolás Yerovi). Lima: Editorial Ames.
- Hernández, L. (1983). *Vox horrisona. Obra poética completa* (2.^a ed.; prólogo de Javier Sologuren; compilación de Nicolás Yerovi; edición, notas y estudio de Ernesto Mora). Lima: Punto y Trama.
- Hernández, L. (1995). *Trazos de los dedos silenciosos* (edición, prólogo, selección y notas de Edgar O’Hara). Lima: Jaime Campodónico Editores.
- Hernández, L. (1997). *Una impecable soledad* (edición, prólogo y notas de Edgar O’Hara). Lima: Ediciones de los Lunes.
- Hernández, L. (1999 [1974]). *Los poemas del ropero* (edición de Liliana Bringas). Lima: Cronopia Editores.
- Hernández, L. (2007). *La soñada coherencia* (edición, prólogo, selección y notas de Edgar O’Hara). Lima: Mesa Redonda.
- Hernández, L. (2008 [1976]). *Libreta Bayer* [facsimilar]. Lima: Jaime Campodónico Editores.
- Hernández, L. (2015). *Las islas aladas* (prólogo de Roger Santiviáñez). Lima: Pesopluma.

- Hernández, L. (2017a [1974]). *El estanque moteado. Seis canciones rusas* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2017b [1974]). *El sol lila* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2017c [1975]). *El jardín de plástico* [facsimilar]. Lima: Caslit, Mincul, Pesopluma.
- Hernández, L. (2017d). *Gran Jefe Un Lado del Cielo*. (prólogo de Luis Fernando Chueca; nota de los editores). Madrid: Esto no es Berlín.
- Hernández, L. (2018a [1973]). *Survival Grand Funk* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2018b). *Vox horrisona* [edición conmemorativa] (4.^a ed.; compilación y prólogo de Nicolás Yerovi; nota de los editores; notas de Nicolás Yerovi y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2019). *Vox horrisona* [edición española] (nota de los editores). Madrid: Esto no es Berlín.
- Hernández, L. (2020). *Una impecable soledad* (edición adjunta de Diego García Flores; prólogo de Montserrat Álvarez; notas de Diego García Flores y Teo Pinzás). Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2021). *Cuartetos de Beethoven* (edición de Red Literaria Peruana y Teo Pinzás) [publicación digital]. Lima: Pesopluma, Red Literaria Peruana. <https://pesopluma.net/tienda/cuartetos-de-beethoven/>
- Hernández, L. (2022a [1973]). *Preludios y fugas* [facsimilar]. Lima: Pesopluma.
- Hernández, L. (2022b). *Vox horrisona* (prólogo de Fabián Casas). Buenos Aires: Nebliplateada.
- Mora, E. (1983). NOTA DEL EDITOR. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Obra poética completa* (p. V). Lima: Punto y Trama.
- O'Hara, E. (1989). Luis Hernández: Una década. *Hora de Poesía*, (61-62), 165-166.

- O'Hara, E. (1998). Escaramuzas con la tradición: El caso Luis Hernández. En *Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX* (vol. II, pp. 443-446). Lima: Universidad de Lima.
- Pizarro, J. (2012). *La mediación editorial. Sobre la vida póstuma de lo escrito*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Sologuren, J. (1983). Luis Hernández: la canción del arcoiris. En Luis Hernández, *Vox horrisona. Obra poética completa* (pp. VII-X). Lima: Punto y Trama.
- Romero Tassara, R. (2008). *La Armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Vaisman, R. (2017, 26 de enero). Cuatro décadas al lado del cielo. *Cosas*, (610).
- Vera, S. (2018). *Notas a distancia sobre Vox Horrisona de Luis Hernández*. *Ánima Lisa*. <https://animalisa.pe/resenas/notas-a-distancia-sobre-vox-horrisona-de-luis-hernandez/>
- Yerovi, N. (1978). Prólogo. En Luis Hernández, *Vox horrisona* (pp. 7-15). Lima: Editorial Ames.
- Zambra, A. (2008, 30 de junio). *La soñada coherencia, de Luis Hernández*. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/libros/la-sonada-coherencia-de-luis-hernandez/>



Collage original de «Los poemas del ropero», desplegado sobre la parte trasera de un mueble de Kike Wangemann (amigo del poeta). La periodista Liliana Bringas dio con esta pieza como parte de su investigación sobre Hernández para el artículo homónimo, publicado en el suplemento *Culturas* de *La República* el domingo 16 de mayo de 1999, y transcribió los textos a un volumen del mismo nombre, publicado con Cronopia Editores. Entregados a la Pontificia Universidad Católica del Perú, estos materiales forman parte del acervo de las Colecciones Especiales del Sistema de Bibliotecas PUCP, donde pueden consultarse en *data set*. Fuente: archivo del Sistema de Bibliotecas PUCP.



