



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

EL JUEGO DEL PLAGIO EN LA POESÍA DE LUIS HERNÁNDEZ

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN  
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

DIANA MARÍA RODRÍGUEZ VÉRTIZ

ASESORA: DRA. MARGARITA LEÓN VEGA



MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### *Agradecimientos:*

Quiero empezar esta lista de agradecimientos dedicando este trabajo a papá y a mamá, por su apoyo y su amor inagotable. Y a mi hermana Vari, porque es maravillosa y la amo mucho.

Este trabajo no habría podido desarrollarse sin el apoyo constante y paciente de la doctora Margarita León, quien siguió con ánimo mis lecturas de Hernández y estuvo presente en cada una de las etapas de esta tesis, desde las más difíciles hasta las más apasionantes. Y con quien estoy eternamente agradecida por sus comentarios, lecturas, críticas, proyectos y sonrisas.

Una importante etapa de este proyecto se desarrolló en Lima, donde la atención de diversas personas hizo de mi búsqueda de Hernández una experiencia bastante placentera. Quiero agradecer a Marco Martos, por su disposición y amabilidad para darme datos de la época y algunas curiosas anécdotas sobre Luis Hernández, así como mostrar un vivo interés en mi trabajo. A Hildebrando Pérez Grande, quien, con una espléndida sonrisa, me guió en la lectura de la joven poesía del 60 y me ayudó con agrado e interés a encontrar espacios y personas cercanas a Hernández; por los versos obsequiados y la risa compartida. Por último, y de manera muy especial, quiero agradecer a Luis La Hoz, por esos recuerdos sobre Hernández narrados con sonrisas calmas y acidez, las carcajadas mientras venían las imágenes a la mente, y esa extendida charla sobre el amado y detestado amigo; gracias por esas pistas vivenciales que me acercaron a la sensibilidad de Luis Hernández, por la brisa de Barranco y esa botella de pisco compartida. Quiero agradecer, también, a los chicos de San Marcos, de la escuela de antropología, letras y arte, cuya amabilidad y afecto hizo de mi estancia en Lima un pasaje bien, bien bonito. Mariella, Juano y Paquito son nombres especiales.

Por último, quiero agradecer a mis meros-meros, quienes seguramente nunca me ayudaron con una línea o una idea para esta tesis, pero los quiero cotidianamente y para mi es un placer compartirles esto que me gusta y gozo.

A mi hermano Jorge, por su tranquila y hermosa compañía.

A Úrsula, mi amiga, por este enorme y extraordinario tiempo juntas. Por su apoyo y sus risas; y sus abrazos y sus fotos; y nuestras muecas y comidas y secretos. Por su bellísima amistad.

A mi amiga Jimena, por su espontánea, sincera y valiosísima, siempre renovada, forma de definir la amistad. Porque me encanta crear, reír, escribir y hacer historias con ella.

A mi amigo Jorge a quien quiero muchisisisísimo.

A las chicas CELA, mis amigas: Maru, Moni e Itzelinha. Y Lysis, Magda y Gris.

A Luis, porque es mi amigo y es una buena persona.

Para ustedes estos versos de Hernández, que seguramente será lo único que leerán de esta aburrida tesis:

“Hay en ciertas almas/ Una extraña cualidad/ Inexplicable. Una/ Cristalina compleción/ Que llena las veredas/ De dibujos de neón/ De Belleza. Esa extraña/ Cualidad es tuya/ Y permanece”

*“Of course I plagiarise.  
It is the privilege of the appreciative man”*  
Oscar Wilde

## Índice:

|  |         |
|--|---------|
| <i>Introducción</i>  | p. 3.   |
| Capítulo. 1. <i>Io nato a citá di Lima. Perú, el 18 de diciembre.</i> Algunos datos biográficos de Luis Hernández Camarero                                   | p. 11.  |
| <i>La gestación de una nueva poesía</i>  | p. 21.  |
| Capítulo II. De los <i>Cuadernos del hontanar a los Cuadernos de poesía.</i> Una primera aproximación a la obra de Luis Hernández Camarero                   |         |
| Javier Sologuren y la editorial La Rama Florida  | p. 34.  |
| <i>Orilla.</i>   | p. 39.  |
| <i>Charlie Melnick</i>   | p. 45.  |
| <i>Las Constelaciones</i>  | p. 40.  |
| Los Cuadernos de poesía  | p. 56.  |
| Capítulo III. <i>El Sol Lila.</i> Descripción general del cuaderno en relación con las etapas creativas de Luis Hernández.                                   |         |
| El Perú de El Sol Lila   | p. 63.  |
| Los Cuadernos de poesía como Obra abierta  | p. 65.  |
| Estructura de El Sol Lila  | p. 69.  |
| La ciudad de la playa y el amor a la música  | p. 71.  |
| Del rock británico a los pentagramas espaciales  | p. 79.  |
| Capítulo IV. <i>Préstame tus palabras poeta.</i> Análisis intertextual de algunos poemas de <i>El Sol Lila.</i> (dialogismo y heteroglosia de la voz lírica) |         |
| Intertextualidad en la poesía de Luis Hernández Camarero   | p. 87.  |
| Análisis intertextual de algunos poemas de El Sol Lila   | p. 102. |
| Conclusiones   | p. 122. |
| Bibliografía   | p. 129. |
| Anexos   | p. 140. |

## Introducción

El 18 de diciembre de 1965 los resultados del conocido concurso “El poeta joven del Perú” impulsado por la revista trujillana *Cuadernos trimestrales de Poesía*, eran esperados con impaciencia por jóvenes artistas a las afueras de la sala del jurado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre éstos se encontraba Luis Hernández Camarero, joven estudiante de medicina en dicha universidad, que paralelamente estudiaba psicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y contaba ya con dos pequeños poemarios *plaquettes* publicados por la colección Cuadernos del Hontanar dirigida por Javier Sologuren. *Las constelaciones*, trabajo con el cual Luis H. se presentaba a dicho concurso, obtuvo el segundo lugar, y una no muy positiva acogida por la crítica, ésta, no pudo percibir que aquellos elementos que macarían a toda la denominada Generación Poética Peruana del 60 estaban ya presentes en este poemario: “Recuerdo críticas al empleo del humor y de las citas, que a la postre resultaron dos de sus aportes fundamentales a la poesía de los años 60 y a la que continuó.”<sup>1</sup> Señala Mirko Lauer<sup>2</sup> en una nota introductoria a la segunda edición de *Vox horrisona*, libro que compila la obra poética de Hernández. Ese mismo año Luis Hernández comenzaría a desarrollar el gran proyecto de los Cuadernos de poesía, el cual caracterizaría toda su obra. El peruano se dedicó a escribir sus versos en cuadernos escolares y regalarlos indistintamente a personas de la calle y un grupo reducido de amigos y familiares. Los versos que componían sus nuevas obras estaban escritos con plumones de colores y diferentes caligrafías, acompañados de dibujos y sobre todo signados por una marcada intertextualidad.

No obstante un tiraje precario de sus primeros tres poemarios (*Orilla* (1961); *Charlie Melnik* (1962) y *Las Constelaciones* (1965)) y una dispersa circulación de sus Cuadernos de poesía, Luis Hernández es uno de los principales exponentes de la ruptura que significó el proyecto poético de la Generación del Sesenta en la tradición literaria peruana. Estos jóvenes escritores dejaron a un lado el debate y división entre poesía pura y poesía social, el cual primó en la generación poética del 50, así como la línea hispanista como principal influencia en su escritura; por otra parte,

---

<sup>1</sup>Mirko Lauer. “Nota introductoria” a Hernández, Luis. *Vox horrisona. Antología*, Lima, Hueso Húmero ediciones, 1981. p. 10.

<sup>2</sup>Mirko Lauer: Polígrafo perteneciente a la Generación Poética Peruana del 60 y editor de la revista cultural Hueso Húmero. Doctor en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad de San Marcos ha escrito numerosos libros y artículos relacionados con arte, literatura y política peruana reconocidos nacional e internacionalmente.

abrieron el camino a un fuerte empleo del humor. Washington Delgado, poeta perteneciente a la generación del cincuenta y profesor de muchos de los jóvenes poetas del 60 reconoció este rasgo tempranamente: “Pienso que a mi generación le faltó humor y frescura. Tal vez por eso me resulta particularmente reconfortante comprobar que los jóvenes poetas y novelistas, poseen un agudo sentido del humor.”<sup>3</sup> Poesía urbana, de rasgos coloquiales, dotada de un sentido del humor muchas veces irónico y crítico del contexto social en el que se desenvuelve, voces polifónicas, contestatarias, rebeldes, son algunos de los rasgos que se encontrarán en todas las antologías sobre esta promoción. Carlos Orihuela propone pensar la poesía del sesenta como

... un proyecto generacional que se proponía la reinención de la literatura peruana a la luz de una conciencia renovada de la escritura y de las circunstancias en las que venía a desarrollarse. Una tarea que además de la inteligente integración en el artefacto literario de lo aprendido en literaturas preferentemente anglosajonas y francesas, implicaba repensar los intereses del lector latinoamericano.<sup>4</sup>

Ante esta afirmación valdría la pena preguntarse cuáles fueron los mecanismos mediante los cuales se integraba lo que llegaría a ser la llamada Generación Poética Peruana del 60 y cómo era el lector latinoamericano al cual se dirigía dicho proyecto poético.

La peculiar propuesta literaria de Luis Hernández enuncia una manera de acercamiento al lector y a la tradición donde lo lúdico primará a través de una marcada intertextualidad puesta de manifiesto en el plagio y la alusión principalmente. En su *Ars poética* el bardo sentenciaba “Creo en el plagio/ y con el plagio creo,/ Continúo, pleno/El aire de colores...”<sup>5</sup>, La intertextualidad implícita<sup>6</sup> y en especial el caso del plagio- es uno de los juegos más enriquecedores de la poesía de Hernández y uno de los puntos clave para entender la relación que intentaba establecer con el heterogéneo público al cual le interesaba hacer llegar sus versos.

---

<sup>3</sup>Washington Delgado. “Moú, Abel Tel, Ven Abel En El Te” en *Obras completas. Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*, Lima, Universidad de Lima, 2008, p. 207.

<sup>4</sup>Carlos Orihuela. “La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas de la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad” en *A contracorriente. Revista de historia social y literatura en América Latina* Vol 4. No. 1, Otoño 2006, pp. 69-70.

<sup>5</sup>Luis Hernández. *Vox horrisona*, Prólogo de Javier Sologuren, edición y notas de Ernesto Mora, Lima, Punto y Trama, 1983, p. 303.

<sup>6</sup>Entendemos el término siguiendo a José Enrique Martínez Fernández, quien señala que “El intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector” (Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria. (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, p.96.)

La presente investigación se centrará en el diálogo establecido, vía el ejercicio intertextual, en la poesía de Luis Hernández. Dada la extensión de la obra del peruano<sup>7</sup> limitaremos el análisis a un grupo de poemas de *El sol lila* (uno de los más extensos Cuadernos del poeta)<sup>8</sup> en la versión editada y publicada en 1983 por Ernesto Mora.<sup>9</sup> Basándonos en los conceptos de diálogo y polifonía establecidos por Mijaíl Bajtín, intentaremos dar cuenta de la integración de los discursos en la poesía de Luis Hernández en dos aspectos: en la escritura, vía constantes alusiones endoliterarias y exoliterarias,<sup>10</sup> y en la recepción, pues los principales destinatarios de sus poemas eran personas desconocidas, con quienes convivía diariamente: la lavandera, los policías de tránsito, o el encargado del alquiler del bote donde Hernández solía escribir, entre otros. Los Cuadernos de poesía del limeño también eran leídos, en menor medida, por un pequeño grupo de escritores y amigos del autor, generalmente fuera de los circuitos institucionales de difusión literaria.<sup>11</sup>

Si bien, es cierto que el estudio de la intertextualidad es reciente, las prácticas intertextuales pueden ser rastreadas a lo largo de toda la historia de la literatura. Un análisis diacrónico de esta práctica en la literatura peruana nos muestra que “la intertextualidad de la generación del 60 significa una apertura del espacio literario hacia el mundo exterior.”<sup>12</sup> En el caso de Hernández podemos ubicar una armónica convivencia entre citas eruditas y el lenguaje coloquial, por lo cual nos preguntamos ¿Cuáles serían los propósitos y alcances de la poesía de Hernández? Si tomamos en cuenta que el público lector de los Cuadernos de poesía (mientras el poeta vivió y se encargó de su repartición) no respondían a personas cercanas a la literatura en su totalidad ¿cómo podía desarrollarse el proceso intertextual, y con éste el “juego del plagio” si en varios casos no podía ser reconocido? Sobre la particular concepción que tiene Hernández de la intertextualidad,

---

<sup>7</sup> Aunque el poeta sólo publicó tres libros, la extensión de los cuadernos (se encontraron aproximadamente 100 para la creación del primer archivo de Hernández) dan cuenta de lo prolífico que era el autor.

<sup>8</sup> Este Cuaderno de poesía está compuesto de poemas escritos entre 1973 y 1977, dispersos entre un gran número de cuadernos, los cuales varían de las 15 a las 100 páginas.

<sup>9</sup> Luis Hernández. *op. cit.*

<sup>10</sup> Ver página 6.

<sup>11</sup> En torno a estos escasos espacios de difusión Antonio Cornejo Polar señalaba que para la época “En lo que toca a la poesía, por ejemplo, había *una* editorial, “La rama florida”, una crítica literaria, la ejercida desde *El Comercio*, y un premio literario, el de Fomento a la Cultura (los dos últimos funcionaban por supuesto también para otros géneros), que otorgaban legitimidad y prestigio casi indiscutibles y hacían que el resto se acomodara un poco marginalmente alrededor de ese eje consagradorio.” En Cotler, Julio (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima, IEP, 1995, p. 300.

<sup>12</sup> James Higgins. *Hitos de la poesía peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1994, p. 151.



a través de la cual los lectores tienen más de una opción de lectura, y específicamente sobre la poética del plagio, se enfocará el presente trabajo.

Por otra parte, esta tesis busca identificar las rupturas en el desarrollo de la tradición poética del Perú a partir de la década del sesenta, mostrando los alcances de dicha generación en cuanto a una propuesta renovada de escritura y de difusión, centrándonos en el caso de Hernández y marcando el papel singular que su proyecto representó en la historia de la literatura peruana. También se propone contextualizar las propuestas estéticas del bardo en los principales debates culturales peruanos y latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Conceptos desarrollados en la década del sesenta como “obra abierta”, “libro objeto”, “poesía en movimiento” tendrán un importante papel en nuestra definición de la poesía del peruano.

Buscamos, por otra parte, poner de manifiesto la apertura de la creación poética peruana a través de las nuevas relaciones dialógicas establecidas en los juegos intertextuales de Luis Hernández con los autores canónicos de la tradición occidental. Paralelamente ubicaremos una revaloración de los espacios tanto cultos como populares en la poesía del limeño, el seguimiento de estos fenómenos nos llevará a observar de qué manera las prácticas intertextuales en la poesía de Hernández significan un espacio de difusión y de apertura literaria en el desarrollo de la tradición poética peruana.

En uno de sus propositivos ensayos sobre literatura y cultura latinoamericanas, Ángel Rama afirmaba que “nacidas de las espléndidas y suntuosas literaturas de España y Portugal, las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico.”<sup>13</sup> El autor hace especial hincapié en el anhelo de independencia de las letras de la región.

Uno de los problemas que ha obsesionado a los Estudios Latinoamericanos tiene que ver con las relaciones de nuestros países con los centros de poder político y cultural. La literatura en este contexto no queda fuera de tal proyecto.

Desde la primera lectura de la poesía de Luis Hernández advertimos una abierta alusión a músicas, literaturas, personajes médicos y científicos europeos y norteamericanos, así como un uso reiterado de varios idiomas correspondientes a estas regiones del mundo. Apropiándose vía la intertextualidad de una tradición sumamente rica, jugando con ella a través de un consciente

---

<sup>13</sup> Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004, p. 11.

proceso de recontextualización y resignificación, y difundiéndola a través de la libre circulación de sus textos (Cuadernos de poesía), la obra de Hernández da muestra de una renovada y desprejuiciada relación con las literaturas de los llamados centros hegemónicos de la cultura.

Por otra parte, consideramos que la apertura del juego intertextual en la propuesta poética del peruano, a través de la incorporación de elementos exoliterarios<sup>14</sup> como fragmentos de canciones, dichos, rasgos del habla popular, etc., otorga un significado especial a voces y espacios antes marginados del proceso institucional de la cultura. En una época en la que los actores subalternos tenían una especial participación en Perú y en la región entera, la apertura del espacio literario y las formas en las que se trataba de plasmar las voces que compondrían al mismo ubican las aportaciones de la polifonía y el diálogo dentro de los principales debates sociales y artísticos de la época, donde la “otredad” cultural y el compromiso político vía el arte comenzaban a tener una cada vez más fuerte radicalización.<sup>15</sup> La propuesta de una armónica convivencia entre citas eruditas y exoliterarias planteada en la poesía de Hernández ofrece una salida a esta radicalización artística desarrollada en América Latina principalmente en los años sesenta y setenta.

Por otra parte, el análisis de las “nuevas formas literarias” propuestas por Hernández nos revela el desarrollo de una nueva sensibilidad en relación con los cambios históricos, políticos y sociales del Perú de la segunda mitad del siglo XX (urbanización, nuevos puntos de encuentro con el rostro andino en la región, incorporación y masificación de elementos extranjeros vía el consumo cultural y de productos básicos, apertura de la participación política de sectores subalternos, etc.) Esta sensibilidad nueva fue desarrollada por el poeta vía una lectura limpia de prejuicios de las relaciones literarias entre Latinoamérica y la tradición cultural de los llamados “Países del centro.” Para poner en evidencia las particularidades de la escritura del peruano nos hemos valido de algunos conceptos relacionados con la intertextualidad y el dialogismo, los cuales guiarán nuestra lectura de su obra poética.

Dados los múltiples estudios y significados que se han desarrollado en torno al concepto de *intertextualidad* desde su acuñamiento por Julia Kristeva en 1967, lo emplearemos basados en la definición que propone Gérard Genette enmarcándola como un tipo de transtextualidad cuyas

---

<sup>14</sup>Como se desarrolla más adelante, utilizamos el término intertextualidad exoliteraria para referirnos a la oralidad conversacional, canciones, y textos científicos, periodísticos y no literarios incorporados en un texto literario. El término es tomado de Martínez, Fernández. *op. cit.*, pp. 168- 192.

<sup>15</sup>Véase Collazos, Oscar. Et. Al. *Revolución en la literatura y literatura en la revolución*, México, Siglo XXI, 1984. Y Fernández Moreno, César. *Poetizar o politizar*, Buenos Aires, Losada, 1973.

principales prácticas son la cita, el plagio y la alusión<sup>16</sup> y, agregaremos, siguiendo las ideas de Jesús Camarero, el centón.

En el campo de la intertextualidad misma diferenciaremos, a partir del estudio de los orígenes del subtexto,<sup>17</sup> las *prácticas endoliterarias* (relacionadas con la literatura escrita y la tradición de la misma) y *exoliterarias* (textos no literarios, frases hechas, préstamos del habla “popular”, etc.)<sup>18</sup> Ambas formas pertenecen a la intertextualidad externa, que se da “cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores.”<sup>19</sup>

Ubicaremos el *diálogo* siguiendo la propuesta bajtiniana que concibe al hombre, y por lo tanto a la literatura, como dialógicos, esto es, necesariamente constituidos por el otro. El diálogo en el discurso establece la relación de la voz propia con las ajenas, marcando así el principio de intertextualidad. “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.”<sup>20</sup>

*Polifonía:* Aunque Bajtín redujo la posibilidad de “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas,”<sup>21</sup> a la narrativa, seguiremos la propuesta de Julia Kristeva, quien para ubicar esta multiplicidad fónica en todos los géneros literarios se refiere al “lenguaje poético” en el interior de textos en general.<sup>22</sup>

*Recepción:* En el proceso de la intertextualidad, tal como lo define Raquel Gutiérrez Estupiñán,<sup>23</sup> la recepción (ubicación del subtexto por parte del lector) es clave para completar dicho proceso, ya que si no es ubicada una cita o alusión en un contexto concreto el diálogo queda suspendido. Por otra parte, utilizaremos este término siguiendo las propuestas de Wolfgang Iser, y Hans Robert Jauss, quienes al crear una “Estética de la recepción”<sup>24</sup> ponen especial énfasis en el

---

<sup>16</sup> Gerard, Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 12

<sup>17</sup> Manejamos el término subtexto siguiendo a Raquel Gutiérrez Estupiñán, quien en el proceso de la intertextualidad define al texto referido como “texto B”, es decir, como subtexto, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento” en *Signa 3*, Madrid, UNDED, 1992, pp.139-156.

<sup>18</sup> Martínez Fernández. *op. cit.*, p. 81.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” en Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 190.

<sup>21</sup> Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

<sup>22</sup> Julia Kristeva. *op. cit.*, p. 196.

<sup>23</sup> Raquel Gutiérrez Estupiñán. *op. cit.*

<sup>24</sup> Ver Barck, Karlheinz. “El redescubrimiento del lector. ¿La “estética de la recepción” como superación de estudio inmanente de la literatura? En Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 171-183.

trabajo del lector como creador del significado en una obra, preguntándose por la recepción de la literatura, esto es, cómo son recibidos socialmente determinados textos, cómo varía la vigencia y las lecturas de los mismos, cómo el público lector rechaza una obra en determinada coyuntura y retoma la misma obra ante nuevas necesidades artísticas y sociales, entre otros aspectos.

*Plagio*: Entendemos esta práctica intertextual como toda cita o alusión no marcada ni especificada como tal. Gérard Genette define a la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”; entre los tipos de relaciones que él identifica están la cita, la alusión y el plagio, definiendo a éste último como “una copia no declarada pero literal” de un texto.<sup>25</sup>

Realizamos el análisis de los poemas correspondientes siguiendo la noción de series sugerida por Tinianov, estudiando los “diferentes conjuntos estructurales que son contexto y que constituyen un marco de producción que delimita ciertas características de la obra.”<sup>26</sup> Complementamos dicho análisis con los aportes estructuralistas de algunos autores como Roland Barthes, Gerard Genette, Umberto Eco y Tzvetan Todorov, así como la teoría de campo Pierre Bourdieu, enfocándonos en el campo intelectual.<sup>27</sup>

Se empleó principalmente material escrito (obras del autor, reseñas, críticas e historias de su obra y de la literatura peruana y latinoamericana en general). Para tener una visión más amplia de su creación en el contexto cultural y literario que le corresponde, acudimos al trabajo de archivo, pues la mayoría de los Cuadernos de poesía no han sido editados y publicados, por otra parte, el estudio de todos los elementos que constituyen este material poético (dibujos, colores, tipos de letras, etc.) resultaba indispensable en nuestro análisis de su obra.

Actualmente existen dos archivos del poeta, los cuales sólo se encuentran disponibles vía Internet en las siguientes direcciones:

[http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis\\_hernandez/lh\\_hm.html](http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis_hernandez/lh_hm.html)

<http://students.washington.edu/pgblaine/hernandez/index.htm>

---

<sup>25</sup> Gerard Genette. *op. cit.*, p. 10.

<sup>26</sup> Helena, Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, p. 457.

<sup>27</sup> Ver Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador” en Araujo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad de La Habana/UAM Iztapalapa, 2003, pp. 239-241.

Se trabajó también con entrevistas realizadas durante el segundo semestre de 2009<sup>28</sup> a varios poetas de la generación del sesenta y a escritores cercanos a Hernández.

Luis Hernández Camarero es quizá uno de los poetas más vigentes de la llamada Generación Poética Peruana del 60. El proyecto de los Cuadernos de poesía buscaba abrir la escritura del limeño, liberarla de las limitantes editoriales. De esta manera, un objeto cotidiano como un cuaderno escolar se tornaba en libro, un libro cuyo principal paradero no sería una librería o un lector promedio, pues los Cuadernos de Hernández deberían circular en la calle, llegar a manos de cualquier persona.

La escritura del poeta peruano está inmersa en una gran variedad de prácticas intertextuales. Citas, plagios, alusiones y centones son el esqueleto de la obra de nuestro bardo. Esto implica un heterogéneo diálogo, pero ¿cómo hacer partícipes a sus lectores de la relación dialógica inaugurada vía la intertextualidad? Hernández escribe en un contexto bastante politizado, en una época donde el debate latinoamericano en torno al papel político de los artistas versaba principalmente en la relación de su obra con la realidad social, entendiendo ésta únicamente como una calca “realista” de la misma. Ubicamos la propuesta de Hernández también en el marco de las discusiones sobre lo particular de la realidad y la literatura latinoamericana en contraposición al desarrollo de temas “cosmopolitas.”<sup>29</sup> Nosotros consideramos que la intertextualidad en su poesía le permitió dejar a un lado estos debates para consagrarse a lograr una evidente apertura en la concepción de la literatura y el papel que jugaban las letras latinoamericanas en el gran diálogo artístico y cultural de la segunda mitad del siglo XX. Esta idea se desarrolló no sólo en el proceso de escritura y en el discurso icónico-gráfico, sino también en la creación de diversos significados vía un público lector totalmente heterogéneo, al cual, Hernández introducía al gran diálogo abierto al que convocaba su obra. El análisis que desarrollaremos en las siguientes páginas, busca dar cuenta de esto.

---

<sup>28</sup>Durante el segundo semestre de 2009 se realizó una estancia en el Perú por Intercambio Académico en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, para recopilar documentación de primera mano sobre el autor.

<sup>29</sup>Sobre el primer aspecto ver la nota 12. Y en torno a la segunda discusión el debate entre Julio Cortázar y José María Arguedas ver de este último “inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” en *El comercio*, Lima, 1 de junio de 1969.

Io nato a citá di Lima. Perú, el 18 de diciembre. *Algunos datos biográficos de Luis Hernández Camarero.*

*Yo decía la poesía pero estaba hablando de la vida*  
Luis Hernández Camarero

A inicios de la década del cuarenta el Perú gozaba de cierta estabilidad económica dadas las nuevas relaciones comerciales del país con Estados Unidos, consecuencia de la difícil situación por la que pasaban las potencias europeas en guerra. El gobierno peruano encabezado por Manuel Prado (1939-1945) podía jactarse de mantener un clima político mucho más abierto que aquel que prevalecía con su antecesor, Óscar Benavides (1933-1939). Se habían suavizado las relaciones entre el Estado peruano y los movimientos obreros así como con el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), el cual, después de sufrir más de diez años de hostigamiento se empezaba a orientar hacia posiciones menos radicales con el fin de “explotar su apertura con el más dispuesto Prado, para así ganar su legalización y su legitimación en el sistema político.”<sup>30</sup> La creciente unidad en el país, tanto política como socialmente, se manifestaría de manera evidente en la unión nacional durante el conflicto con Ecuador desarrollado en julio de 1941 por territorios en el Océano Pacífico y la Amazonia.<sup>31</sup>

El Perú experimentaba un crecimiento económico que en diez años transformaría radicalmente el rostro del país, el cual, para principios del cuarenta, continuaba siendo principalmente rural y comenzaba a reconocerse como un país “mestizo”. Las políticas redistributivas y de impulso a la industrialización nacional abrían nuevas oportunidades a la sociedad peruana, y es justo a inicios de este periodo de “bonanza” cuando nace Luis Hernández Camarero.

“Io nato a citá di Lima, Perú, el 18 de diciembre de 1941. A los cinco años ingresé a un colegio que no me recuerdo cómo se llamaba... después me voy a acordar porque siempre estuve en él. Terminé a los quince años y estudié psicología, sí, estudié simultáneamente psicología y medicina, pero en un tiempo en que hubo una huelga me fui a Europa...” comentaba el poeta

---

<sup>30</sup> Peter Klarén. *Nación y sociedad en la historia del Perú*, Lima, IEP, 2004, pág. 346.

<sup>31</sup> Ecuador y Perú tenían conflictos limítrofes pendientes desde mediados del siglo XIX. En julio de 1941 tropas ecuatorianas tomaron los puestos de Aguas Verdes, La Palma y Lechugal en el Perú, desatando una guerra que duró casi un mes en la cual Perú salió victorioso. Un año después, se firmó el acuerdo de paz en Río de Janeiro.

Luis Hernández, después de tocar el piano, en una entrevista realizada el año 1975.<sup>32</sup> Los datos dados por Hernández de manera tan ligera son ciertos.<sup>33</sup> Luis Guillermo fue el segundo hijo de Max Hernández Parcos y Rosa Camarero, dueños de una tienda grande que distribuía cuchillos, juguetes europeos y material quirúrgico; apasionados lectores de poesía y, sobre todo, amantes de las artes escénicas (ambos formaron parte, durante los años veinte, de una compañía de teatro aficionado), dieron a sus hijos una formación inclinada hacia estas artes.

También la música era un espacio común en el hogar de los Hernández, Max Hernández Parcos tenía un gran aprecio por la ópera, de ahí que la alusión a guiones de algunas piezas sean frecuentes en la futura poesía del segundo de sus hijos. El gusto por la música se desarrollaría en el poeta peruano a una temprana edad; tomaba clases de piano y posteriormente tocó la flauta. Max, hermano mayor de Luis, recuerda el ambiente hogareño influido por la ópera, el teatro, el idioma italiano y el privilegio de escuchar la música en “un tocadiscos como Dios manda, que no necesitaba cambiar quinientas veces la aguja.”<sup>34</sup>

Esta inclinación por la divulgación artística en el hogar no anuló el interés de Luis Hernández por las ciencias, las cuales llamaron su atención desde niño; a los trece años le obsequiaron un telescopio y varios mapas estelares con los cuales jugaba con sus amigos y hermanos. Un primer acercamiento a diferentes ramas de las ciencias se daría a través de las enciclopedias para niños, como la famosa colección *El tesoro de la juventud*,<sup>35</sup> un juego de química y las noticias transmitidas por la radio anunciando descubrimientos tecnológicos. Una importante obra que marcaría una constante en la poesía de Hernández fue *Las armonías del mundo*, de Johannes Kepler, donde el peruano encontraría la estrecha relación entre la música y el orden del universo. Los pentagramas espaciales dibujados por el autor dan cuenta de ello.

La escuela cuyo nombre Hernández asegura no recordar es el Colegio La Salle, al cual ingresa a los cinco años y donde a lo largo de una década conoce a varios amigos. Otro dato importante sobre la primera etapa de formación en dicho colegio tiene que ver con la tutoría del padre Noé

---

<sup>32</sup> Nicolás Yerovi. “Recordando a Luis Hernández” en *Garcilaso* suplemento cultural de *Ojo*, No. 146, Lima, 28 de enero de 1979.

<sup>33</sup> Pueden comprobarse estos datos en el “Prólogo”, a cargo de Édgar O’hara, en el libro de Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos*, Lima, Petroperú/ Jaime Campodónico, 1994; y en la biografía del autor, Romero Tassara, Rafael. *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, Lima, Jaime Campodónico editor, 2008, pp. 47-59.

<sup>34</sup> Max Hernández. “El naufrago y sus mensajes” en *Revista Marka*, No. 225, 8 de octubre de 1981, pág. 42.

<sup>35</sup> Enciclopedias infantiles en 20 tomos, fueron muy populares a partir de su publicación en 1940, formando varias generaciones de niños a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Zevallos, uno de los promotores de la Teología de la liberación e importante pensador peruano cuyos escritos sobre filosofía, teología e historia tuvieron un impacto importante en el pensamiento latinoamericano de la época; también escribió algunos poemas poco conocidos.<sup>36</sup> Su relación con los tres hermanos Hernández fue sumamente estrecha, e incluso inició a Luis en la lectura de algunos poetas peruanos como César Vallejo, José María Eguren y Martín Adán. A pesar de esta fuerte formación humanística, a los once años nuestro poeta estaba seguro de querer ser un científico. Años más tarde Hernández escribiría recordando el hecho en su poema “Cuarteto de mi vida”:

Yo hubiera sido premio nobel de física, pero el sol, la cerveza,  
la playa, la coca cola, los parques y un amor me lo impidieron.<sup>37</sup>

Mezclando su interés por la ciencia y las artes, al salir del colegio y entrar a la universidad se inclinó por las segundas. En 1958, a los 16 años, ingresa a la Pontificia Universidad Católica del Perú, a la Facultad de Letras, que para ese entonces estaba ubicada en un bello edificio en la Plaza Francia, cerca del centro de Lima. Ahí tomó clases y entabló relación con algunos poetas de la generación del 50 que iniciaban su carrera docente. Washington Delgado, Javier Sologuren y Luis Alberto Ratto fueron sus maestros. Algunos de ellos serían piezas clave para el impulso artístico de Hernández. Delgado recuerda de su primer año de docencia al joven estudiante:

Luis Hernández era para mí, ese año de 1958, la gracia, la facilidad, la ligereza de espíritu. Buen alumno, muchacho de abundantes lecturas, destacaba en la conversación por su ingenio propio, su ánimo paradójico y un don artístico en el que la frase momentánea adquiría densidad y distancia. Lo recuerdo nervioso, inquieto, pero siempre sonriente.<sup>38</sup>

Hernández también estudió y entabló amistad con algunos de los chicos que, al igual que él, ignoraban que jugarían un importante papel en la poesía peruana de su época. Entre ellos estaban Marco Martos y Javier Heraud, este último se convirtió en un poeta emblemático de la Generación del 60,<sup>39</sup> Luis Hernández entablaría una buena amistad con él desde el principio,

---

<sup>36</sup>Para más información sobre el padre Noé Zevallos se puede recurrir a <http://www.noezevallos.edu.pe/biografia.htm>.

<sup>37</sup>Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos*, selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara, Lima, PETROPERU/Jaime Campodónico editor, 1994, p. 117.

<sup>38</sup> 9 testimonios. “Presencia de Luis Hernández” en *La imagen cultural* de *La Prensa*, 6 de noviembre de 1977, pp. I y II.

<sup>39</sup>En una entrevista que realicé a Marco Martos el 7 de diciembre de 2009 en las oficinas del Posgrado en Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el poeta dio cuenta del impacto que representó la muerte de Javier



escribiendo conjuntamente una publicación ológrafa en 1959,<sup>40</sup> un año después de ingresar a la universidad.

La formación de quienes serían los principales exponentes de la Generación Poética Peruana del 60, a cargo de los poetas de la generación anterior, se desarrolló en las dos universidades más importantes del país, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la primera desde el patio de letras, donde los llamados “poetas sociales” como Manuel Scorza y Alejandro Romualdo volvían del exilio y se incorporaban a la vida peruana y sanmarquina; en la PUCP el trabajo de los autores que daban clases estaba más ligado a la denominada “poesía pura” del cincuenta.<sup>41</sup> Esto no significaba que existiera una división o rivalidad entre profesores, poetas, alumnos y proyectos poéticos entre las dos instituciones, al contrario, algunos maestros salieron de la Universidad Católica para dictar clases en San Marcos, y con ellos sus alumnos, quienes algunas veces formaban parte de ambas universidades, como Javier Heraud y el mismo Hernández. Los espacios de difusión se centraban más bien fuera de las aulas, en la llamada Casa de la poesía, ubicada en el distrito de Barranco y en foros y revistas independientes.

Un año después del ingreso de Hernández a la PUCP y de los drásticos cambios de hábitos, amistades e intereses que resultaron de este paso, estallarían el júbilo internacional por el triunfo de la Revolución Cubana, el cual sería un parteaguas en el desarrollo intelectual y político, y por lo tanto en la percepción de la realidad de las juventudes latinoamericanas. A finales del 50 culminaban rápidos cambios nacionales e internacionales que transformarían las concepciones sobre la política, la sociedad y la literatura.

---

Heraud para los jóvenes escritores de la generación, siendo una de las más prometedoras plumas del momento. Javier Heraud, tras ganar el primer lugar, junto con César Calvo, del Primer Concurso del Poeta Joven del Perú el año de 1960 con su primer poemario “El río”, continúa su carrera poética, publicando al año siguiente su segundo poemario “El viaje”. Heraud va simpatizando cada vez más con la idea del cambio social a través de la lucha armada, idea que en esos años permeó en la juventud peruana y latinoamericana como consecuencia de la Revolución Cubana. Después de dos años de viajes por Europa, China y Cuba donde toma entrenamiento foquista bajo el pretexto de estudiar cine, vuelve al Perú en 1963 y se afilia al Movimiento Izquierda Revolucionaria, muere en combate ese mismo año. La pureza formal de la poesía de Heraud, así como su compromiso político, hacen de éste una figura emblemática de la poesía del 60.

<sup>40</sup>La revista ológrafa de los poetas se llama *Ágape*, haciendo referencia al poema de Vallejo que tiene el mismo nombre. En este material único encontramos poemas de ambos jóvenes autores, actualmente puede apreciarse una copia facsimilar de la revista en Heraud, Javier. *Viajes imaginarios*, prólogo y notas de Edgar O’Hara, Lima, Taquicardia, 2008.

<sup>41</sup> Al referirse a las principales características de la generación poética del 50, se marca como uno de sus principales componentes una marcada división estilística entre poetas “puros” (Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Javier Sologuren, Francisco Bendejú y Jorge Eielson), y “poetas sociales” (Manuel Scorza, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Gustavo Valcárcel).

La gran expansión de Lima desde principios de la década del 50 marcó cambios significativos en el Perú tanto social como culturalmente.<sup>42</sup> La capital del país experimentaría lo que José Matos Mar llamó “el desborde popular”<sup>43</sup> refiriéndose a los procesos migratorios y a las formas de asentamiento de los migrantes a través del fenómeno de las barriadas. Por otro lado, la extensión de la radio y de los periódicos como principales medios de comunicación cambiaba hábitos tanto en Lima como en las provincias, todo esto bajo un régimen político muy conservador, el cual se denominaba así mismo “revolución restauradora” en palabras del presidente Odría, quien, mientras llenaba las cárceles de El frontón con activistas políticos, comenzaba a buscar relaciones clientelistas a través de la ayuda a los llamados “pueblos jóvenes”, vía las nacientes sociedades de asistencia.

Es importante hacer hincapié en los cambios culturales que vinieron con los movimientos migratorios hacia Lima. La capital, que se había concebido como “criolla”, comenzaba a voltear hacia el rostro de la sierra que cada vez crecía más dentro de la urbe, se extendía el quechua y la música andina, así como los vendedores ambulantes, sobre todo en el centro de la ciudad; se generaban espacios de encuentro cultural y político entre los migrantes, quienes al habitar en los asentamientos periféricos de la capital carecían de servicios básicos, por lo cual desarrollaron una cada vez más visible participación política cuya importancia ya era evidente una década después. Una buena imagen de la forma en la que los capitalinos concibieron este cambio se puede ver a través de las siguientes líneas escritas por Mario Vargas Llosa:

Al salir de la Biblioteca Nacional a eso de mediodía, bajaba a pie por la avenida Abancay, que comenzaba a convertirse en un enorme mercado de vendedores ambulantes. En sus veredas, una apretada muchedumbre de hombres y mujeres, muchos de ellos con ponchos y polleras serranas, vendían, sobre mantas extendidas en el suelo, sobre periódicos o en quioscos improvisados con cajas, latas y toldos, todas las baratijas imaginables, desde alfileres y horquillas hasta vestidos y ternos y, por supuesto, toda clase de comidas preparadas en el sitio, en pequeños braseros. Era uno de los lugares de Lima que más había cambiado, esa avenida Abancay, ahora atestada y andina en la que no era raro, entre el fortísimo olor a fritura y condimentos, oír hablar quechua.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup>La expansión de la capital peruana cambiaba el rostro del país, que para el censo de 1941 se podía definir aún como un “país rural”. Las crecientes, aunque no mayoritarias, cifras de población de las principales ciudades registradas en dicho censo marcaban el paso a la urbanización nacional “el 35% de la población era urbana y el 65% rural, lo que indicaba que estaba creciendo la proporción urbana en el país” en Contreras Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú Contemporáneo*, Segunda edición, Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú/PUCP/ Universidad de Pacífico/ IEP, 2000, p. 257.

<sup>43</sup> Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*, Lima, IEP, 1984.

<sup>44</sup> Mario Vargas Llosa. *La tía Julia y el escribidor*, México, Alfaguara, 2005, p. 320.

Los “nuevos pobladores” junto con la expansión de la radio y el fortalecimiento de la prensa escrita, así como los nacientes productos nacionales<sup>45</sup> cambiarían rápidamente el rostro del país. La llamada identidad nacional sufrió un proceso de re-significación que se radicalizó mucho más en la década del sesenta con la entrada de productos internacionales, nuevas formas de pensamiento político ante los acontecimientos mundiales, los cuales iban desde la guerra de Vietnam hasta el movimiento hippie, pasando por la entrada de la televisión como el medio de comunicación por excelencia. Junto a todos estos fenómenos los cambios en la concepción y en las formas de escribir también marcarían rumbos diferentes en la producción literaria del Perú y América Latina.

Durante el primer año de cursos en la universidad, tanto la ciudad de Lima y el Perú como el propio Hernández experimentaban vertiginosos cambios que configurarían de manera significativa la forma de entender artística y socialmente la literatura. Un fenómeno que merece especial importancia es la respuesta de los jóvenes ante la Revolución Cubana. El entusiasmo por un cambio en el destino de los países latinoamericanos vía la lucha armada y el “compromiso” político a través del arte permeaban el ánimo de los estudiantes y de los jóvenes creadores. Luis Hernández parecía ser un poco ajeno a esta oleada de utopías, dedicándose a la lectura, al estudio de idiomas y a la música, llevando una vida tranquila entre salidas con amigos por los bares de la cada vez más grande y poblada ciudad de Lima y la escritura.

En 1960, Luis Hernández terminaba los dos años de Letras para elegir una carrera, de acuerdo con las normas de la PUCP, así que se matriculó en derecho, opción que abandonaría después de un semestre.