GALERÍA DE FOTOS



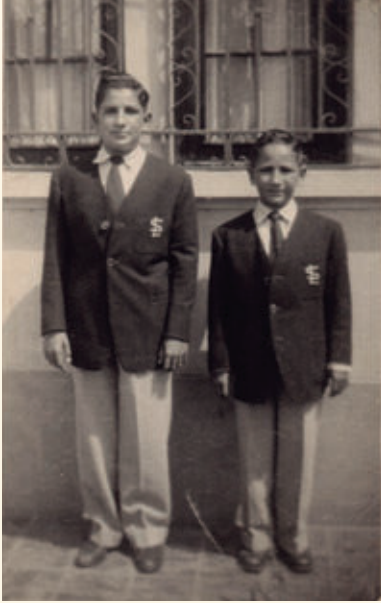
Retrato de Luis Hernández y su padre, Máx Hernández Parcos, *circa* 1943. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Max y Luis Hernández corren por la mañana para alcanzar el bus escolar del colegio La Salle. Seis de Agosto, Jesús María, 1950. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Luis Hernández en etapa escolar. El poeta cursó toda la primaria y la secundaria en La Salle, un colegio de clase media ubicado en Breña. *Circa* 1953. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Luis Hernández y sus hermanos: a la izquierda, con Max, su hermano mayor, en uniforme escolar de La Salle; y a la derecha, con Carlos, el menor, con ropa otoñal. Ambos retratos son en el frontis de la casa familiar, ubicada en el N.º 853 de la calle Seis de Agosto, en Jesús María. El poeta no cambiaría de domicilio, salvo estancias temporales en Alemania y Buenos Aires. *Circa 1954*. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Clan familiar: de izquierda a derecha aparecen Max Hernández, Rosa Camarero (madre de los tres), Carlos Hernández y Luis Hernández en la casa de Seis de Agosto. *Circa* 1954. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Cómplices: Luis Hernández y sus amigos de adolescencia, los hermanos Fedor, Igor e Iván Larco, *circa* 1960. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Hernández junto a su amiga Laura Morales y la pequeña Laura León, hija de esta, bajo el intenso sol de las playas del sur de Lima. La toma es de marzo de 1969, pocos meses después de que el poeta regresara de su estancia en Europa. Fuente: archivo de la familia Hernández.



Luis Hernández y su hermano Carlos, también médico, en el Hospital del Empleado, el día de la graduación del poeta. Los acompañan, de izquierda a derecha, Eduardo Montoya, Alfonso Lora, Emilio Lombardi y Manuel Luján. Lima, junio de 1971. Fuente: archivo de la familia Hernández.



El poeta y su hermano Carlos alimentando a Techí, hija del segundo. Lima, *circa* abril de 1974.



Luis Hernández en el parque Lezama, en Buenos Aires. En la primera fotografía, aparece con su clásico atuendo, sobre el que su amigo Kike Wangemann dijo: «Lucho se vestía a lo Corto Maltés pues era como su ropa de batalla» (Romero Tassara, 2008, p. 177). En la segunda sale a lo lejos, observando a un grupo que sigue una partida de ajedrez. Las imágenes corresponden a la visita que le hiciera Betty Adler en la capital argentina en agosto de 1977. Fuente: archivo de la familia Hernández.

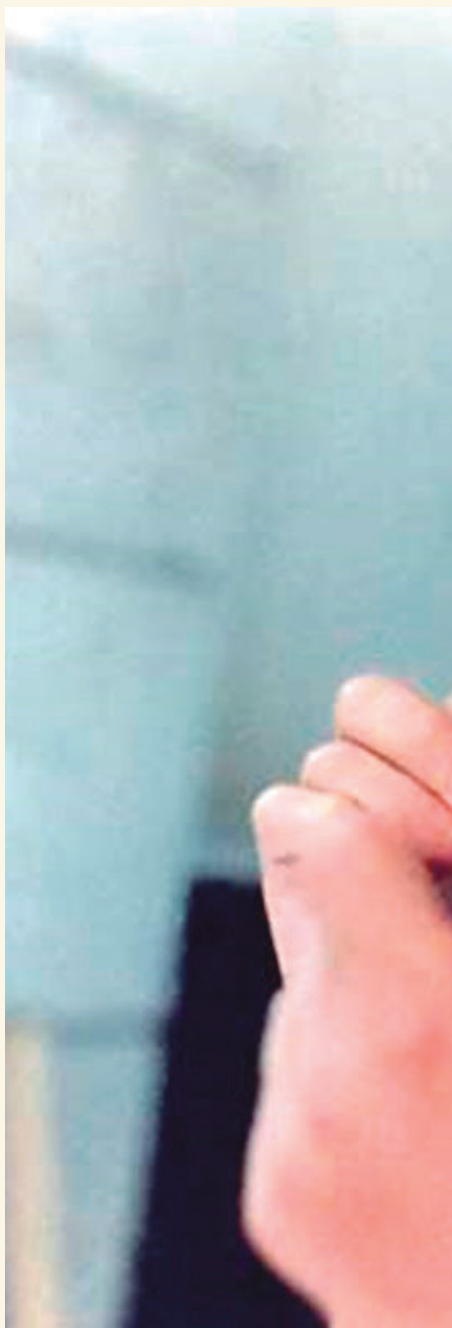


Luis Hernández y Betty Adler, «su frazadita», como la llamaba cariñosamente el poeta, jugando con Linus —personaje de *Peanuts*— y la frazada de la que nunca se separa. Esta foto se tomó durante la visita de Adler a Luis en Buenos Aires en agosto de 1977, mientras este se encontraba internado en la clínica García Badaracco, poco antes de su fallecimiento en Santos Lugares. Fuente: archivo de la familia Hernández.



«O algo tan sencillo como su nombre».
Luis Hernández: aproximaciones y bibliografía

Se imprimieron 380 ejemplares
en los talleres de Aleph Impresiones S.R.L.
Jr. Risso 580, Lince, Lima, Perú





SISTEMA DE
BIBLIOTECAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATOLICA
DEL PERU



PESOPLUMA