Mientras Luis Hernández asistía a la Facultad de Derecho, le estaba dando forma a lo que sería su ópera prima. En las mañanas estudiaba en la universidad. Y, por las tardes, a veces, se iba a escribir a la playa. (...) En ese tiempo LH no escribía con plumones, sino con ordinarios lapiceros. Su letra era fea, impar como metáforas de arácnido. Sin embargo, ya hacía algo que lo caracterizaría por siempre: escribir poemas como si a lo lejos estuviera dialogando con un autor.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>La revaloración de la música criolla, al mismo tiempo que entraba el rock y crecía la literatura urbana, y “la revaloración o la invención pura y simple de productos que, en esos años, se convertirían en símbolos de nuestra identidad: el cebiche, el pisco sour, el pollo a la brasa, la Inca Kola, los helados D’onofrio y las cervezas Pilsen, Cristal, Cusqueña, Arequipeña, San Juan...” daban muestra del crecimiento industrial y del nuevo rostro nacional. (Degregori, Carlos Iván, et al. *Diversidad Cultural, Enciclopedia temática del Perú*, tomo VIII, Lima, El Comercio, 2004, p. 163. )

<sup>46</sup>En la biografía que hace de Hernández Rafael Romero Tassara cita estos versos a Juan Ramón Jiménez “Este silencio/ ahogado y triste, de tu corazón,/ tristeza y amor/ Juan Ramón/ es mi amanecer/ diario, sumergido/ de mis manos y mis ojos.” (Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 77)

Para septiembre de ese mismo año, el peruano ya tenía reunidos los poemas que conformarían su primer trabajo, al cual titularía *Orilla*. El joven de diez y nueve años se acercó a Luis Alberto Ratto, poeta y profesor de la Universidad Católica, y le entregó el manuscrito, invitándolo a leerlo con miras a editarlo si le parecía bueno. Ratto lo leyó e inmediatamente se comunicó con Javier Sologuren, destacado poeta de la generación del cincuenta y en ese momento también profesor de la PUCP; ambos editaban la colección *Cuadernos del hontanar*, de la editorial La Rama Florida, a cargo de Sologuren. Así, comenzaron a trabajar en la publicación del primer poemario de Luis Hernández Camarero.

Ese mismo año, el joven poeta había decidido abandonar la carrera de derecho e ingresar a la Facultad de Psicología, pensando matricularse después en San Fernando, la Facultad de Medicina de la Universidad de San Marcos. A la par trabajaba en la edición de *Orilla*, el cual aparecería a finales de enero de 1961 prologado por el propio Luis Alberto Ratto, en un pequeño tiraje de 300 ejemplares. Al presentar el poemario a familiares y amigos pocos estaban enterados de la actividad literaria de Hernández; reconocían en él un evidente gusto por las letras y las artes en general, pero casi nadie conocía este lado creativo del limeño, lo cual causó una grata sorpresa. Así, Max Hernández, hermano mayor de Luis y por esos años importante dirigente de la Federación Universitaria, cuenta que “cuando Lucho nos mostró *Orilla*. Recién nos enteramos que escribía poesía. Siempre habíamos pensado que sería actor o algo así, como lo fue mi padre, pero no poeta. Fue una sorpresa para mi padre y mi madre en ese momento en que él inicia la ruta hacia la interioridad y la poesía.”<sup>47</sup>

El poemario era pequeño, no alcanzaba las veinte páginas, y podían observarse directas influencias de varios autores como Juan Ramón Jiménez, Francois Mauriac y Athur Rimbaud.

El mar, tan presente en esta obra, sería desde entonces un tema recurrente en la poesía del peruano. Existen en este primer libro algunos rasgos melancólicos acompañados de una visión positiva a través de un sentimiento de gozo por objetos relacionados con la vida cotidiana, sobre todo con los espacios de la naturaleza en medio de la caótica y creciente urbe. Así, en el segundo poema de *Orilla*, titulado “Mar”, el joven escribe:

#### REFLEJOS SOBRE EL AGUA

Las franjas suaves del agua

---

<sup>47</sup>Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 83.

se pierden en la orilla.

-Es posible vivir;  
Está húmedo el aire  
Y reseca la arena. . .<sup>48</sup>

El mismo año en que se publica su primer poemario el joven escritor decide postularse para ingresar a la Facultad de Medicina de San Fernando (UNMSM); aprobando el examen de admisión comienza a tomar clases en abril. Para ese entonces su relación con varios poetas comienza a extenderse. No sólo mantiene contacto con los maestros y escritores mayores que él como Manuel Scorza y Marco Antonio Corcuera, también los propios jóvenes de su promoción como Javier Heraud y César Calvo, ambos ganadores del primer concurso del Poeta Joven del Perú en 1960, frecuentan a Hernández; a ellos se suman Antonio Cisneros y Marco Martos, quienes también estudiaron un tiempo en la Universidad Católica para trasladarse a San Marcos algunos años después.

Los primeros años de la década del sesenta fueron cruciales para el impulso del proyecto guerrillero en el Perú, bajo el júbilo de aquellos chicos que, buscando aprender del caso cubano, arribaban a la isla con la intención de entrenar y a través de la táctica del foquismo guerrillero hacer de los Andes Centrales una gran Sierra Maestra.

En 1962 había en la isla dos grupos de peruanos que habían partido con el fin de recibir entrenamiento guerrillero: uno vinculado al APRA-Rebelde/MIR que había negociado directamente con el Che –con intermediación de Napurí– su arribo a Cuba y otro, más pequeño, encabezado por Héctor Béjar, al que "amigos" del régimen revolucionario, como el escritor Luis Felipe Angell "Sofocleto" y Violeta Carnero Hocke, les habían servido de puente para llegar al "territorio liberado"[...]Un tercer contingente de peruanos estaba integrado por unos 80 "becarios" que habían llegado a Cuba –según le expresaron a Fidel Castro en su primer encuentro– con el deseo de "aprender de las experiencias de la revolución cubana". Cuba tiene toda la voluntad de ayudarles –habría respondido el comandante– sea que buscaran una profesión o conocer "nuestra experiencia revolucionaria."<sup>49</sup>

Mientras tanto, en los departamentos del sur los movimientos campesinos encabezados por Hugo Blanco, dirigente trotskista, cobraban cada vez más fuerza, a tal grado que para 1963 se desarrolló un primer intento de Reforma Agraria bajo el gobierno de Fernando Belaúnde (1963-1968). Los ánimos en las ciudades también parecían crecer en torno a la organización de las

---

<sup>48</sup>Luis Hernández. *Vox horrisona. Obra poética completa*, prólogo de Javier Sologuren, edición y notas por Ernesto Mora, Lima, Punto y Trama, 1983, p. 8.

<sup>49</sup>José Luis Rénique. "De la tradición aprista al gesto heroico. Luis de la Puente Uceda y la guerrilla del MIR" en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, Volumen 15: no.1, Enero –Junio 2004. En [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=blogsection&id=27&Itemid=192](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=27&Itemid=192).

barriadas exigiendo mejores condiciones de vida. El Perú comenzaba a ser un espacio donde el debate y la participación política se abrían a varios sectores antes silenciados, y se radicalizaban en otros, como era el caso del estudiantado.

En 1962 Luis Hernández no era ajeno a los cambios desarrollados en la sociedad peruana, sin embargo, no militaba de manera directa en ningún frente o partido, y más bien se dedicaba a escribir. Fue así como comenzó, junto con Javier Sologuren y Luis Alberto Ratto la edición y publicación de su segundo poemario, *Charlie Melnik*. Éste se publicaría mientras Hernández repartía su tiempo entre dos carreras universitarias y sus frecuentes salidas con los amigos y su enamorada María Zöllner, prima del poeta Antonio Cisneros, a quien le obsequió una *plaque* de su segundo poemario, meses antes de la publicación definitiva.

*Charlie Melnik* apareció a principios de diciembre de 1962, este mismo año se publicaría *David* de Antonio Cisneros (“Te recuerdo leyendo David, leyendo Charlie Melnik me recuerdo”<sup>50</sup> escribió Cisneros en un homenaje a Luis Hernández) y es en estos tempranos poemarios donde podemos observar algunas características que marcarán a la Generación Poética Peruana del 60. Se aprecia en el segundo poemario de nuestro escritor todavía la influencia de los poetas españoles de la generación del 27; pero ahora mezclada con otros autores y movimientos apreciados por el autor, como el de los beatniks de Estados Unidos. Otro de los escritores con el que Hernández sostiene un evidente diálogo en este poemario es Maurice Maeterlinck, cuyo poema “Si él retornara un día” podría dar pistas, como hipotexto, de las primeras relaciones intertextuales e hipertextuales en la obra de Luis Hernández.

El poemario tuvo un tiraje de 300 ejemplares, y una circulación que se limitó al círculo de amigos del poeta. Existe sobre el paradero de estos poemarios una interesante anécdota. Marco Matos cuenta:

Una vez entro al local que se dice el baño, en España se dice los servicios, o los aseos. Pero acá es baño, el lugar donde están los sanitarios. Y encontré treinta ejemplares de un pequeño libro de poesía de él. Él los había dejado ahí, bueno estaban ahí, los recogí y salí al patio y, bueno, no lo encontré en ese momento, lo encontré después y le dije “Oye, yo he encontrado estos libros; “yo los he dejado ahí para que se los lleven” me dijo, regálalos.<sup>51</sup>

La *plaque* reúne pocos versos, los cuales se refieren a la melancolía y una pena cargada de serenidad ante la ausencia de un amigo.

---

<sup>50</sup> “9 testimonios”, Antonio Cisneros *La imagen Cultura de La prensa*, 6 de noviembre de 1977.

<sup>51</sup> Entrevista a Marco Matos.

Ahora que no vuelves,  
Charlie Melnik,  
mi viejo, mi antiguo  
compañero;  
cuando ni la marea más alta  
cubre esta sombra  
de pena.  
Ahora que no regresas  
los caminos cerrados, old cap,  
los caminos cerrados<sup>52</sup>

Ciertamente, la nostalgia de estos versos, contrasta con el ambiente agitado que se vivía en la universidad. En efecto, por los meses de publicación de *Charlie Melnik* en el país se desarrollaban elecciones presidenciales, las cuales, después de seis años de gobierno de Manuel Prado Ugarteche (1956-1962), dieron la victoria al arquitecto Fernando Belaúnde Terry (1963-1968). La situación política y poética del Perú comenzaba a radicalizarse y el sector universitario era uno de los más activos en cuanto a las respuestas sociales ante la realidad nacional e internacional. Hay que señalar también que por esos años la matrícula universitaria crece considerablemente (de 14, 669 en 1950 a 30,247 una década después) “el incremento fue una respuesta al crecimiento demográfico, a las migraciones del campo a la ciudad, al deseo de progreso de muchos sectores sociales que veían a la educación como herramienta para lograrlo y a la preocupación política por fomentar la educación en todos sus niveles” dando a la población universitaria un rostro radicalmente diferente.<sup>53</sup> En 1962 estalla en San Marcos una huelga y Hernández decide viajar a Alemania para terminar sus estudios. Su plan inicial era pasar un año en el Goethe Institute aprendiendo alemán y después se trasladaría a la Universidad Albert Ludwig en Friburgo.

A finales de marzo de 1963 el poeta se despedía de sus familiares y amigos para abordar el avión hacia Nueva York, ciudad en la que haría una pequeña escala antes de ir a Alemania. La experiencia en el país europeo fue fascinante para Hernández, quien tiene una fructífera estancia de aprendizaje del alemán entre las lecturas de literatura y filosofía, así como las frecuentes visitas a museos y al planetario que se situaba cerca de la casa donde residía.

Dos meses después, el 15 de mayo, ocurrió algo que marcó a los poetas y a los jóvenes de la generación del 60: la muerte de Javier Heraud en el río Madre de Dios, en Puerto Maldonado,

---

<sup>52</sup> Luis Hernández. *Charlie Melnik*, Lima, La Rama florida, Colección El Timonel, 1962, s/n.

<sup>53</sup> Carlos Contreras y Marcos Cueto. *op. cit.*, p. 327.

durante un enfrentamiento entre la policía peruana y militantes guerrilleros del MIR, quienes volvían después de unos meses de entrenamiento en Cuba, siguiendo la táctica del foquismo guerrillero. La noticia del acribillamiento del poeta de 21 años, quien había sido amigo de Hernández durante su ingreso a la Universidad Católica, llegó tarde a LH, a quien causó una gran tristeza.

En una carta dirigida a César Calvo “Sólo al final, ya casi en la postdata, confesaba su pena por el último viaje de Javier 'No necesito decirte-me decía- que desde entonces me siento más solo que un ciclista.’”<sup>54</sup>

Para octubre, nuestro poeta había decidido permanecer en Alemania y finalizar ahí sus estudios de medicina, así que metió sus papeles para ingresar a la Universidad Albert Ludwig; la respuesta llegó hasta marzo del siguiente año: los estudios del aspirante realizados en Lima no podían ser revalidados; acongojado Luis Hernández regresa a la capital peruana. Durante los últimos meses de 1963, todavía radicando en Alemania, el poeta comenzaba a escribir su tercer poemario, de cuyo título parecía estar seguro, *Las Constelaciones*.

A su regreso a Lima Luis Hernández obtiene el título de Bachiller en Psicología por parte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ese mismo año se publica la poesía completa de Javier Heraud, entre cuyos títulos se encuentra el poemario *Viajes imaginarios*,<sup>55</sup> que abre con un epígrafe de Luis Hernández “viajes no emprendidos, / trazos de los dedos/ silenciosos sobre el mapa.” Estos versos, inéditos para entonces formarían parte del poema “Géminis”, que aparecería en *Las Constelaciones*.

### *La gestación de una nueva poesía*

Para 1965, el boceto de *Las Constelaciones* ya había sido leído por algunos amigos del poeta. César Calvo, poeta y amigo de Hernández, le propone mandar el poemario al concurso El Poeta Joven del Perú, que lanzaba la revista trujillana *Cuadernos trimestrales de poesía*. Al respecto, Edgar O’hara, a través del testimonio de Luis La Hoz, aclara que fue el mismo Calvo quien envió el poemario al concurso,<sup>56</sup> por otra parte, Rafael Romero Tassara afirma que fue Hernández quien

---

<sup>54</sup> 9 testimonios, *op. cit.*

<sup>55</sup> La primera edición independiente de este poemario se realizó el año 2008 bajo el prólogo y la edición de Edgar O’hara. Ver nota 39.

<sup>56</sup> Ver Edgar O’hara, “Prólogo” a Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. XXV.



envió el paquete a Trujillo.<sup>57</sup> En lo que ambos coinciden es en apuntar que fue César Calvo quien pasó en limpio los poemas y animó al poeta para que concursara, el mismo Calvo escribió al respecto:

“Recuerdo mucho a Lucho Hernández. Recuerdo haberlo instado a darle forma de libro a *Las Constelaciones*. Tanto no quería, que tuve que sentarme yo a la máquina para pasarle en limpio los poemas, y yo mismo presentarlo al concurso “Poeta Joven del Perú”.”<sup>58</sup>

El 18 de diciembre de 1965, justo en el cumpleaños número 24 de Hernández, se dio a conocer el dictamen del jurado. Agolpados en la sala de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, los estudiantes y los noveles escritores escuchaban con atención. El primer lugar fue compartido por Winston Orrillo y Javier Ibañez por los poemarios *Travesía Tenaz* y *La ciudad otra vez*; el segundo lugar fue otorgado a Luis Hernández, quien se había presentado bajo el pseudónimo de Sagitario con el trabajo *Las Constelaciones*. A finales del mismo año el poeta viajaría a Trujillo para recibir el premio correspondiente aunque fue hasta inicios del año siguiente cuando la publicación salió. Era un material muy sencillo, y a Luis Hernández no le gustó esa edición, además de eso la publicación tenía faltas ortográficas, cosa que molestó bastante al poeta. Las críticas al material fueron un poco duras, Francisco Bendezú publicó en mayo de 1966 una reseña que se ha hecho famosa entre los estudiosos de Hernández. A pesar de los desacuerdos que Bendezú tuvo con el “poeta experimental, rabiosamente disonante, sin arraigo idiomático” haría notar que la obra de Luis Hernández representaba una apertura crucial para la poesía peruana. “Hernández nos da prueba tangible, pero no definitiva, de su ascenso lírico. Por primera vez afloran en el horizonte poético nacional las modalidades de la poesía “beatnik” norteamericana: estentórea y ardiente protesta (a veces también sofisticada), empleo de términos de jerga popular, arbitrariedad métrica.”<sup>59</sup>

La Generación Poética Peruana del Sesenta tiene dos momentos en su desarrollo y el punto de quiebre se instaura justo en 1965, cuando las influencias de la poesía anglosajona y una intertextualidad exoliteraria representarán un cambio sustancial en el lenguaje poético. Sus principales representantes serán Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Mirko Lauer, y el mismo Luis Hernández, quienes apartándose de la influencia puramente hispanista y francesa, abren esta

---

<sup>57</sup> Ver Rafael Romero Tassara, . *op. cit.*, p. 117.

<sup>58</sup> Nicolás Yerovi “César Calvo, loco por la vida” en Araujo León, Óscar. *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2000, p. 263.

<sup>59</sup> Francisco Bendezú, “Las Constelaciones” de Luis Hernández Camarero, en *Oiga*, No. 173, 6 de mayo 1966, p. 22.

joven poesía peruana a nuevos autores y tendencias: “estos poetas trabajan la narratividad, la cotidianeidad, la disolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con un lenguaje que acoge lo coloquial, busca la ironía y se vuelve parodia.”<sup>60</sup> No es extraño que en casi todas las antologías sea citado el poema “Ezra Pound, cenizas y cilicio”<sup>61</sup> para caracterizar el cambio realizado a mediados de la década del sesenta por estos bardos limeños. Es justo en este diálogo directo entablado con escritores, músicos e incluso con los personajes de la mitología griega que dieron nombre a las constelaciones, donde ubicamos otra de las grandes aportaciones de Hernández a la poesía peruana. En “El bosque de los huesos”, otro famoso poema de *Las Constelaciones*, escribiría:

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.<sup>62</sup>

Después de *Las Constelaciones*, Luis Hernández no publicaría un poemario más, dedicándose a la elaboración de cuadernos ológrafos y contribuyendo con pocas revistas de poesía tanto con poemas propios como traducciones de aquellos poetas de los cuales las juventudes peruanas “tenían necesidad”.<sup>63</sup> En abril de 1966 se publican en la revista *Ciempies*, dirigida por Julio Ortega, dos traducciones de LH: “Recuerdo de la muerte” de Hans Magnus Enzensberger y “Fuga de la muerte” de Paul Celan, también se publicará un poema del mismo Hernández aparecido en *Las Constelaciones*, bajo el título de “Cantos de Pisac”.

---

<sup>60</sup> Carlos López Degregori y Edgar O’Hara. *Generación poética peruana del 60*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 1998, p. 20.

<sup>61</sup> Los versos son los siguientes “Ezra:/ Sé que si llegaras a mi barrio/ Los muchachos dirían en la esquina:/Qué tal viejo, ché su madre, /Y yo habría de volver a ser el muerto/ Que a tu sombra escribiera salmodiando/ Una frases ideales a mi oboe” (Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos...* p. 31. )

<sup>62</sup> “Las Constelaciones” en *Ibid* p. 33

<sup>63</sup> En la presentación del segundo número de la revista *Ciempies*, Julio Ortega reclamaba: “ la posible madurez de la nueva poesía peruana depende, entre otras cosas, seguramente de la posibilidad de un contacto vivo con el pensamiento y formas de creación moderna; saturados como estamos de sentimentalismo y otras herencias hispánicas que nos ciñen de pálidos respectos, los poetas que queremos trabajar sospechamos ciertas fuentes que, particularmente en el Perú (sic), no han sido reveladas, para nosotros al menos, por nuestros queridos mayores: ellos nos deben, por lo menos, buenas y más traducciones” Julio Ortega, (sin título), en *Revista Ciempies*, No. 2 Lima, 16 de abril de 1966.

Un año después publica en la revista bilingüe *Haravec*, “Serie para Arnold”, el cual inicia diciendo:

Sin esperar quietamente la belleza:  
Llamándola, sí, en cambio.  
Este ha de ser el secreto de mis cantos.<sup>64</sup>

Es interesante marcar las imprecisiones sobre el autor en la revista: aparece como fecha de nacimiento 1943 y la publicación de *Charlie Melnik* en 1965, y *Las Constelaciones* en 1966. Un dato que es importante señalar es que, según la revista, Luis Hernández “estudia medicina en la Universidad de San Marcos y prepara un nuevo poemario.”<sup>65</sup> Si bien, Hernández se encontraba en la última fase de la carrera de medicina en San Marcos, el mencionado nuevo poemario no aparece sino hasta que Nicolás Yerovi decide reunir los cuadernos de Hernández y editarlos diez años después, en 1976.

Durante 1966, mientras el poeta hacía pequeñas contribuciones en diferentes revistas de poesía, Max Hernández, quien se encontraba en Inglaterra, manda un piano desde el Viejo Continente para su hermano Luis, quien lo recibe con suma alegría y refuerza (aún más) su estrecha relación con la música.

En 1968 el poeta participa, junto con los jóvenes Luis La Hoz y Nicolás Yerovi, en la revista *Collage*, la cual tuvo escasos números y era editada casi artesanalmente. Ese mismo año viaja a Europa para encontrarse con su hermano Max en Londres. Haciendo escalas en Bélgica con el fin de visitar a su amigo Luis Enrique Tord,<sup>66</sup> quien realizaba estudios en Lovaina; de ahí viaja hacia Alemania, se hospeda en casa de su amiga Dora Duarte y disfruta de la ciudad en la que había vivido cuatro años atrás. Su última escala será en París, donde es testigo de los acontecimientos de Mayo del 68. En esta movilizadísima ciudad toma el tren hacia Londres para visitar a su hermano, veinte días después volvió a Lima.

Ese mismo año el Perú viviría el golpe de Estado del General Juan Velasco Alvarado, éste régimen duraría hasta 1980, sin embargo Velasco gobernaría hasta 1975, dos años antes de su muerte. El autodenominado “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas” lograría crear un cambio radical en varios aspectos de la cultura, la política y la sociedad peruana. Quizá el logro

---

<sup>64</sup> *Haravec*, No. 4, Lima, diciembre de 1967, p. 74.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>66</sup> Famoso antropólogo peruano, especialista en el periodo colonial del Perú.

más significativo del gobierno de Velasco Alvarado sea la Reforma Agraria, la cual tuvo como consecuencia el golpe final que se necesitaba para superar una sociedad oligárquica, todavía marcada por el poder político de los grandes hacendados dueños de extensísimas hectáreas de tierras. Los levantamientos campesinos y tomas de tierra de los primeros años de la década, encabezados por Hugo Blanco y campesinos organizados en distintos departamentos del sur del Perú, eran una clara muestra de la necesidad de una redistribución de las tierras. El régimen buscaba un cambio que no se podría definir ni capitalista ni socialista. Así, resultaba complicado encontrar la relación con este nuevo gobierno, el cual cambiaba el rostro del nacionalismo y la imagen del Perú a través de diversos métodos.<sup>67</sup> En el campo de la cultura, aunque no fue muy abierto en cuanto a las demandas directas a los militares, tampoco propició un ambiente represivo como lo harían los gobiernos dictatoriales de otros países en el sur del continente.

En esa época nosotros supusimos que la revolución de Velasco iba a ser como las que siempre ha habido, las que se produjo en el Perú; es decir, la revolución de los militarotes, tiranos y a la mierda. Y resulta que no fue así, con Lucho hicimos una cosa que se llamó... él y varios artistas más, plásticos, músicos, teatristas, de todo, mimos, en fin... lo que se llamó Contacto. El año 69 fue lo de Woodstock y luego, finalizando 69 hicimos Contacto, una semana de arte total. Y pedimos permiso al gobierno, a la municipalidad, de manejar el espacio, en esa época había que pedir permiso al ministerio, y el ministerio... E hicimos, el mismo gobierno nos puso kioscos, pequeños teatrinos, teatros con una luz y un micrófono donde entraban 20, 30, en el parque detrás del museo de arte. Ahí todo mundo tenía derecho a cantar, a recitar, a hacer teatro, a hacer mimo, a hacer lo que se le ocurriese. Grandes, chicos, viejos, jóvenes, todo, hombres, mujeres, todo. Durante una semana las veinticuatro horas sin parar hicimos eso. Eso permitieron los militares, por ejemplo. Entonces eso fue un choque para nosotros, supusimos... ¿qué pasa acá? Los milicos dan un golpe de Estado y va a ser la misma porquería de siempre, y resultó que no fue así, que no fue tanto así...<sup>68</sup>

Ese mismo año nuestro poeta hacía prácticas psiquiátricas en el hospital Víctor Larco mientras participaba en algunos recitales. Recitó en el Instituto de Cultura y Libertad invitado por Julio Ortega el mes de diciembre, junto con Mirko Lauer e Igor Larco.

Parece que para 1969 el proyecto de los Cuadernos de poesía ya se encontraba bastante consolidado, pues se sabe que los regalaba a amigos y a personas por la calle. Hernández solía ir al mar para escribir y entregar a las personas que lo rodeaban sus recientes creaciones. En la primera recopilación que se hiciera de los Cuadernos Yerovi registra 1964 como la fecha más temprana de su escritura: “En lo relativo a la fecha de criación (sic) de estos poemas, sólo

---

<sup>67</sup>Las horas de “música nacional” supliendo la imagen criolla por una más andina de la cultura peruana, los procesos de alfabetización en las comunidades rurales y un nacionalismo mucho más marcado por parte del régimen militar en contraposición con un proceso donde los productos extranjeros culturales y de consumo cotidiano también intervenían en esta nueva configuración de “lo nacional”, transformarían el nuevo rostro del Perú.

<sup>68</sup> Entrevista al poeta Luis La Hoz, el 10 de diciembre de 2009 en su domicilio en el distrito de Barranco.

podemos decir que oscilan entre 1964 y 1976, dado que la primera fecha anotada es la más antigua que figura en los contados textos que van fechados.”<sup>69</sup> Sin embargo, en el archivo que ha creado la Pontificia Universidad Católica del Perú (Archivo PUCP en adelante) encontramos un cuaderno fechado en 1963,<sup>70</sup> con algunos avances de *Charlie Melnik* (el cual ya había sido publicado) y ensayos de los poemas que constituirían *Las Constelaciones*, ¿este Cuaderno estaba pensado dentro del proyecto de los Cuadernos de Poesía o era sólo un cuaderno más de apuntes y bocetos poéticos?, es algo que no podremos saber. Lo que sí podemos afirmar es que fue en 69 cuando los Cuadernos de poesía de Luis Hernández comienzan a crear la leyenda sobre la particular forma de escritura del peruano.

A unos meses de terminar la carrera de medicina Hernández enferma de hepatitis, por lo cual debe estar en cama dos meses; en agosto de ese mismo año presenta en Lima exámenes ante el Educational Council for Medical Graduates, el cual aprueba al limeño para trabajar en Estados Unidos al graduarse. Pero el estudiante no viaja al país del norte con la intención de ejercer la profesión de médico. Por esos meses desarrolla diversos proyectos poéticos y participa con traducciones en algunas revistas como *Collage*.<sup>71</sup>

Los primeros años de la década del 70 estarán plagados de proyectos artísticos, aparte de los Cuadernos, en los cuales Hernández enfocaría y perfeccionaría ese peculiar estilo que combinaba dibujos, colores, tipos de letra y materiales de escritura. En esa época conoce a Beatriz Zagarra, percusionista del proyecto musical Tiahuanaco 2000; rápidamente entablan una buena amistad y Hernández es un frecuente visitante de las reuniones de Beatriz y sus amigos. En una de las reiteradas veladas deciden crear literalmente un “rollo de poesía” (ver anexo 1), al principio sólo Hernández era quien escribía y adornaba el enorme pliego de papel “Aquel día-rememora Beatriz- Lucho extendió 'el rollo' en el *hall* de mi casa. Parecía un niño contento con sus plumones en la mano y los diez metros de papel. (...) César (Toro Montalvo) se acercó y le preguntó '¿Yo también puedo escribir...?' 'Claro' respondió Lucho 'que escriban todos.’”<sup>72</sup> Durante esa temporada comenzarán a manifestarse los primeros síntomas de un intenso dolor en la

---

<sup>69</sup> Leónidas Yerovi. *Hacia una edición crítica de Vox Horrisona (Poesía de Luis Hernández 1961-1976)*, tesis para optar el grado de Doctor en Lengua y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1976, p. XLVIII.

<sup>70</sup> Archivo PUCP, Cuaderno No. 47, p. 6 en

[http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis\\_hernandez/cua/cua\\_pag.php?47](http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis_hernandez/cua/cua_pag.php?47).

<sup>71</sup> *Collage* fue una revista de escasos números editada principalmente por Luis La Hoz, Nicolás Yerovi e Igor e Iván Larco en colaboración con Hernández, durante 1969.

<sup>72</sup> Liliana Bringas de Ávila “Luis Hernández y su 'rollo' de los sesenta” en *El peruano*, 15 de noviembre de 1999, p. 17. (ver anexo 1)

espalda que llevaría a Hernández a automedicarse, abriendo el camino a una iatrogenia<sup>73</sup> y a un consumo de drogas cada vez más marcado.

En 1971 viaja de nuevo a Europa con su hermano Max, (“Lucho pasa por Londres, cuando ya no se sentía bien; es decir, viaja para sacudirse un poco de una dificultad que no puede definir”<sup>74</sup>) hacen un recorrido por Londres, Francia, Italia, Yugoslavia y Hungría. En una escala en Saint Maurice Luis escribiría en uno de sus Cuadernos:

St. Maurice

<A mi hermano Max>

Entre los Alpes  
la noche es más clara.  
Y hay una profundidad  
De las flores abstino  
Violetas de genciana  
Menta  
El aire obscuro  
De la noche  
Es así la dulzura  
De la luna.<sup>75</sup>

A su regreso a Lima se entera de que Luis La Hoz y otros amigos se encontraban en Chanchamayo, así que decide encontrarse con ellos y disfrutar la experiencia de la selva.

Nos fuimos a vivir en el año 71 a la selva. Y él era médico de la comunidad que teníamos, por la familia teníamos noventa hectáreas de café, de cítricos, de eso, entonces con mis hermanos y mis primos nos fuimos a vivir pues, con los pelos largos así como en la época, esa era la época ¿no? Trabajando, porque teníamos que trabajar, los viejos nos habían dado esa chacra. Y Lucho fue feliz durante un año a ser médico allá, llevó su pantalón blanco de verano, sus zapatillas blancas... y a la hora rompió el pantalón. Se pasó casi un año en su pijama a rayas, mi mujer le lavaba el pijama pues, y él se quedaba en calzoncillos mientras se secaba con el sol tremendo de la selva. Nosotros nos íbamos a trabajar y se quedaban mi mujer, mi hijo y Lucho atendiendo a los campesinos, porque por ahí no pasaba nada, creo que iba cada seis meses la cruz roja, en un jeep... y Lucho feliz, no escribió nunca, ni una letra escribió en la selva, era la felicidad completa, solamente tocaba música, hacía música.<sup>76</sup>

Un año después Hernández se titula como médico cirujano, y comienza a ejercer su profesión en el pabellón de psiquiatría del hospital Dos de mayo, reemplazando a su amigo, también psiquiatra, Nicky Dávila, quien había viajado a Nueva York. Trabaja en el consultorio 12 “como

---

<sup>73</sup> Daño a un paciente por irresponsabilidad médica. El caso de Hernández sería una adicción por una errada automedicación.

<sup>74</sup> Max Hernández, *op. cit.*, p. 45.

<sup>75</sup> Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 155.

<sup>76</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

jefe absoluto, despótico, algo así como Carlos III del consultorio; atendiendo más o menos 25-30 pacientes diarios, y me di cuenta que la **psiche** humano (sic) no es tan profunda, sino que es más o menos así. Después como no me pagaron porque se fueron haciendo los suecos, me fui.”<sup>77</sup> Max Hernández recuerda que la culpa no fue totalmente del hospital, sino del propio Luis quien tras observar las largas colas del día de pago pensó “que era absurdo tener que hacer cola para recibir un sueldo.”<sup>78</sup>

La relación entre la poesía y la medicina cuya misión, para Hernández, era la de evitar el dolor, marcará su trabajo como médico y poeta durante toda su vida. En un palimpsesto,<sup>79</sup> sobre una litografía de Paul Klee escribiría:

La Medicina nació cuando alguien reconoció  
en otra figura un semejante. Un semejante, y,  
como tal, siempre digno, aun cuando fuere  
indigno de su dignidad.

La Medicina nació cuando alguien sintió en  
el corazón que no existe juez: ten piedad,  
Señor, de los monstruos y los malvados.  
Recuerda que tú los creaste, dijo el Baudelaire  
o el Verlaine.

Mauriac es médico, por ejemplo, porque ve  
en toda mirada la suya propia. Sigmund Freud  
es médico, pues no toleró el dolor ni en él  
propio.<sup>80</sup>

En 1973 comienza a escribir uno de sus más extensos cuadernos, *El sol Lila*. El plagio, las citas, las diversas versiones de éste poema bajo el mismo título (el cual aparece en diversos Cuadernos), así como las claras alusiones musicales en los paratejos, estarán presentes de una forma muy marcada en dicho trabajo. El poemario abriría con el siguiente aforismo “UNA forma/ De escribir poesía/ Es vivir epigrafiando.”<sup>81</sup>

El dolor físico y la avanzada iatrogenia ya eran bastante fuertes en Hernández para esos años, el mes de agosto decide viajar a Saint Louis Missouri y un mes después (11 de septiembre) tras el

---

<sup>77</sup> Nicolás Yerovi. *op. cit.*

<sup>78</sup> Max Hernández. *op. cit.*

<sup>79</sup> Utilizamos el término en la definición más básica, escritura de un texto sobre otro anterior. En este caso un texto poético sobre uno pictórico.

<sup>80</sup> Prólogo a Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos....* p. lxvi.

<sup>81</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona...* p. 169.

golpe de Estado que diera el general Augusto Pinochet al gobierno de Salvador Allende, Hernández, que se había enterado del suceso por el noticiero, escribe los siguientes versos:

Mataron a Chicho Allende  
Mi colega  
Que iba con un cuero  
A conversar  
Con las placentas

Mataron a Pablo Neruda

Aquí no se respeta  
Ni al poeta  
Ni al médico

Sí señores  
Las balas pueden más  
Que los versos  
Y la medicina<sup>82</sup>

A su regreso de Estados Unidos, el poeta pondría un pequeño consultorio en el distrito de Breña en el cual se dedicaría a ser “médico de barrio.”

Le pusieron pues un consultorio, no te imaginas, colgaba el estetoscopio en un clavo, tenía llantas de carro en medio del consultorio, y detrás las señoras con sus hijitos, ahí un loco. Yo le decía, Luis ¿tenemos cigarrillos? 'no Lucho' la señora que iba con su hijo, que tenía tal cosa 'Ya señora', '¿cuánto le debo doctor?' 'una cajetilla de cigarrillos.'"<sup>83</sup>

La leyenda de Luis Hernández y sus Cuadernos de poesía ya era bastante fuerte entre los poetas de la naciente década del 70. Otra muestra de la nueva inclinación del peruano por la escritura a mano es su incorporación, en 1973, junto con Omar Aramayo y otros poetas, a la revista *Girángora*, cuya edición era totalmente ológrafa, técnica perfecta para que el limeño escribiera con plumones de colores algunos poemas. Ese mismo año Alberto Escobar publica el segundo tomo de su *Antología de la poesía peruana* en la cual figura Luis Hernández, y donde aparecen algunos fragmentos de *Charlie Melnik* y el poema “Ezra Pound, cenizas y cilicio” de *Las Constelaciones*. A pesar de no mencionar los Cuadernos de poesía o las traducciones, Escobar

---

<sup>82</sup> Estos versos forman parte del poema “A Chile” en el Cuaderno *La novela de la Isla*, *Ibíd.*, p. 154.

<sup>83</sup> Entrevista a Luis La Hoz.



reconoce el papel de Hernández en “las vías que recorrerán los poetas que buscan un nuevo sistema expresivo y una distinta función simbólica para el correlato entre realidad y poética.”<sup>84</sup>

Otros grupos literarios comenzaban a crecer en la década del setenta como Hora Zero, agrupación de diferentes artistas que el año 1970 sacan su primer manifiesto “Palabras urgentes” escrito por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, el cual anunciaba una revolución en la lengua y las artes peruanas consecuencia de los cambios radicales desarrollados en la sociedad de aquella época.<sup>85</sup>

Encontramos en las propuestas de los jóvenes del setenta (relacionados con Hora Zero) un lenguaje más coloquial, escrito por hijos de migrantes instalados en Lima, que rechaza todo academicismo y lugares canónicos de difusión de las artes, algo que Carlos Orihuela rastrearía desde la propuesta poética de la década del sesenta y englobaría como un fenómeno de “conversacionalidad y descentralización del sujeto poético.”<sup>86</sup>

En 1974 el médico Luis Guillermo Hernández Camarero era acreditado por el Colegio Médico del Perú con la cédula 8977 para ejercer la medicina en cualquier lugar del país andino, mientras el proyecto de los Cuadernos continuaba creciendo. El poeta obsequia sus materiales poéticos en las calles como una especie de bálsamo.

Él decía “un médico no debe permitir el dolor, lo dijo un poeta” ese era él, tal vez su humor iría por ahí, qué sé yo. A cualquier persona los regalaba, o tal vez él veía el rostro de alguien que caminaba por ahí y “tome”, “tome”, al policía, el tráfico, la mierda esta “tome”, esa era una manera, por supuesto que sí, era una maravilla, y era triste pues...<sup>87</sup>

En 1975 el general Francisco Morales Bermúdez depuso al general Velasco Alvarado del gobierno peruano dando lugar a una segunda fase del régimen militar (1975-1980), el cual se volvería mucho más cerrado y tomaría medidas económicas y sociales bastante desfavorables para las clases populares, al mismo tiempo que se creaba una apertura a los partidos políticos evitada por el gobierno anterior. La sociedad y las fuerzas armadas (sobre todo pro velasquistas)

---

<sup>84</sup> Alberto Escobar. “Prólogo” a *Antología de la poesía peruana*, Tomo II, Lima, Peisa, biblioteca peruana, 1973, p. 31.

<sup>85</sup> La Reforma Agraria en 1969, así como los sistemas de apoyo social desde el gobierno como forma de control, con su más emblemático caso en la creación del SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), una aparente apertura política y cultural dentro del gobierno militar de Velasco mientras se perseguía a estudiantes y opositores al régimen, así como los cambios demográficos y la expansión de la universidad, que había estallado desde principios del 60, crearon juventudes mucho más contestatarias, siguiendo una apertura cultural mundial a través de la música, las artes y las nuevas corrientes filosóficas, las cuales también eran asimiladas para el caso peruano. Para un estudio completo del movimiento Hora Zero dentro y fuera del Perú ver Mora, Tulio. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.

<sup>86</sup> Ver, Carlos Orihuela. *op. cit.*, pp. 67-85.

<sup>87</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

respondieron de una forma explosiva antes estas nuevas medidas, y al desmantelamiento de las reformas y programas impulsados por Velasco, Peter Klarén señala:

En consecuencia, el respaldo popular al gobierno militar colapsó virtualmente y rápidamente se sucedieron rebeliones de derecha e izquierda en el ejército. Aunque fueron prestamente suprimidas, los intentos de golpe dieron a Morales el pretexto para deportar a varios civiles e izquierdistas pro-velasquistas y purgar a casi trescientos oficiales y restantes integrantes progresistas del gabinete, reemplazándolos por miembros más conservadores.<sup>88</sup>

El Perú comenzaría a vivir un régimen que, bajo la influencia de los Estados Unidos y el ejemplo de las dictaduras militares del Cono Sur, sería mucho más autoritario y represivo. La cultura, sin embargo, tenía un cauce totalmente diferente. A mediados de ese año Nicolás Yerovi, hablando con Luis Camarero, primo de Hernández, se enteraría de que

Luis seguía escribiendo pero a mano, con plumones de colores, en cuadernos que llenaba de versos y dibujos y luego regalaba. Que ya no le interesaba publicar, me dijo. Y, por casualidad, llevaba en su bolso uno de estos cuadernos, cosa que allí me lo enseñó. Fue en ese preciso instante que comprendí haber hallado un tema realmente hermoso para mi tesis doctoral: la recopilación y estudio de la obra completa de Luis.<sup>89</sup>

Yerovi comenzaría, asesorado por el propio Hernández, a recopilar su trabajo y proponer una edición de los Cuadernos. Por esos meses Mirko Lauer publica en “La imagen”, suplemento cultural del periódico *La prensa*, algunos poemas de LH, los cuales atraen la atención del periodista Alex Zisman, quien publicaría en dos partes, el 7 y 14 de junio, una famosa entrevista con el autor, en la cual hablan ambos de la práctica de los Cuadernos, su forma de acomodarlos y extenderlos, y el plan de recopilar su obra bajo el título de *Vox Horrisona*. El 20 de septiembre de ese año también se publicaría en el diario *Ojo*, una entrevista realizada por el propio Nicolás Yerovi, la cual aparecería un año después como preámbulo de su tesis doctoral, sobre la labor poética de Hernández.

Yerovi ya trabajaba en la edición de *Vox Horrisona*, que incluiría todos los Cuadernos de poesía recopilados durante los meses que siguieron a la investigación y la escritura de su tesis doctoral. Luis Hernández parecía entusiasmado con dicho proyecto, al tiempo que su salud empeoraba drásticamente. Tras varios estudios con el fin de detectar los fuertes dolores de espalda se encontró que padecía un nicho ulceroso en el bulbo duodenal, a pesar de comenzar un tratamiento

---

<sup>88</sup> Peter Klarén. *op.cit.*, p. 436.

<sup>89</sup> Nicolás Yerovi. “Luis Hernández, su poesía, su impecable soledad” en La imagen Cultural diario *La Prensa*, 6 de noviembre de 1977, p. 14.

para las úlceras duodenales su adicción a algunos medicamentos y a las drogas constituían un problema gravísimo física y psicológicamente.

El año 76 estaría plagado de publicaciones de y sobre el poeta en diversos diarios, al tiempo que la tesis de Yerovi se concretaba. Ese mismo año Hernández conocería a Betty Adler, paciente de su hermano Max, quien al poco tiempo sería su enamorada, compañera del poeta hasta el día de su muerte y a quien estaría dedicado *Vox Horrisona*.

El primero de diciembre de 1976 el Instituto Nacional de Cultura daba uno de los recitales más esperados entre los jóvenes poetas y personas vinculadas a la literatura en el Perú.<sup>90</sup> La presentación de algunos poemas de Luis Hernández, cuya leyenda se extendía a través de traducciones y poemas aparecidos en revistas independientes, así como sus dispersos y casi míticos *Cuadernos de poesía*, los cuales hacían del recital un evento revelador para la joven audiencia, era todo un acontecimiento. Unos meses antes de aquel recital Nicolás Yerovi entregaba a Hernández una copia de su tesis doctoral,<sup>91</sup> la cual reunía y “editaba” algunos de sus Cuadernos de poesía para una primera edición de su obra completa bajo el nombre de *Vox Horrisona*.

Vestido con un traje impecablemente blanco y acompañado por dos enfermeros, “uno llevaba la tesis de Nicolás, el otro cargaba unos cuadernos en una charola plateada,”<sup>92</sup> Luis Hernández tuvo una espectacular presencia: durante noventa minutos aproximadamente, hizo una desordenada y amenísima lectura de sus poemas, la cual interrumpía de vez en cuando para lanzar algún chiste o un comentario sobre sus propias creaciones. “Tras hora y media de versos, risas, ironías, ternuras y espectacularidades poéticas, Luis Hernández cesó la lectura, puso el micrófono a un lado y, de improviso, salió de la sala”<sup>93</sup> la cual quedó en silencio y fue vaciándose poco a poco.

El primer tomo de *Vox horrisona* se publicaría dos años después, bajo la edición de Nicolás Yerovi; Hernández no alcanzaría a ver la obra impresa, pues moriría el 3 de octubre de 1977, un

---

<sup>90</sup> Este recital cerraría un ciclo de poesía contemporánea impulsado por el INC. Arturo Corcuera, quien era jefe de actividades culturales en ese entonces, invitó a Hernández a participar en la clausura, pues la emblemática figura del poeta era una perfecta representación de las nuevas formas de escribir y difundir la literatura en el Perú de mediados del setenta, además de tener un público bastante interesado y con extrema curiosidad por verlo dada la fugaz personalidad del bardo.

<sup>91</sup> Leónidas Yerovi Díaz. *op. cit.*

<sup>92</sup> Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 206

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 209.

día después de terminar un tratamiento psiquiátrico en la clínica García Badarraco, en Argentina,<sup>94</sup> lanzándose a las vías del tren en Santos Lugares, provincia cercana a Buenos Aires.

---

<sup>94</sup>Luis Hernández viaja a finales de abril de 1977 hacia Argentina a la clínica del famoso psiquiatra Jorge García Badarraco, quien fue discípulo de Jacques Lacan, para tratar su adicción a las drogas y medicinas, junto con algunos cambios emocionales que el poeta estaba lejos de controlar.

*De los Cuadernos del hontanar a los Cuadernos de poesía. Una primera aproximación a la obra de Luis Hernández Camarero.*

*La mayoría había publicado apenas uno o dos delgados cuadernillos de poemas y por eso, Alejandro Romualdo, que volvió en esos días al Perú luego de larga estancia en Europa, se burlaba de ellos y decía:*

*« ¿Poetas? ¡No! ¡Plaquetas!»*

*Mario Vargas Llosa, El pez en el agua<sup>95</sup>*

### *Javier Sologuren y la editorial La Rama Florida*

El año de 1959 la institución literaria peruana vio nacer uno de sus más logrados proyectos, La Rama Florida, editorial a cargo del poeta Javier Sologuren, exponente clave de la llamada “poesía pura” dentro de la generación poética peruana del cincuenta. La pequeña editorial se dedicaría a hacer circular obras de autores clave para comprender el proceso literario peruano y a su vez, se daría a la tarea de impulsar a los jóvenes poetas en el país andino; la búsqueda de nuevas plumas resultaba una tarea sencilla para Sologuren pues era maestro de literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y gozaba de un marcado prestigio en el escenario literario nacional y latinoamericano. El trabajo editorial duró hasta 1972, e imprimió aproximadamente 145 títulos, así, dio un constante impulso no sólo a la poesía nacional, sino a la traducción de varios autores de la literatura francesa y japonesa. A mediados de la década del setenta, Julio Ortega reclamaba desde la editorial de la revista *Ciempies*, “buenas y más traducciones” de diferentes tradiciones poéticas no reveladas en el Perú de aquellos años,<sup>96</sup> por ello resulta importante hacer un reconocimiento al primer esfuerzo que significó el trabajo editorial de Sologuren.

Al proponer un estudio de los colectivos literarios en Nicaragua, siguiendo la “teoría de campo” de Pierre Bourdieu,<sup>97</sup> José Jaime Chavolla expone, entre las ventajas de este enfoque teórico, la incorporación del estudio de la industria editorial, entre muchas otras formas de escribir y difundir la literatura, pues “en el contexto de campo se reconoce esta industria como un agente influyente e influenciado en múltiples niveles. Así, incorporarla a un análisis literario permite

---

<sup>95</sup> Mario Vargas Llosa. *El pez en el agua*, México, Seix Barral, 1993, p. 282.

<sup>96</sup> Ver nota 62.

<sup>97</sup> Pierre Bourdieu define como “campo” un espacio, un sistema, con características y capitales específicos en el cual se dan relaciones objetivas que luchan por la hegemonía de los capitales dentro del mismo. El campo cultural podría definirse entonces como un “sistema de relaciones, que incluye artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos”. (Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*, México, CONACULTA, Grijalbo, 1990, p. 18.)

encontrar características e implicaciones importantes en el desarrollo de los escritores y en la recepción de sus productos.”<sup>98</sup> Nos parece necesario comenzar el estudio de la obra de Luis Hernández haciendo alusión a La Rama Florida, dado el papel que jugó en el impulso de la generación poética peruana del 60. La colección “Cuadernos del hontanar” de esta editorial se dedicaba a difundir el trabajo de aquellos jóvenes cuya obra permanecía inédita, quienes se acercaban a Sologuren con pequeños poemarios para ser impresos de manera artesanal, en formato de pequeñas *plaquettes*.

Uno de los primeros poemas importantes de la generación del 60 se llama **El río**. Fue escrito por Javier Heraud y lo editó Javier Sologuren inaugurando su serie “Cuadernos del hontanar”, dedicada a los poetas jóvenes que aún no habían publicado un libro. Río y hontanar, agua viva y naciente presiden el origen y desarrollo de la llamada “generación del 60.”<sup>99</sup>

Al igual que Heraud, varios estudiantes de la Universidad Católica imprimieron sus primeros poemarios en La Rama Florida. Antonio Cisneros, Winston Orrillo, Edgar O’Hara, Rodolfo Hinostroza y el mismo Luis Hernández, entre muchos otros, comenzaron su carrera literaria gracias a este impulso inicial en una época en la cual la difusión poética era casi nula, en un país donde, a decir de Martín Rodríguez-Gaona, el proceso poético nacional durante el siglo XX tuvo cambios “marcados por la carencia de una institucionalidad literaria.”<sup>100</sup> Aunque los inquietos poetas emergentes se dedicaron a crear diferentes alternativas de difusión a través de revistas, recitales, musicalización de sus versos y el reparto gratuito de los mismos, como en el caso de Hernández, es evidente que el sello promotor de la también naciente editorial de La Rama Florida fue clave para la consolidación de la poesía del sesenta, logrando ser reconocida al poco tiempo de iniciar su labor, como uno de los espacios clave del “campo literario peruano”. Antonio Cornejo Polar habla de un eje consagratorio en lo que respecta a la poesía de la época, el cual estaría formado por “una editorial, 'La rama florida', una crítica literaria, la ejercida desde *El Comercio*, y un premio literario, el de Fomento a la Cultura.”<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> José Jaime Chavolla Mc Ewen. *Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990-2006*. Tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2010, p. 36.

<sup>99</sup> Washington Delgado. “Testimonio y comentario del 60” en suplemento *30 días* del diario *La República*, Lima, 8 de julio de 1984, p. 37.

<sup>100</sup> Martín Rodríguez-Gaona. “Democratización y/o decadencia a partir de 1960” en *Identidades*, suplemento cultural del diario *El peruano*, Lima, 6 de febrero de 2006, p. 3.

<sup>101</sup> Antonio Cornejo Polar. “Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas” en Cotler, Julio (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*, Lima, IEP, 1995, p. 300.

En el distrito de Chaclacayo, dentro del antiguo Hotel Los Ángeles, se encontraba el taller de la imprenta, vale la pena destacar que la elaboración de las pequeñas *plaquettes* con las que se impulsaba a los jóvenes talentos no excedían los 300 números, y eran fabricadas, en gran parte, a mano; los estudiantes compraban los materiales, papel y cartulina principalmente, para elaborar con la misma minuciosidad que dedicaban a sus versos, el espacio en el que se verían impresos. “Como el trabajo se realizaba en el taller era íntegramente artesanal- cuenta Javier Sologuren-. La impresión de un libro, por más breve que este fuera, implicaba un proceso bastante dilatado, hecho que suponía consecuentemente un trato asiduo con el poeta en vías de edición.”<sup>102</sup> Luis Hernández frecuentó al poeta Sologuren durante la elaboración de sus dos primeros poemarios, entre largas conversaciones y trabajo manual, *Orilla* y *Charlie Melnick* constituirían un esfuerzo conjunto de una labor editorial que, para esos años, era insólita y que por entonces, no se tenía idea de la gran cantidad de autores que lanzaría y del importante impulso que representaría para la generación del sesenta y la historia literaria del Perú del siglo XX.

A través de la propuesta de difusión y elaboración editorial de La Rama Florida, podríamos hablar de una apertura en el campo literario peruano. El proyecto de Javier Sologuren desarrolló múltiples formas de divulgación de una juventud cada vez más contestataria ya no sólo con las condiciones políticas y sociales de su país, sino con la tradición literaria, la cual fue concebida más allá de la mera apropiación de las corrientes y tendencias literarias existentes, cuestionando así la misma forma de concebir la poesía y de difundirla.

Al hablar de campo literario y específicamente de la industria editorial como un elemento constituyente del mismo, es importante mencionar las dos actitudes que se encuentran en disputa en esta maraña de “capitales culturales”. Como bien lo explica el sociólogo francés, existe en los campos (científico, artístico, etc.) un capital acumulado, el cual está representado por conocimientos, prejuicios, lugares “obligados”, etc. Y frente a este capital, dentro del mismo campo “se construyen las posiciones enfrentadas. Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, prefieren las estrategias de subversión, de herejía.”<sup>103</sup> El sistema de relaciones que constituían el campo cultural en el Perú del 60 tenía, sin duda alguna, un punto débil en la industria editorial, puesto que, como se ha

---

<sup>102</sup> Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 82.

<sup>103</sup> Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 19.

mencionado líneas arriba, hasta la creación de La Rama Florida eran pocas las casas dedicadas a la publicación y difusión de la poesía peruana y nulas las que impulsaban los trabajos de escritores nuevos. La promoción de las propuestas de los jóvenes poetas significaba un acto de apertura y enriquecimiento urgente, sobre todo en un contexto político que resultaba un poco más tolerante en comparación con la dictadura de Odría, durante la cual varios poetas de la generación del 50 fueron desterrados. Una nueva coyuntura social, con los diversos aciertos y los nuevos conflictos que desarrollaría, daba pie a nuevas voces que proponían un examen diferente que iba más allá de cualquier dicotomía, Leónidas Cevallos señala que: “La situación social que permitía una postura fácil frente a la realidad- que podía ser vista todavía en blanco y negro- se distorsiona y se hace cada vez más difícil. Estos poetas, motivados por las circunstancias, escribieron poesía de circunstancias que anunciaban una inminente revolución.”<sup>104</sup> En este proceso de “revolución” de las letras peruanas, La Rama Florida tuvo un papel, sin duda alguna, crucial.

Existen, por otra parte, algunas críticas a la labor de Sologuren. En cuanto a su impulso a los jóvenes forjadores de una nueva generación poética, a finales de la década del sesenta, Fernando Tola, literato contemporáneo de ellos escribió:

Para poetas sin auditorio real, difícil es conseguir publicaciones donde mostrar sus versos. Un poeta de la generación anterior, Javier Sologuren, creó una editorial: La Rama florida y se dedicó a publicar pequeñas plaquetas. Fue una buena intención pero con resultados en cierta forma negativos. El poeta joven se acostumbró a este tipo de publicaciones y se limitó a ellas. Algunos poetas editaron un solo poema de 15 o 20 versos. Si quizá, en principio, esto no está mal, sí lo está para un poeta joven y que además comienza. La ley del menor esfuerzo y la gloria fácil y repentina, son atracciones difíciles de superar.<sup>105</sup>

Quienes se mostraron un tanto escépticos con el proyecto de La Rama Florida, no tomaron en cuenta que, a pesar de que existieron algunos poetas que se limitaron al corto tiraje de las *plaquettes*, los mayores exponentes de la poesía del sesenta se dieron a conocer a través de este medio, y con ellos una nueva forma de hacer literatura. La acusación misma del exiguo número de publicaciones podría representar incluso un retroceso a esta apertura que proclamaban los jóvenes poetas, concebir la poesía, al modo de Pound, como un canto que debía reflejarse en lo cotidiano, no sólo escribir sobre temas del día a día, sino hacer circular de manera habitual la literatura, salir de la imprenta y volver al recital, a la música, a las paredes de la caótica y creciente Lima que comenzaba a ser adornada de espontáneos versos. Los poetas jóvenes en los que Javier Sologuren y demás poetas vinculados a La Rama Florida veían una propuesta

<sup>104</sup> Leónidas Cevallos. *Los nuevos*, Lima, Editorial Universitaria, 1967, p. 8.

<sup>105</sup> Fernando Tola de Habich. “Poesía joven del Perú A partir de 1960” en Araujo León, Óscar. *op.cit.*, p. 234.



interesante, un buen trabajo, estaban comenzando ( en muchos casos) una carrera literaria, para el resto de los autores que se limitaron a pocas *plaquettes*, más valía una pequeña producción y no largos poemarios llenos de malos versos. Por otra parte, intentaremos refutar el postulado de Tola, con el caso del propio Hernández Camarero, quien sólo publicó tres libros, de los cuales dos fueron precisamente pequeñas *plaquettes* de la imprenta de Sologuren. Estos primeros trabajos no dieron al poeta una “gloria fácil y repentina”, al contrario, se circulación se limitó a familiares y amigos cercanos del autor. Fue hasta que apareció *Las Constelaciones*, ganando el segundo lugar del reconocido premio El poeta joven del Perú, que Hernández comienza a ser un poco más conocido. Si nuestro punto de referencia fueran los pequeños poemarios del limeño sería sin duda alguna una producción bastante escasa; sin embargo, el ingenioso proyecto de los *Cuadernos de poesía* excedería cualquier plan de circulación hasta ahora planteado en la literatura peruana. No limitarse a los círculos literarios, que sólo fueran los poetas quienes leen a otros poetas, situaciones que tanto rehuían sus coetáneos, sino ofrecer los versos a quienes fuera indistintamente, sin duda alguna representó una labor de difusión que rebasaba cualquier alcance editorial. La Rama Florida dio a conocer a Hernández dentro del estrecho cenáculo literario que apenas salía de los muros de la Universidad Católica para llegar a la Universidad de San Marcos y fue trabajo del poeta no limitar su producción a eso. Existen, es cierto, jóvenes que efectivamente escribieron un sólo poemario compuesto de pocos versos, y se dedicaron a otro tipo de actividades, algunas vinculadas con la literatura y otras artes, o totalmente alejadas de la expresión literaria, pero, la deuda de plasmar los versos de los jóvenes talentos, por más escasos que fueran, ya estaba saldada. A pesar de continuar publicando algunos años más, en 1972 la editorial dejó de imprimir, una de las necesidades cruciales de esta juventud demandante quedaba satisfecha por quien, como Sologuren, se dedicó por completo a la creación y al fomento de nuevas voces (no sólo jóvenes, sino escritores nunca antes difundidos y traducidos en el Perú) durante “laboriosos años de fidelidad poética en alternancia con la enseñanza universitaria, [ fue] auspiciador de tantas vocaciones de poetas a los que dio a conocer bajo el sello de sus breves y preciosos cuadernillos de las Ediciones de La Rama Florida, que dirigió e imprimió de forma manual a través de casi ciento cincuenta títulos que son un ejemplo para cualquier editor.”<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup>Dimas Arrieta Espinoza, “Javier Sologuren: un morador de la vida” en *Identidades*, suplemento cultural del diario *El peruano*, Lima, 6 de febrero de 2006, p. 6.

## *Orilla*

El primer poemario de Luis Hernández Camarero se publicó en el año de 1961. Con sólo 19 años de edad, el joven estudiante de literatura representaba uno de los más logrados esfuerzos de la editorial La Rama Florida, fundada apenas un año antes de la publicación de esta obra prima. *Orilla*, título que daría el bardo a este conjunto de poemas, “consta de 300 ejemplares numerados de I a X y de 11 a 300, firmados. Se imprimió a mano en papel Hammermill Bond de 75 gramos [...] En el Taller de Artes Gráficas ICARO, Antiguo Hotel Los Ángeles, casa letra I, [en el distrito] Los Ángeles, fue impreso por Javier Sologuren.”<sup>107</sup> Habría más profesores involucrados en la publicación del trabajo. Luis Alberto Ratto, también profesor de la Universidad Católica y por esos años colaborador de la editorial La Rama Florida, prologaría estos versos iniciales, de los cuales señalaría su juventud y la aún evidente muestra de ciertas influencias poéticas, las cuales no impedían al poeta hallar su propia voz; “No importa entonces, que ella se le aparezca cargada de pesimismo o de melancolía. El tiempo explicará la causa. Entre tanto, sugeridores, salitrosos nos llegan estos versos como del viento.”<sup>108</sup>

No pretendemos hacer un análisis exhaustivo de *Orilla*, ni de los primeros poemarios de Hernández (tarea pendiente aún en los pocos trabajos sobre el autor), sin embargo, nos gustaría señalar algunas características de sus trabajos impresos, con la finalidad de dar un seguimiento al conjunto de su obra, marcando las fuertes rupturas y cambios en su labor poética, por un lado; pero, por otro lado, también mostrando las constantes temáticas, las cuestiones que siempre apasionaron a Hernández y que serán recurrentes en todos sus escritos. Uno de estos temas, presente ya de manera evidente en *Orilla*, es el mar.

La relación que tienen los escritores peruanos, los limeños para ser exactos, con el mar es larga y compleja. Al respecto, Augusto Tamayo Vargas señala que “mar y costa son dos personajes que bullen palpitanes, que dialogan entre nosotros en un mundo que es mitad realidad y mitad sueño, delineando entre formalidades trascendente mensaje estético.”<sup>109</sup> Hernández tiene una estrecha relación con el mar desde muy joven, en especial con las playas del distrito de Barranco. La familia Hernández tenía una casa de playa al norte del distrito de Lima: “Max padre fue quien tuvo la idea de construir en el distrito de Punta hermosa una casa de playa para la familia, a la

---

<sup>107</sup> Datos de edición en Luis Hernández. *Vox horrisona*, Lima, ed. Punto y trama, 1983, p. 11.

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 3.

<sup>109</sup> Augusto Tamayo Vargas. “El mar en la literatura peruana” en Zúñiga Segura, Carlos. *El mar en la poesía peruana*, Lima, Ediciones Capulí, 1989, p. 12.

cual, llamaron la villa San Luis en honor al segundo hijo a quien le apasionaba el mar.”<sup>110</sup>Nuestro poeta escribía en el mar, alquilaba un pequeño bote y se disponía a sacar plumas y cuadernos o plumones de colores para comenzar a plasmar sobre el papel versos y dibujos.

Este primer trabajo del limeño, como bien lo señaló Ratto, tiene un aire bastante melancólico, la figura del mar se presenta lejana y un tanto gastada. A pesar de la intensa actividad que el poeta tenía en las playas<sup>111</sup> ésta no se ve plasmada en sus primeros versos, en los cuales, más bien “al poeta le interesa la contemplación que culmina en una descripción llana del mar, acompañada de una soledad que golpea secretamente y da sus primeros frutos.”<sup>112</sup>

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,  
brota el mar  
desde el fondo  
sin hallazgo.<sup>113</sup>

La relación con el mar, con esta mirada melancólica del mismo, nos lleva a ligar al joven poeta con Juan Ramón Jiménez, autor que Hernández conocía muy bien y del cual tenía una gran influencia. Al respecto nos gustaría señalar algunos puntos. El primero tiene que ver con el peso que tuvo, no sólo el poeta andaluz, sino la tradición poética española en general, en los poetas peruanos de la generación del 50 y en las primeras publicaciones de los poetas del 60. Edgar O'Hara muestra este tipo de continuidades en las preferencias por la línea hispanista, haciendo hincapié en la nueva forma de apropiación de estos autores por parte de los creadores del 60: “[...] se relacionan con la palabra desde parámetros (Machado, Neruda, la Generación del 27 y la poesía española de posguerra filtrada por las voces de Romualdo y Delgado, principalmente) que

---

<sup>110</sup> Rafael Romero Tassara. *op.cit.*, p. 59.

<sup>111</sup> Hernández solía ir a la playa no sólo a nadar o pasear, también escribía y dibujaba en las orillas o alquilaba un bote para crear en el mar.

<sup>112</sup> Jesús Cabel. *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, Lima, CONCYTEC, 1990, p. 56.

<sup>113</sup> Del poemario *Orilla* en Hernández, Luis. *Trazos.....*, p. 5.

empiezan a ser *leídos de otra manera*, sobre todo en el caso de Heraud y Hernández.”<sup>114</sup> Esta nueva forma de lectura no se hará evidente en *Orilla*, donde encontramos claros brochazos juanramonianos tanto en los temas como en la estructura. El uso del verso libre de base tradicional, silva libre<sup>115</sup> es una muestra de ello.

Encontramos otra relación entre la poesía de Hernández y los temas que apasionaron a Juan Ramón Jiménez, la cual será una constante en ambos poetas, de nuevo en el mar, la figura inmensa que se relaciona con diferentes sentimientos a lo largo de las obras de estos escritores. Sobre el español dirá Ricardo Gullón “tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar, y, según le digo, los problemas de él son los del cielo, amor y mar.”<sup>116</sup> En estos primeros versos del limeño podemos encontrar una relación con la imagen del mar que Jiménez ya proyectaba en *Diario de un poeta recién casado* donde la soledad será un elemento constante. En este trabajo, escrito a lo largo de un viaje que el poeta español realizara desde Cádiz hacia Nueva York, el mar se muestra también como un elemento inalcanzable y ligado a la soledad del autor. Una de las mejores muestras de ello aparece en el poema “Soledad” de la primera parte de dicho poemario, el cual reza:

En ti estás todo, mar, y sin embargo,  
¡qué sin ti, qué solo,  
qué lejos siempre de ti mismo!

Abierto en mil heridas, cada instante,  
cual mi frente,  
tus olas van, como mis pensamientos,  
y vienen, van y vienen,  
besándose, apartándose,  
en un eterno conocerse,  
mar, y desconocerse.

Eres tú, y no lo sabes,  
tu corazón te late y no lo siente...

---

<sup>114</sup> Carlos López Degregori, *Edgar O'Hara. op.cit.*, p. 16.

<sup>115</sup> Dentro de esta modalidad de silva libre, Luis Hernández tiende a emplear la silva libre híbrida, la cual es definida por Isabel Paraíso como “llena de matices y con morfología distinta casi en cada poeta. No en balde su modelo tradicional es la silva, libérrima forma italiana que se aclimata en España en el siglo XVII”. Se trata de dar distintos metros y rimas, a veces incluso se anula ésta, al modelo clásico de la silva, compuesto principalmente por versos heptasílabos y endecasílabos. (Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 395.)

<sup>116</sup> Citado en Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*, selección de Eugenio Florit e introducción de Manuel Ángel Vázquez Medel, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 34.

¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!<sup>117</sup>

Hernández retoma esta imagen en los versos de “MAR”, poema ubicado en la segunda parte de *Orilla*, el cual comienza, precisamente, con un epígrafe de Juan Ramón Jiménez “entre la sombra voy”, tomado del poema “Jardín 2”.<sup>118</sup> En los versos del limeño encontramos en el mar y la playa, elementos anhelantes, espacios que invitan a la tranquilidad, a la contemplación. La sola belleza del mar dota de esperanza al poeta. El poema se inicia con los siguientes versos:

Las franjas suaves del agua  
se pierden en la orilla.  
    –Es posible vivir;  
está húmedo el aire  
y reseca la arena...<sup>119</sup>

Esta imagen cambiará a lo largo del poema, una vez que se tiene contacto con la orilla, el agua y la arena, el mar comienza a mutar por la presencia del hombre.

[...]  
Ayer vimos las ondas  
que subían perfectas,  
hoy  
nuestros pies las perturban,  
nuestros cuerpos las quiebran.  
    Está el mar muy amargo,  
hemos bebido en un día sus aguas,  
pisado sus riberas.<sup>120</sup>

En los últimos versos el poeta culminará la serie marcando su solitario sentir frente al mar, en la noche que va desapareciendo.

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

---

<sup>117</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 46

<sup>118</sup> Este poema pertenece al poemario *Jardines lejanos*, publicado en 1904. Los versos que lo componen son los siguientes: “La noche me parece, inmensa y sola, / tu olvido./ Abajo su jazmín, huele a tu ausencia;/ las estrellas, arriba, tus suspiros/ son por rosas que nunca/ abrirá el alma mía.../ Entre la sombra/ voy... Como no me ves, no soy visto/ de nadie. El cielo, más lejano/ desde que tú te has ido,/ tiembla con la pasión que no sentiste/ por mí, suntuoso y lleno de vacíos,/ abierto mudamente por el éxtasis/ de mi dolor alerta e infinito.”

<sup>119</sup> Del poemario *Orilla* en Hernández Luis, *Trazos...* p. 8.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

y estoy tan solo  
como antes

Los guiños juanramonianos, como la relación entre el mar, la soledad y el tono contemplativo, se extenderán a lo largo de toda la obra de Hernández, aunque *Orilla* es quizá el primer intento de asimilar al andaluz, tomando de éste lo más bello para su propia poesía. Entre estas evidentes similitudes existe en este primer poemario una lectura bastante íntima de los temas que acechan a ambos autores. En cuanto al sentido de soledad, éste se verá mucho más marcado en el segundo libro del peruano, cuyo eje central es la pérdida de un amigo, Charlie Melnik. La de Juan Ramón Jiménez, no fue sin duda alguna, la única, aunque tal vez sí la más representativa, influencia en Hernández en *Orilla*. Nos gustaría marcar la presencia de Francois Mauriac y los motivos religiosos dentro del poema que abre el poemario, “Jardinero de cizaña”. Ubicamos, por un lado una clara referencia a “La semilla y la cizaña”, discurso parabólico que aparece en el Evangelio según San Mateo, en el cual Dios habla precisamente desde la orilla del mar sobre el cultivo de cizaña entre el trigo de sus hombres:

Pero, mientras su gente dormía vino su enemigo, sembró encima cizaña entre el trigo, y se fue.  
Cuando brotó la hierba y produjo fruto, apareció entonces también la cizaña.  
Los siervos del amo se acercaron a decirle: 'Señor, ¿no sembraste semilla buena en tu campo? ¿cómo es que tiene cizaña?'  
(Mateo 13: 25-27)<sup>121</sup>

La relación entre el texto bíblico y la alusión a Mauriac es explicable si tomamos en cuenta que el autor francés se declaraba abiertamente cristiano. La lectura que da Hernández de la parábola de “La semilla y la cizaña”, poco tiene que ver con las interpretaciones ortodoxas de la iglesia católica; El poeta dialoga con un personaje de las sagradas escrituras dejando su lectura a un nivel literal-histórico.<sup>122</sup>

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

---

<sup>121</sup> Nuevo Testamento, *Biblia de Jerusalén*, España, ed. Desclée de Brouwer, 1976, p. 25

<sup>122</sup> Sobre los sentidos de lecturas de los textos sagrados en la poesía, específicamente en los versos de Concha Urquiza, ver León Vega, Margarita. *De contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de Concha Urquiza*, México, UNAM, El Estudio, 2009, pp. 297-308.

pon arriba tu señal<sup>123</sup>

Por otro lado, el poema abre con un epígrafe del mismo Mauriac, que es una pregunta “¿*Quién soy yo, ser sin forma que el océano roe?*”.<sup>124</sup> De nuevo está la alusión al mar, así como un sentimiento de nostalgia, tal vez de tristeza, que culmina de nuevo con una fuerte referencia a la soledad: el cielo que a lo largo del poema se presenta como el cielo del jardinero de cizaña, está solo, muriendo.

Poniente sol,  
perdida tu belleza,  
oculto ya, no hallado  
tu destino.

Solo serás, siempre;  
infinito en su ocaso,  
inmenso tu silencio.

Estarán en ti tan sólo  
las rosas muertas,  
canciones sumergidas,  
tinto en el mar,  
inmóvil en tu vida,  
ignorado tu cielo.<sup>125</sup>

Los primeros versos de Hernández parecen bastante alejados del sentido lúdico que caracterizará a su poesía en años posteriores; sin embargo encontramos ya algunos de los temas que apasionarán al autor: además de la figura del mar, el diálogo intertextual con otros poetas y obras, la soledad y la melancolía. Poco es lo que se ha estudiado sobre los poemarios iniciales del peruano, él mismo aceptaba que no le gustaban sus primeros libros. Consideramos, por nuestra parte, que estas líneas de Hernández dicen mucho de su obra, así como de su concepción de la poesía. El hecho de publicar de manera artesanal sus primeros trabajos, los escenarios que maneja y su relectura de textos canonizados son una clave vital a la hora de enfrentarnos con el resto de su producción.

---

<sup>123</sup>Vale la pena mencionar la relación que tiene Hernández con personajes bíblicos cargados de referencias negativas, en este caso el autor dialoga con el jardinero de cizaña y sobre Caín escribirá en su poema “Abel”: “Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano,/Dí, qué hiciste[...]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 pensaste que para otro/ Era duro de roer el Paraíso.”

<sup>124</sup> Francois Mauriac. *Nudo de víboras*, Chile, ed. Andrés Bello, 1994.

<sup>125</sup> *Ibid*, p. 5.

### *Charlie Melnick*

En 1962 salieron a la luz dos poemarios clave que abonaron a la ruptura estética que representó la llamada Generación Poética Peruana del 60: *David*, de Antonio Cisneros y *Charlie Melnick*, de Luis Hernández. Ambos libros fueron editados en formato de *plquette* en la editorial de Javier Sologuren. Algunos estudiosos de la generación ubican en 1965 el año de ruptura en la tradición poética peruana, la cual dio paso a una poesía más coloquial, urbana y fuertemente influida por la literatura inglesa; sin embargo, previo a esta fecha, señalan López Degregori y Édgar O'Hara, “por supuesto hay autores que buscan afanosamente nuevos rumbos en algunos de sus libros (*David* para Cisneros, y *Charlie Melnick* para Hernández), pero éstos no logran todavía alcanzar un lenguaje cualitativamente distinto.”<sup>126</sup> Sobre esta primera búsqueda de una forma de escritura propia de una generación y del poeta dentro de la misma, nos gustaría destacar que la producción de Hernández se dio en un agitado contexto social y literario, donde la universidad y la poesía peruanas comenzaban a politizarse de una forma más radical, entonces, era común que las producciones de poetas y estudiantes se enfocaran en hacer loas y estudios a la Revolución Cubana y su deseada expansión por América Latina. Así, “Los gustos se orientaban principalmente por un arte y un cine político. Esta sensibilidad, que aunque no se puede decir que era mayoritaria, aparecía como referente hegemónico del imaginario cultural que poseían los jóvenes de ese tiempo.”<sup>127</sup>

*Charlie Melnick*, es un título bastante peculiar para la producción poética peruana de la época. El nombre anglosajón no pertenecía a ningún poeta, personaje de la escena cultural o científica y mucho menos política ¿de dónde provenía entonces aquel ordinario personaje, por qué cantar a Charlie Melnick? Una de las primeras hipótesis pueden ser tomadas del epígrafe con el cual se abre el texto, “*Él estaba en todo, ya no lo está más*”, y que pertenece a la canción XIII de las *Quinze chansons* de Maurice Maeterlinck. El primer dato que salta a la vista es un anagrama derivado del apellido del escritor francés. Por otra parte, encontramos una coincidencia en la temática de ambos poemas, la partida de un ser querido, lo cual podría llevarnos a pensar en una relación hipertextual entre ambos textos, siendo el hipotexto el poema de Maeterlinck, y el hipertexto la composición del limeño.<sup>128</sup> Una primera lectura de ambos desmiente esta

---

<sup>126</sup> Carlos López Degregori y Edgar O'Hara, *op. cit.*, p. 21.

<sup>127</sup> Luis Montoya, *Nido de inquietudes. Universidades y jóvenes: políticas de desarrollo universitario, actores sociales y modernización educativa 1960-1993*, tesis de licenciatura, UNMSM, p. 84.

<sup>128</sup> Entendemos el concepto de hipertextualidad siguiendo a Gérard Genette, quien enmarca este fenómeno como un tipo de transtextualidad y la define como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un



suposición, en el caso de *Charlie Melnick* sabemos que se trata de la ausencia de un amigo, la nostalgia que produce la partida del mismo, como podemos apreciar en el siguiente fragmento de dicho poema:

Qué pena recoge, entonces,  
la muda floración  
de mi amargura.  
Ahora que no vuelves  
ni el ave, ni los rastros  
cuando el alba.  
Sólo la seca paz  
tendida  
de tu cuerpo.<sup>129</sup>

El poema de Maeterlinck, por otra parte, también está relacionado con el vacío que produce la desaparición de algún ser querido, pero éste se encuentra más relacionado con la espera y la búsqueda “J'ai regardé une trentaine d'années, / Où s'est-il caché?”,<sup>130</sup> pero sobre todo con la esperanza en esta interminable búsqueda, una voz gastada pide continuar esta labor: “Vous avez seize ans, mes sœurs,/ Allez loin d'ici, /Prenez mon bourdon, mes sœurs, /Et cherchez aussi...”<sup>131</sup> En cuanto a la referencia a esta obra de Maeterlinck en el segundo poemario de Hernández, no encontramos ninguna relación más allá de la función básica de un paratexto,<sup>132</sup> introducimos, darnos alguna información, un guiño, sobre el contenido del poema.

Nos parece importante abrir esta pequeña introducción al poemario haciendo esta aclaración, ya que, siguiendo una forzada lectura paratextual del segundo trabajo de Hernández, un espacio común al hablar de esta *plaque* es relacionarla con un famoso poema de Martín Adán: “Aloysius Acker”. La leyenda sobre los versos que componen este texto es bien conocida en las letras peruanas: el poema, o un importante fragmento de éste, es destruido por el autor, quien se dedica a reescribirlo y regalar copias de nuevas versiones a amigos y editores, e incluso llega a

---

anterior A(que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario(...)y al que en consecuencia evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo.” (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.)

<sup>129</sup> Luis Hernández. *Charlie Melnick...*, s/n.

<sup>130</sup> “Lo busqué treinta años, ¿dónde se escondió?” Traducción nuestra, texto original en Maurice Maeterlinck. *Oeuvres*, Belgique, Passé & présent, 1996 p. 12.

<sup>131</sup> “Bien jóvenes sois, hermanas; / Mi bastón tomad/ E id muy lejos hermanas/ Y siempre buscad...” (traducción de Edmundo Bianchi).

<sup>132</sup> Por paratexto entendemos todo aquellos elementos que “aportan señales accesorias que procuran un entorno al otro texto. Tales son, respecto de un libro, sus *epígrafes, títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos, esquemas previos, proyectos, borradores, notas, solapas, etc.*” (Helena Berstáin. *op.cit.*, p. 271.)

publicar alguna de estas en la revista *Las moradas*. ¿Qué relación guarda este mito con *Charlie Melnick*? Varios autores los vinculan precisamente con el tema central, la ausencia del amigo.

Tras un análisis del segundo poemario de Luis Hernández, Nicolás Yerovi señala como cuestión central de éste la desaparición de Charlie, al tiempo que propone pensar a este personaje análogamente a Hernández en la etapa en que escribe *Orilla*: “Y Charlie Melnick ha desaparecido porque el autor de *Orilla* [en el segundo poemario de Hernández] ya dialoga con humanos”. Yerovi remata este comentario haciendo alusión precisamente al poema de Adán “Luego de esta reflexión sobre *Charlie Melnick*, es necesario apuntar que hay otro ilustre fantasma de la poesía peruana, Aloysius Acker, obra de Martín Adán. Lo decimos y punto.”<sup>133</sup> Valdría la pena examinar algunos versos del poema de Adán,<sup>134</sup> los cuales comienzan con un tono entusiasta por la aparición de este personaje.

¡Aloysius Acker está naciendo  
llenando de grito la casa el cielo!  
¡Aloysius Acker está naciendo!  
¡Aloysius Acker, hermano mío,  
el hermano mayor, el hermano pequeño!<sup>135</sup>

Los versos continúan marcando un paralelismo entre la situación de la voz lírica y Aloysius Acker, “De mi te apartas y eres como la imagen/ en el espejo”, “Jugamos a vivir y vivir/ Y tú mueres. Y yo muero”, aludiendo a una situación clave a la hora de enunciar la pérdida del personaje. Siguiendo una especie de juego de silogismos, Adán expresa:

¡Muerto!...  
En cuanto miro, no veo  
Sino tu nariz de hielo  
(...)  
En mi ardida sombra de adentro,  
Real como Dios, por modo infinito  
Y sensible, yaces, muerto:  
Yazgo, muerto.  
(...)  
Y he de ser el vivo,  
El muerto.  
¡Cómo seré vivo,  
Tú muerto!...<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Leonidas Yerovi. *op. cit.*, p. XLI.

<sup>134</sup> Dadas las múltiples versiones que existen de este poema, nos basaremos en los fragmentos aparecidos en la última antología poética del autor, publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>135</sup> Martín Adán. *Obra poética en prosa y verso*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 219.

Aunque existe un tema común, difícilmente podemos ubicar grandes coincidencias en el melancólico tono de *Charlie Melnick* y el poema de Martín Adán, sobre el cual se continúan escribiendo artículos y buscando nuevas versiones, alimentando más el mito de estos versos. Por ejemplo, Marco Martos afirma que

Si la primera razón de ser del texto es la ausencia definitiva del hermano muerto o de algún amigo al que le unía una entrañable amistad, por ese camino no llegamos a ninguna parte. En cambio, sí podemos pronunciarnos sobre la historia del poema y su forma de composición. Lo primero y más general, en lo que todos estarán de acuerdo a pesar de que no ha sido subrayado hasta hoy día, es que se trata de un poema del cual existen distintas versiones, unas públicas y otras por hallar, que no tienen ningún orden de prelación, ni temporal, ni de calidad. Siendo así, y esto parece obvio pero no lo es, se trata de un poema inacabado. Su propio autor lo llamó, aparentemente para desmerecerlo, «simbolista y hechizo».<sup>137</sup>

La reflexión sobre el tema de la ausencia del amigo en la poesía de Hernández fue retomada por Edgar O'Hara en su prólogo a *Trazos de los dedos silenciosos*, donde a la relación con el poema de Adán se suma la afirmación de que Javier Heraud es el aludido amigo ausente, concordando con Mirko Lauer y Julio Ortega, quienes afirman que “[el título] refiere a la muerte de Heraud a un contexto que viene de Martín Adán (*Charlie Melnick*, nombre tomado de una novela de Sholem Ash (sic), es la primera de las transfiguraciones que vivirá Heraud en la nueva poesía peruana”<sup>138</sup> y rematan especificando a qué poema de Adán se refiere Hernández: “La alusión, muy atinada, a Adán tiene en mente las porciones de *Aloysius Acker* (publicadas en el núm. 1 de *Las Moradas*, en 1947), poema enigmático sobre la muerte de un amigo más enigmático aún.”<sup>139</sup> Descartamos toda relación de *Charlie Melnick* con la muerte de Heraud, dado que el poemario de Hernández aparece en 1962 y el autor de *El río* muere en mayo del 63.<sup>140</sup> La relación con la ausencia de Heraud podría relacionarse con el viaje que éste realiza a Cuba con el fin de estudiar cine y recibir entrenamiento guerrillero; al igual que en las especulaciones sobre el rostro de Aloysius Acker, buscar la identidad de Charlie no nos lleva en realidad a ninguna parte.

---

<sup>136</sup> *Ibid*, pp. 222-223.

<sup>137</sup> Marco Martos. “Sobre el Aloysius Acker de Martín Adán” en *Patio de letras*, Año II, Vol. II, No. 1, 2004, p. 29

<sup>138</sup> Mirko Lauer y Julio Ortega. “Partitura para una obertura de la lectura de *Contra natura*”, en *Creación & Crítica*, Lima, No. 13, marzo de 1972, s/n.

<sup>139</sup> Edgar O'Hara. *op. cit.*, p. xxvii.

<sup>140</sup> Este dato también ha sido reconocido por Rafael Romero Tassara quien, con cierta acidez comenta “a menos que Hernández fuera médium y en lugar de mapas estelares usara bolas de cristal, lo de la muerte de Heraud es terrenalmente imposible. El libro se publicó en diciembre de 1962. Javier Heraud murió al año siguiente. Qué pequeño detalle cronológico se olvidó ¿verdad?” en Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 85.

Lo que sí nos interesa rescatar en torno a este segundo poemario son algunas de las pautas con las que se forjará la entrada de un nuevo tipo de poesía en el Perú. Por una parte, como se ha mencionado líneas arriba, encontramos una influencia mucho más directa de la literatura sajona; en la segunda sección del poemario de Hernández aparece un epígrafe de Dylan Thomas “*Now, es (sic) I was Young and/ easy under the Apple boughs*”, tomado del poema “*Fern hill*” (1946),<sup>141</sup> el cual es la primera referencia a la poesía en lengua inglesa en la obra del limeño. Si esta poesía era leída por creadores peruanos de generaciones anteriores, no eran muy rescatada a la hora de la escritura. Son Antonio Cisneros y Luis Hernández quienes en 1962 promueven con sus respectivos poemarios esta labor de cambio estético, ambos “favorecieron este temprano diálogo con la poesía anglosajona, que es patente también en el trabajo de otros poetas del 60, como Rodolfo Hinostroza y Mirko Lauer, y que iría a influir notoriamente en las aperturas coloquialistas y formales de los más jóvenes.”<sup>142</sup>

Nos interesa cerrar este apartado haciendo una pequeña observación respecto a otro dato de *Charlie Melnick*, el cual tiene que ver con el proceso de apertura en la poesía peruana, y que es precisamente el primer rasgo de intertextualidad encontrado en la obra de Luis Hernández. Éste después de citar directamente a Maurice Maeterlinck al principio del poemario, cierra sus versos con una paráfrasis del mismo, esta vez tomado de la *Chanson II*, de las *Quinze chansons*, que empieza con estas dos estrofas:

Et s'il revenait un jour  
Que faut-il lui dire?<sup>143</sup>

Por su parte, Hernández cierra el melancólico poemario preguntando a Charlie Melnick:

Si regresaras  
qué habría de decirte.

---

<sup>141</sup> El poema de Thomas abre precisamente con los versos que rescata Hernández. La primera estrofa de “*Fern Hill*” declama lo siguiente: “*Now as I was young and easy under the Apple boughs/ About the liltng house and happy as the grass was green, / The night above the dingle starry, / Time let me hail and climb/ Golden n the heydays of his eyes, /And honoured among wagons I was prince of the apple towns/ and once below a time I lordly had the trees and leaves/ Trails with daises and barley / Dawn the rivers of the windfall light.*”

<sup>142</sup> Julio Ortega. “La poesía de Antonio Cisneros” en Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos*, México, F.C.E., 2004, p. 285.

<sup>143</sup> “Y si el volviera un día/ ¿qué habría de decirle?”, Maurice Maeterlinck. *op. cit.*, p. 18.

## *Las Constelaciones*

*“La celeste unidad que presupones,  
hará brotar en ti mundos diversos,  
y al resonar tus números dispersos  
pitagoniza en tus constelaciones”  
Rubén Darío. Ama tu ritmo...<sup>144</sup>*

Como habíamos marcado antes, El Poeta Joven del Perú, concurso organizado por la revista trujillana *Cuadernos trimestrales de Poesía*, era uno de los pocos espacios de difusión e impulso para las jóvenes plumas peruanas en la década del 60. A través de este medio se había a dado a conocer la obra de personajes como César Calvo y Javier Heraud, quienes compartieron el primer lugar el año de 1960, publicando sus primeros poemarios.

El último mes de 1965-como se ha mencionado en el primer capítulo- se daría a conocer el resultado de la convocatoria lanzada unos meses antes para el segundo certamen de este concurso, al cual Luis Hernández mandó, bajo el seudónimo de Sagitario, un singular trabajo titulado *Las Constelaciones*, con el cual ganaría el segundo lugar. Sobre la respuesta de Hernández ante el dictamen del jurado existen diversas versiones, las cuales varían desde una total indiferencia hasta la causa por la cual deja de publicar y comienza el proyecto de los Cuadernos.<sup>145</sup> Lo que es cierto es que este singular poemario, junto con algunos otros trabajos publicados ese mismo año, abrirá la línea que dotará de un rostro propio a la Generación Poética Peruana del 60.

A mediados de la década ya se dejaban ver diferentes influencias en la escritura de los jóvenes universitarios que publicaban de una manera cada vez más contestataria, tomando de la vida cotidiana los cantos y formas de expresión que otorgaron las principales características de lo que algunos estudiosos del tema denominan “la segunda etapa” de esta generación. Por una parte,

---

<sup>144</sup> Rubén Darío. *Prosas profanas*, Barcelona, Lingua ediciones, 2009, p. 123.

<sup>145</sup> Edgar O'Hara señala que el poemario era un primer llamado al “deseo” de experimentar con nuevas formas y los Cuadernos serán una respuesta ante éste, y hace hincapié en la recepción de *Las Constelaciones* señalando los duros comentarios de la crítica (*Trazos de los dedos silenciosos*, pp. xxviii-xxx). Por otra parte, Rafael Romero Tassara sostiene que al bardo poco le importaban los comentarios de la crítica, y que a las reseñas no favorables de su tercer poemario también se sumaron felicitaciones y reconocimientos de varios artistas contemporáneos (*La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández camarero*, p. 127). Luis La Hoz afirma que para el lanzamiento de *Las Constelaciones* a Hernández ya no le interesa publicar, aunque señala una abierta molestia por parte del poeta al perder ante “ese poeta soso que era Winston Orrillo”, menos mal que, dice La Hoz “ en poesía los segundos siempre serán los primeros” ( entrevista a Luis La Hoz).

como hemos visto, ubicamos una clara influencia de la poesía anglosajona y la incorporación de nuevas corrientes y autores como Saint-John Perse en la línea francesa y Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, entre muchos otros, en la latinoamericana. Existe, por otra parte, una necesidad de desmitificación, de la historia (en el caso de Cisneros), de las figuras literarias (Hernández) y de los mismos paradigmas de la época, como la muy cantada revolución socialista (Hinostroza). Las vías para lograr sostener esta rebelde actitud en la escritura será a través de una marcada intertextualidad (tanto endoliteraria como exoliteraria)<sup>146</sup> y el desarrollo de prácticas de difusión literaria más horizontales, como los masivos recitales en escuelas y los eventos en la llamada “Casa de la poesía”, así como la publicación de revistas dirigidas por los mismos estudiantes, la realización de murales, etc. La publicación, en el año de 1965, de poemarios como *Consejero del lobo* de Rodolfo Hinostroza, *Comentarios reales* de Antonio Cisneros, *Casa nuestra* de Marco Martos y *Elogio de los navegantes* de Juan Ojeda constituyen un ciclo de renovación temática y textual que cierra Luis Hernández con *Las Constelaciones*.

Pero ¿cuáles son las marcadas transformaciones, los giros en la poética de Hernández presentes en este poemario? Quizá uno de las más notables innovaciones sea el de introducir un nuevo lenguaje, que significó la ruptura con una tradición que se prolongaba desde los poetas del 50 (claramente hispanista). Este nuevo lenguaje también estará presente en varias de las publicaciones mencionadas líneas arriba, las cuales resultan paradigmáticas en este quiebre de la tradición anterior, por lo que algunos estudiosos prefieren hablar, más que de Generación Poética Peruana del 60, de Generación del 65.

Tú compara por favor, compara el libro de Javier, quien es un gran poeta por supuesto, del año 60, *El Río* o *El viaje*, compara el año 63, Calvo publica ese bellissimo libro onírico, surrealista, que es *Hallazgos y extravíos*, mira, revisa el libro de Toño Cisneros, *Comentarios reales*, todavía está afinado dentro de la tradición de la lírica española, hay sonetos, hay canciones, hay octosílabos, entonces ¿qué de nuevo hay? Eso lo hacía Washington Delgado el año cincuenta, lo hacía el poeta Javier Sologuren en el 45, 50; pero el 65, y esto es lo que yo justo doy en mis clases y lo leo, aparecen los poemas de *Las Constelaciones*, ahí aparece el famoso poema dedicado a Ezra Pound “viejo fioca” “viejo ché su madre” ¿quién en el Perú dijo esto? Nadie, y cómo lo dice además, yo creo que el punto de quiebre, a nivel del lenguaje, a nivel de escritura, aparece en 65 con Hernández, y cosa curiosa, que muchos olvidan, el año 65 también, en Lima, en diciembre de 65, sale la primera edición peruana de *Consejero del lobo* de Hinostroza (...)Entonces, a mi modo de ver, se debería hablar de la Generación del 65, desde la

---

<sup>146</sup>Al manejo del concepto de intertextualidad y una revisión teórica más profunda se enfocará el capítulo IV. Por el momento definiremos intertextualidad en términos generales, como un tipo de transtextualidad que se presenta en la forma de cita, el plagio y la alusión. (Gerard Genette. *op cit.* p. 12) En cuanto a las prácticas endoliterarias serían todas aquellas relaciones intertextuales relacionadas con la escritura y la tradición de la misma y exoliterarias tendrían que ver con frases no literarias, cantos, espacios del habla popular o las ciencias, etc. Ver, en este trabajo, Introducción, p. 5.

perspectiva de la escritura, los cambios, el canon, los paradigmas, la dicción, el fraseo, el ritmo, el cambio del verso al versículo...<sup>147</sup>

Esta producción poética que comienza en 65 rescatará, siguiendo los postulados de Ezra Pound,<sup>148</sup> el lenguaje coloquial, el habla de la calle, de la gente; la poesía es vista entonces como un canto que debe alimentarse del mundo cotidiano y llegar a él. En el caso de Hernández es clara esta nueva tendencia:

Galileo:  
El ario errante, Federico,  
Te persigue  
*Y no sabe ni boliche de los astros. (Subrayados míos)*<sup>149</sup>

La relación con Ezra Pound en el tercer poemario de Hernández irá más allá de la recopilación de sus postulados poéticos.<sup>150</sup> Nos encontramos con un diálogo directo con el poeta y claras alusiones al autor estadounidense, Hernández lo nombra y le habla sobre las calles del Perú utilizando un limeñísimo lenguaje barrial. Esta es una de las más grandes muestras del cambio que se da en la voz lírica del peruano. El poema “Ezra Pound: cenizas y cilicio” es un poema obligadamente citado en las antologías de poesía peruana como un claro ejemplo de las transformaciones que señalaba líneas arriba Hildebrando Pérez; este poema se ha convertido en una referencia obligatoria para comprender el cambio de paradigma en las jóvenes letras peruanas de mediados de la década del sesenta.

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.

(...)

---

<sup>147</sup>Entrevista realizada al poeta Hildebrando Pérez Grande en la Universidad Jesuita Antonio Ruíz de Montoya el día 9 de diciembre de 2009.

<sup>148</sup> Recordemos que el poeta estadounidense pensaba la poesía como cantos los cuales se encontraban formando parte de nuestra cotidianidad, de ahí venían y ahí debían volver.

<sup>149</sup> Del poemario *Las Constelaciones*, en Hernández, Luis. *Vox horrisona*. Edición y notas de Ernesto Mora, Lima, Punto y Trama, 1983, p. 32.

<sup>150</sup> Para una primera aproximación a los postulados acerca del lenguaje y la literatura ver el segundo capítulo de Pound, Ezra. *abc of reading*, London, Faber and faber, 1973.

Duramente recuerdo tus poemas,  
Viejo fioca,  
Mi amigo inconfesable.<sup>151</sup>

En el poema nos encontramos con un lenguaje urbano, muy oralizado, característico de toda la generación (recordemos que el único poeta del 60, que escribe en Lima y no toma la ciudad como escenario principal es Hildebrando Pérez Grande)<sup>152</sup> y, sobre todo, el camino abierto hacia lo que Carlos Orihuela denominará la “descentralización del sujeto poético”, refiriéndose a la incorporación de técnicas como el dialogismo y la polifonía para hablar, hacer poesía, desde las palabras de los otros:<sup>153</sup>

La autoridad del poeta demiurgo, portavoz del conocimiento liberador y de los poderes de la palabra, descendía para transformarse en agente de democracia, en activista creyente en el gran diálogo de todas las sangres. (...)Implicó un tránsito desde las formas más tímidas y elementales de una subjetividad que se reconocía en los espejos de la fragmentación y tendía a diluirse en ellos.<sup>154</sup>

Las múltiples voces atravesarán las cinco secciones que componen este poemario, las cuales van desde los cantos de los signos del zodiaco hasta un relato autobiográfico, pasando por diálogos con distintos músicos, los cuales se combinan con nuevas relaciones intertextuales; el autor paradigmático para este poemario es, sin duda alguna, Ezra Pound, los cantares de este poeta. Refiriéndose al cuerpo y contenido de *Las Constelaciones*, Edgar O’Hara asegura que “las cinco partes son, como se suele decir de los Cantos de Pound, monólogos o conversaciones personales sobre temas que nosotros, los lectores, apenas si podíamos entender.”<sup>155</sup> La sección quinta del poemario, “Cantos de Pisac”, hace una clara referencia a *The Pisan Cantos* de Pound; recordemos que la paráfrasis del título del poemario del estadounidense se presenta como un tipo

---

<sup>151</sup> Del poemario *Las Constelaciones*, en Hernández, Luis. *Vox horrisona....*, p. 33.

<sup>152</sup> Hildebrando Pérez se refiere a su proyecto poético como un uso de los recursos de los “maestros” (Pound, Perse entre otros autores de la tradición occidental) interpolándolo con los del mundo andino. Recordemos que Pérez Grande tiene una relación personal muy marcada con el mundo andino la cual crece al ingresar a la universidad y tomar clases y prácticas de campo con José María Arguedas; así mismo el autor fue fundador de la cátedra de Literaturas orales en el Perú en la década del ochenta. Ver, entrevista a Hildebrando Pérez y Pérez Grande, Hildebrando. *Aguardiente, forever*, Lima, Hipocampo editores, cuarta edición, 2007.

<sup>153</sup> Sobre el uso de estos dos términos y para un estudio de ambos fenómenos en la poesía de Hernández nos referiremos en el capítulo IV. En términos generales entendemos dialogismo como la relación de la voz propia con las ajenas (Bajtín), y polifonía, siguiendo al mismo autor, como una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” en Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski* México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 16.

<sup>154</sup> Carlos Orihuela. *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>155</sup> Edgar O’Hara. “Ecografía de Las constelaciones”, en *Culturas*, suplemento cultural del diario *La República*, domingo, seis de agosto de 1995, p. 26.



de intertextualidad ya presente desde *Charlie Melnick*, la paráfrasis funciona como un intertexto implícito, es decir “aquel que no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector.”<sup>156</sup> En efecto, de nuevo esta alusión a Pound cumple la tarea de guiarnos por una poética que ha tomado mucho de los cantos del norteamericano. Los “Cantos de Písac”, son precisamente el cierre de los monólogos en Hernández que ha detectado O’hara, sólo que aquí sí podemos ubicar algunos temas clave en el poemario del peruano y que se presentarán a lo largo de todo su proyecto poético: la música y la relación con las estrellas, el universo.

Si Hernández era gran escucha y estudioso de la música, este eco no se había hecho presente en sus poemarios anteriores, y es justamente en *Las Constelaciones* donde encontramos directas alusiones a una de las más grandes pasiones del autor; en medio de la obra hallamos “una sección de cuasi elegías irónicas abrazadas por las partes dos y cuatro dedicadas a la música. Estamos ya ante los temas que Luis Hernández recreará una y otra vez en sus cuadernos.”<sup>157</sup> La música será el tema más recurrente en este poemario, estando presente de manera directa desde la segunda hasta la penúltima sección del mismo. Si bien, no nos encontramos con experimentos en la forma como los pentagramas aparecidos a mitad de *The Pisan cantos*, sí hay una marcada referencia a obras, autores, a cierto término musical (“...y tu mano cercenada/ Por el tajo fugaz del contrapunto”) y por supuesto a la música misma en un contexto de soledad que marca la relación del limeño con este arte.

Después de la elegía a los signos del zodiaco que abre el poemario, en el segundo apartado de este texto aparece un breve poema en prosa titulado “Difícil bajo la noche” el cual comienza haciendo alusión a la pasión por la música presentada como un estigma cargado de melancolía:

Alguna vez existió un hombre marcado por el estigma crudelísimo de la música. Durante sus primeros años vivió solitario en su espíritu, demasiado difícil bajo la noche.<sup>158</sup>

A este poema seguirá la tercera sección del poemario, también relacionada con la música, titulada “Los muertos” la cual abre con un poema dedicado a Federico Chopin, escrito en silva libre híbrida.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Antonio Mendoza Fillola. *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994, p.96.

<sup>157</sup> Edgar O’hara. “Luis Hernández en sus constelaciones” en *Marka*, No. 225, Lima, Jueves 8 de octubre de 1981, p. 40.

<sup>158</sup> Del poemario *Las Constelaciones* en Hernández, Luis. *Vox Horrisona....*, p. 30.

<sup>159</sup> Ver nota 113.

Que has muerto es verdad, así como es posible, (12)  
 Que nazca quien con encanto (8)  
 Pueda oírte trinar...<sup>160</sup> (7)

El penúltimo apartado, titulado “Beethoven”, estará compuesto por cuatro poemas bajo los mismos títulos de algunos Cuartetos del músico alemán, (Cuarteto Opus 72, Cuarteto Opus 127, Cuarteto Opus 131, Cuarteto Opus 135) también plagados de melancolía, bajo la presencia de la soledad, que – hemos dicho ya- recorre casi todos los versos del poemario. Estos poemas son casi todos silvas libres híbridas, como puede verse en los siguientes versos:

A través de la soledad de los tejados (13)  
 Como frutos malvados de la noche (11)  
 Los últimos cuartetos de Beethoven: (11)  
 Igual los ha de oír (7 )  
 Quien en deseo vaga (7 )  
 O aquel que solitario yace (9 )  
 Junto a la mujer (5 )  
 Con quien ya jamás ha de soñar. (10 )

*Las Constelaciones* marca un giro evidente en la poética del peruano, la cual hará una enorme contribución en la búsqueda de una nueva estética planteada por su generación y también comenzará a dar los primeros brochazos que definirán la especificidad de Hernández en la producción poética de su época. El poeta comenzó a escribir este poemario desde los últimos meses de su estancia en Alemania (1963-1964), y lo concluyó el año de 1965, casi a un año de estar reinstalado en Lima. Las influencias de nuevos autores y compositores se harán evidentes en todas las etapas que abarcan la escritura de este libro. *Las Constelaciones* comenzó como un experimento a finales de octubre de 1963 donde Hernández pensaba en escritos sueltos más que un poemario completo. Al respecto Alberto Cubas, amigo y *roommate* del peruano durante los últimos meses de 1963 en Alemania, comparte una plática que tuvo con Hernández al respecto, donde el poeta contaba:

«es una cosa que se me ha ocurrido hace algún tiempo, pero recién he comenzado a ver cómo será, estoy practicando». Le pregunté «¿Y cómo se va a llamar?» Pensó un momento, observó sus mapas estelares y me comentó: «Creo que se va a llamar *Las Constelaciones*. Lindo nombre ¿verdad?»<sup>161</sup>

<sup>160</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>161</sup> Rafael Romero Tassara. *op. cit*, p. 107.

Las alusiones a la música, el lenguaje urbano y coloquial, los primeros rasgos intertextuales y la presencia de algunos versos en otras lenguas (en este caso sólo en inglés) tuvieron, sin duda alguna su germen en este tercer poemario de Hernández, cambios que definen lo que será la poética del limeño y que darán el último impulso para el gran proyecto que definirá la obra del bardo, los Cuadernos de poesía.

### *Los Cuadernos de poesía*

*“tú, viajante cantando  
entre plazas  
Deja el cuaderno oscuro  
Deja el cuaderno oscuro  
En que escribes tantas veces”  
Luis Hernández<sup>162</sup>*

En otoño del año 2000 el boletín del College of Arts & Sciences de la Universidad de Washington sacó una nota dedicada a la organización final y edición electrónica del archivo de los Cuadernos de poesía de Luis Hernández Camarero, a cargo de Edgar O’hara, poeta e investigador peruano, docente en dicha universidad. Tras un año de búsquedas en el Perú y Argentina, O’hara reunió el material e hizo su descripción. “The archive contains 18 CDs recorded from 54 notebooks, as well as physical reproductions of the notebooks themselves.”<sup>163</sup>

El objetivo del estudioso al archivar los cuadernos página por página y no sólo recolectar los textos, responde a la necesidad de hacer accesible al lector el poema y los cuadernos en su totalidad, de tal manera que los diversos elementos presentes en la producción del limeño sean apreciados. Los dibujos, citas y pentagramas que acompañan los textos de Hernández, así como las múltiples grafías y colores empleados para las escritura de éstos son imprescindibles si pretendemos una lectura pertinente del mayor proyecto de Luis Hernández Camarero.

Plagados de dibujos y repetidos versos, siempre escritos con plumones de colores y acompañados de recortes y registros musicales, fórmulas matemáticas y demás rasgos que nos harían pensar en un *collage*, los Cuadernos de poesía de Luis Hernández son, por antonomasia, las primeras imágenes con las que ubicamos al autor limeño (ver anexo 2). Sobre los orígenes de esta forma

---

<sup>162</sup> Boceto de algunos versos de *Las Cosntelaciones*, en Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 112.

<sup>163</sup> A&S Perspectives, Autumn 2000, “A rare glimpse in to a poet notebooks” en <http://www.artsci.washington.edu/news/autumn00/O%27Hara.htm>.

de escritura y difusión existen varias hipótesis, generalmente ligadas a la actitud rebelde, característica de la época “De acuerdo con esta actitud, Hernández dejó de publicar su obra, prefiriendo escribir sus poemas que luego regalaba a los amigos.”<sup>164</sup> Esta postura se extenderá no sólo al contenido de la poesía sino a la difusión de la misma y a los círculos lectores y críticos de este arte, pues, como veremos más adelante, la circulación de los Cuadernos no se limitaba a los amigos del poeta, él optó por regalarlos a gente que apenas conocía o totalmente desconocida con quien se cruzaba en la calle ¿Cómo nació el proyecto de los Cuadernos de poesía? Ubicamos una primera pista desde la escritura de *Orilla* (1961), cuyas huellas se encuentran en el cuaderno 48 del archivo electrónico que realizara la Pontificia Universidad Católica del Perú.<sup>165</sup> Las primeras páginas de este cuaderno parecen ser un bosquejo de los dos primeros poemarios de Luis Hernández (*Orilla*, 1961 y *Charlie Melnick*, 1962), aunque también aparecen algunos poemas y fragmentos que estarán en la obra ológrafa (por ejemplo, “Tres sáphicos”, en la página 20 de este cuaderno). Aunque los poemas no estén fechados ¿podemos hablar de un temprano proyecto de los Cuadernos? Concordando con lo que sostiene Luis La Hoz al respecto, negamos que el proyecto de los Cuadernos de poesía apareciera antes de 1966, por dos razones: la primera tiene que ver con el hecho de que si Hernández tenía bocetos de su trabajo poético en cuadernos, esto no quiere decir que los cuadernos mismos respondieran intencionalmente a un tipo específico de escritura y mucho menos de circulación como los Cuadernos de poesía, por lo que dichos bocetos escritos en cuadernos no son todavía parte de un proyecto poético. En el caso del citado cuaderno es más que claro: no hay color, dibujos, ni una letra molde como las que caracterizan los coloridos Cuadernos que tanto circularon. Edgar O’hara, refiriéndose a la forma de escritura de estos materiales poéticos ubica “dos tipos de Cuadernos: uno para anotaciones esporádicas y otro para materializar – en la calma de su habitación- estos apuntes. Cuadernos □ finales□, por decir.”<sup>166</sup> El cuaderno al que hacemos referencia pertenece al primer tipo. Por otra parte, ya para 1965, fecha en que termina de escribir *Las Constelaciones*, observamos en el hecho de mandar a un concurso sus textos, o permitir que éstos fueran mandados en caso de que sea cierto que fue César Calvo quien los envía al concurso, un interés por la publicación, tal vez mínimo, pero todavía Hernández considera a la imprenta como el medio de edición y difusión de los poemas, a

---

<sup>164</sup> James Higgins. *Hitos de la poesía peruana*, Lima, Editorial Milla Batres, 1993, p. 154.

<sup>165</sup> Cuaderno 48 en [http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis\\_hernandez/cua.php](http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis_hernandez/cua.php) (Archivo PUCP en adelante)

<sup>166</sup> Luis Hernández, *Trazos...*p. xxi.

diferencia de lo que considera para los Cuadernos: un proyecto poético ajeno a sellos editoriales que se cristalizó después de *Las Constelaciones*.<sup>167</sup> Como acierta O'Hara al decir:

Hernández enmudeció; no de manera total, sino que prefirió continuar en silencio una obra que viene adquiriendo con los años aureola de leyenda. Totalmente reacio a publicar, la figura de Hernández parece incluirse en esa categoría de los “marginales” por decisión propia. Sin embargo su producción es constante.<sup>168</sup>

Diez años después de arrancado el proyecto de los Cuadernos de poesía, Nicolás Yerovi, en la tesis que presentara para adquirir el título de doctor en lengua y literatura el año de 1976, se da a la tarea de reunir la mayor cantidad de Cuadernos y transcribirlos bajo la tutoría del propio Hernández, con el fin de editar la obra inédita del peruano. La tarea que realizó Yerovi no fue nada sencilla: por una parte, los Cuadernos de poesía son textos que sólo pueden ser comprendidos en conjunto, mostrando todos los elementos mencionados líneas arriba (gráficos, pictóricos, etc.); otra dificultad tiene que ver con los diversos recursos que empleó Hernández para la escritura de estos libro-objeto, como la traducción de diversos fragmentos ( recordemos que el bardo tenía una increíble facilidad para los idiomas, pues dominaba el alemán, inglés, francés e italiano) y el reconocimiento de las múltiples referencias intertextuales en los mismos ( citas, plagios y alusiones). Por otra parte, la misma ubicación física de los Cuadernos resultaba una titánica labor, dados los azarosos destinatarios de éstos:

Terminados de escribir y de ilustrar cada uno de sus cuadernos de 'espiral', Hernández no los conservaba sino más bien los regalaba- diestro y siniestro- a conocidos y desconocidos. Es por ello que de los 27 cuadernos que hemos conseguido recopilar para dar a luz esta transcripción mecanografiada, tan sólo seis nos ha podido proporcionar el propio poeta.<sup>169</sup>

Del total de Cuadernos que reúne Yerovi surge, bajo la autorización y colaboración del poeta, la primera edición de la obra inédita de Luis Hernández Camarero, bajo el título de *Vox Horrisona*, el cual fue propuesto por el bardo quien además hizo la carátula del volumen: “sobre fondo blanco a pie de página dicho título en letra cursiva negra, y al centro del dibujo- con círculos y palotes en verde, rojo y amarillo- de un niño haciendo equilibrio sobre su patinete.”<sup>170</sup> Los

---

<sup>167</sup> Existe también un cuaderno en el Archivo de la PUCP con bocetos de este poemario, ver. Cuaderno 47, a partir de la tercera página, el cual está fechado en 1963.

<sup>168</sup> Edgar O'hara González. “Luis Hernández y la locura real” en La imagen, suplemento cultural de *La Prensa*, 2 de enero de 1977, p. 19

<sup>169</sup> Leónidas Yerovi, *op. cit*, p. IV.

<sup>170</sup> Pedro Granados. “La poesía de Luis Hernández. Veinte años después” en suplemento cultural, del diario *El Comercio*, Lima, domingo 11 de mayo de 1997, p. C2.

poemas recolectados en esta primera búsqueda y la recolección de los Cuadernos aparecen editados en 1978, un año después de la muerte del poeta;<sup>171</sup> sin embargo, el material encontrado después de esta primera publicación ampliará la obra de estudio y la edición de los Cuadernos de poesía, como anota Nicolás Yerovi:

[...]después de su fallecimiento diversas personas nos han hecho llegar cuadernos inéditos que el poeta obsequiara, además de los últimos versos que escribiera y que nos han sido alcanzados por su familia. Esta parte de su obra que él no alcanzará a revisar, nos comprometemos a editar próximamente el Segundo Tomo que reúna la totalidad de su obra poética.<sup>172</sup>

La aparición y recolección de los cuadernos alcanzaría a editar mucho más de dos tomos, es por eso que se comenzó a pensar, más que en publicaciones, en crear archivos del poeta, como lo marcó el primer esfuerzo de Edgar O´hara González.<sup>173</sup> En el año 2000 comienza el proyecto de digitalización de los cuadernos a cargo de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que dos años más tarde creará un archivo electrónico, reuniendo 49 cuadernos, los cuales pueden ser consultados hoja por hoja. Luis la Hoz, poeta y amigo cercano de Hernández, fue una figura crucial para la recolección de los Cuadernos, estando involucrado con este proyecto desde la primera búsqueda que hiciera Yerovi. La Hoz afirma que se lograron recolectar aproximadamente 100 cuadernos los cuales fueron perdiéndose entre las donaciones al archivo de la Universidad Católica y al acervo de la Biblioteca Nacional del Perú. No obstante, el registro más completo de los Cuadernos es el de O´Hara.

Luis Hernández solía utilizar diversos materiales para escribir coloridos versos y dibujos; rollos de papel,<sup>174</sup> cartulinas, incluso las paredes de su cuarto y el de su nana Teo. Con pedazos de sus Cuadernos de poesía también se crearían “Los cuadernos del ropero”,<sup>175</sup> mueble que elaboró Kike Wangeman, amigo del poeta, con la ayuda de diferentes hojas de un paquete de cuadernos que el poeta le obsequiara, después de “no ser tomado en cuenta por un escritor de la Generación del cincuenta.”<sup>176</sup>

De cara a los múltiples materiales que el limeño utilizó para escribir y obsequiar sus versos alguien se preguntaría ¿por qué enfocarnos en los Cuadernos? Una obvia respuesta sería que el

---

<sup>171</sup> Ver Luis Hernández. *Vox harrisona*, prólogo y notas de Nicolás Yerovi, Lima, editorial Ames, 1978.

<sup>172</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>173</sup> Ver nota 160.

<sup>174</sup> Ver nota 71.

<sup>175</sup> Herman Shwarz. “El ropero de Jessie” en suplemento Cultural del diario *El peruano*, Lima, martes 20 de junio de 1999, p. 15. La publicación de los textos que componen este *collage* fueron publicadas ese mismo año, ver Hernández, Luis. *Los poemas del ropero*, (segunda edición), Lima, Cronopia editores, 2000.

<sup>176</sup> Herman Shwarz. *op. cit.*

número de cuadernos en relación con el resto de los materiales es mucho mayor; sin embargo esta no es una razón suficiente. La inclinación por el rescate de los Cuadernos tiene que ver precisamente con un proyecto que Hernández elaboró conscientemente, una nueva manera de escribir, publicar y difundir su poesía, la cual está ligada en primer término a concebir un poema como una obra “abierta”<sup>177</sup> y también como una forma ética de crear y hacer llegar la escritura como un bálsamo cotidiano. Al respecto Luis La Hoz opina: “Yo creo que sí tenía el proyecto, él lo hizo con toda conciencia, no fue una cosa estrictamente lúdica, Lucho lo hizo, creo yo, con toda conciencia. Dejar de imprimir sus poemas a la manera tradicional, de los libros y eso y opta por la otra cosa, de escribir libremente, escribe letras y eso, sí.”<sup>178</sup>

Nos encontramos entonces ante una nueva propuesta de escritura, poemas sin un orden aparente, que son reescritos, decorados de manera artesanal, poemas cuyo principal lector no son personas cercanas a la literatura; es una escritura que no busca ser editada bajo un sello. Esta situación hace pensar a algunos que la obra de Hernández se conformaba de poemas sueltos, y que los Cuadernos no habían sido pensados en conjunto, como un poemario, lo cual es coherente con su concepción poética: “Él no pensaba en libros, él pensaba en poemas, entonces un poema es único, incluso podía decir que un ejemplar era único...”<sup>179</sup> La creación de poesía era una labor mucho más íntima y eso se puede apreciar tanto en la estructura gráfica de los Cuadernos como en los mismos poemas, donde se plasman esos espacios del poeta que ya no sólo son el mar, la música y el diálogo con otros escritores, músicos y científicos, sino que ahora éstos se refieren a lugares cotidianos, los bares, la playa, el cine Mariátegui, el barrio del poeta, etc.

Las monedas  
De Jesús María  
Mi barrio natal  
Tienen el extraordinario  
Brillo  
De todo lo que amamos  
Los ojos de mi amor  
Perdido  
Tiene el extraordinario  
Brillo  
De lo que alguna vez amamos  
El brillo de los vidrios  
En la pista

---

<sup>177</sup> Al respecto consultar Eco, Umberto. *Obra abierta*, México, Origen-Planeta, 1985.

<sup>178</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

<sup>179</sup> Entrevista a Marco Martos.

Cascos de cerveza  
Vitrinas coloreadas....<sup>180</sup>

El proyecto de los Cuadernos se completa con una desinteresada circulación: al poeta “durante un mes le dio por obsequiar a los policías de tránsito, ahí les daba y aquellos pensarían ‘¿qué esto? Es un loco, me lo obsequia...’”.<sup>181</sup> Se trataba de dar un fragmento de esta obra abierta a cualquier persona, a cualquier actor social<sup>182</sup> de esta cotidianeidad no siempre tan bella y tranquila como los poemas. En una época sumamente politizada donde los “cantos al pueblo y para el pueblo” estaban a la orden del día,<sup>183</sup> Luis Hernández era médico y poeta, y decía que un médico no debía tolerar el dolor, por ello daba consultas accesibles a quienes se acercaban a su consultorio en el distrito de Breña, cercano al centro de Lima, y obsequiaba indistintamente a la gente, al tan citado “pueblo” mencionado en los panfletos y poemas de la época, poesía que podía amenizar la cotidiana, fastidiosa y sobre todo difícil vida limeña. Quizá el proyecto de los Cuadernos de poesía sea la más clara muestra de la enorme sensibilidad de Hernández, el apropiarse vía la intertextualidad de poetas de diversas tradiciones, y hacer partícipe a cualquier persona-consciente o inconscientemente- de esta cultura, del diálogo con diversas artes y ciencias. Regalar, hacer accesible la poesía “que es lo único que contesta, que hace que se sufra menos”<sup>184</sup> puede ser un acto más rebelde, una práctica de consciencia social vía la escritura mucho más directa, más libre, que las voces que se daban a la tarea de “hablar por los desposeídos”. Se trata de un congruente proyecto poético de quien escribiera en su *Ars poética*:

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...

---

<sup>180</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona....* p 210

<sup>181</sup> Entrevista a Luis a Hoz

<sup>182</sup> Para una lectura de las diversas formas en las que Lima y sus habitantes son descritos en la poesía de Hernández ver Chueca, Luis Fernando. “Luis Hernández: Ciudad del pus/ del fango/ de los misteriosos pétalos/ de las flores” en *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*, No. 24, 2003, pp. 233-255; una versión más completa de este artículo se encuentra en Chueca, Luis Fernando, et. al. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana, 1950-2000.*, Lima, Universidad de Lima, 2006.

<sup>183</sup> Ver Luis Montoya. *op.cit.*, cap. 2

<sup>184</sup> Entrevista de Alex Zisman en Hernández, Luis. *Vox horrisona....*, p. 546.



Mejor cantemos una melodía  
Que proviene de nosotros...

El Sol Lila. *Descripción general del cuaderno en relación con las etapas creativas de Luis Hernández.*

*El Perú de El Sol Lila:*

El año de 1975 resultó una fecha clave para los cambios políticos y culturales peruanos que comenzaron a desarrollarse en la década anterior. Luego de cinco años en el poder, el “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”, el cual inició tras un golpe de estado liderado por el general Juan Velasco Alvarado, en el año de 1968, llegaba a su fin bajo otro golpe realizado por Francisco Morales Bermúdez, quien había sido ministro de economía durante la gestión de aquel. Esta “segunda fase” del gobierno militar resultaría más cerrada políticamente que la de su antecesor y sobre todo, frenaría una serie de impulsos culturales y de promoción social que habían sido importantes en la estructura del gobierno de Alvarado. Aunado a ello, en el año 76 estalla una crisis económica que encontraría una respuesta social inmediata: “La crisis económica se tradujo en movilizaciones de trabajadores que llevaron a las grandes huelgas nacionales de 1976 y 1977. Los sindicatos se habían fortalecido durante los años previos y se identificaron, tras un activo trabajo del Partido Comunista y otros de la izquierda, maoístas y trotskistas, con el 'clasismo'.”<sup>185</sup> Por su parte, el campo peruano se encontraba también bastante organizado dada la tradición de participación activa y la organización política bajo el liderazgo del Partido Comunista, sobre todo en la zona sur del Perú.

En cuanto a la situación de las artes, estas comenzaban a tener un giro mucho más politizado, inspirado en la Revolución Cubana, aunque ahora- tanto en la isla como en el resto de América Latina- adquiriría nuevas expresiones y motivos dado el crecimiento y la heterogeneidad de las demandas sociales. En este marco, son los problemas del Perú y no los de la revolución social como una calca del caso cubano, lo que preocupa ahora a las nuevas promociones de escritores. En 1970 se publica el primer manifiesto del colectivo artístico Hora Zero, el cual se titula “Palabras urgentes”, en éste se mantiene una línea de demanda social vía la poesía, un saludo a la utopía de la liberación en América Latina, y también la necesidad de una revolución en las letras del país andino. Los jóvenes artistas de Hora Zero se asumirían como portavoces de este cambio radical: “Y somos jóvenes, pero tenemos los testículos y la lucidez que no tuvieron los viejos. Tenemos también un poderoso deseo de permanecer libres, con una libertad sin alternativas, que no vacile en ir más allá, para que esto siga siendo lo que es: un solitario y franco proceso de

---

<sup>185</sup> Carlos Contreras y Marcos Cueto. *op. cit.*, p. 320.

ruptura.”<sup>186</sup> Algunos de los postulados que defiende este grupo de artistas se pueden rastrear desde la producción de la Generación Poética Peruana del 60, como el lenguaje coloquial y la desacralización de figuras canonizadas en la poesía y la historia. Aunque los manifiestos de Hora Zero tienen un tono más agresivo, las rupturas que se proclaman en los mismos venían desarrollándose una década antes.

En el año de 1975, en medio de una naciente convulsión social reflejada en las nuevas formas de participación política y cultural de las diversas clases sociales, y en la producción artística fuertemente influenciada por este júbilo social, Luis Hernández terminaría la primera parte de uno de sus Cuadernos de poesía más ambiciosos, cuyo título sería *El Sol Lila*. Ese mismo año se dará un fuerte impulso al reconocimiento de la labor poética del limeño. Por una parte, Nicolás Yerovi comenzará con el trabajo de recolección y edición de los Cuadernos para su tesis doctoral y, como respuesta a este trabajo y a la creciente leyenda en torno a Hernández, se realizarán una serie de entrevistas al poeta con el fin de conocer un poco más sobre su propuesta poética. Una de éstas entrevistas, realizada por Alex Zisman, resulta un importante punto de referencia para comprender la forma en que el bardo concibe la poesía y cada uno de sus Cuadernos, de qué manera pudo producirlos y ordenarlos. Es interesante mencionar que en sus respuestas el limeño se refiere a los Cuadernos como “libros”: “Ah, mis libros que yo he escrito. Ah, ya, Esos son: VOX HORRÍSONA, que incluye toda la obra. Toda la obra es: *Voces íntimas, al borde de la mar, El elefante asado, Cinco canciones rusas, La avenida del cloro eterno, El sol lila, Los cromáticos yates, El estanque moteado, La playa inexistente*. Esos son.”<sup>187</sup> A pesar de la respuesta del autor cabe hacernos la pregunta ¿Cómo concebir estos cuadernos en constante creación como “libros”, como obras acabadas? Al aproximarnos al proceso de creación y circulación de los Cuadernos de poesía de Luis Hernández, debemos tener en cuenta dos afirmaciones contundentes por parte de personas cercanas y estudiosos de la obra del peruano: la primera tiene que ver con la manera en la que escribía, siempre de forma espontánea, cargaba plumones de colores y su flauta en los bolsos de su saco, se paraba en alguna papelería, compraba cuadernos escolares y comenzaba a escribir. Luis La Hoz recuerda: “Andábamos por aquí y por allá y ¡fum! Él los iba dibujando en el carro, en los micro, y los regalaba a cualquier persona, no a

---

<sup>186</sup> Tulio Mora. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009, p. 585.

<sup>187</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona....*, p. 543.

los intelectuales, ya no, llegó un momento en el que él ya no quiso saber nada.”<sup>188</sup> La segunda característica es el hecho de que los Cuadernos constituyen un proyecto cuyo fin no era la publicación, lo cual implicaba “una práctica un tanto heterodoxa: regalar a los amigos cuadernos con textos en bella caligrafía y muchas veces con dibujos en vivos colores, ajenos a cualquier intento de edición.”<sup>189</sup> Estos rasgos de la obra de Hernández podrían ayudarnos a comprender qué era lo que el autor concebía como “un libro”, más aún, ¿los cuadernos que regalaba indistintamente en la calle, podrían ser un libro o eran segmentos de libro, artefactos artísticos? Una revisión de las corrientes y nuevas formas artísticas de la época podrían ayudarnos a tener una idea más clara sobre el proyecto poético de Hernández.

### *Los Cuadernos de poesía como Obra abierta*

A mediados de la década del sesenta, tras participar en un proyecto musical con Luciano Berio y en medio de una investigación sobre James Joyce, Umberto Eco, observando los cambios en el arte del siglo XX a partir de las vanguardias, intenta dilucidar el nuevo carácter de creaciones que están cada vez más relacionadas con su público; es así como nace el término de “obra abierta”, éste se refiere a obras con varios significados contenidos en un sólo significante. Eco intenta estudiar “...cierto tipo de relación entre obra y usuario, el momento de una dialéctica entre la estructura del objeto, como sistema fijo de relaciones, y la respuesta del consumidor.”<sup>190</sup> Los Cuadernos de poesía nos parecen un claro ejemplo de estas nuevas tendencias en el arte del siglo pasado, el mismo Luis Hernández concebía su poesía como una “obra abierta”, entendiendo este concepto de una forma bastante próxima al significado que le daba el semiólogo italiano. Para el poeta peruano la “apertura” resultaba de una obra que se rehacía constantemente (tanto por parte del artista como de sus lectores), es decir, ésta era algo inacabable, cuyas lecturas eran también ilimitadas. Otro aspecto que liga el proyecto poético de Hernández con la noción de “obra abierta” es el movimiento dentro de la misma, Eco define a las obras abiertas “en movimiento” a través de:

...la invitación a hacer la obra con el autor (...) obras que aun siendo físicamente completas están, sin embargo “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos (...) está

---

<sup>188</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

<sup>189</sup> Pedro Granados. “Las Constelaciones de Luis Hernández. Vox Horrisona” en suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, lunes 20 de febrero de 1995, p. 4.

<sup>190</sup> Umberto Eco. *Obra abierta*, segunda edición, Barcelona, Ariel, 1985, p. 39.

sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.<sup>191</sup>

Para rastrear estas características en la obra del peruano nos parece importante remitirnos a la forma en la que creaba, daba cuerpo a los Cuadernos. Los “libros” de Luis Hernández consistían en poemas reunidos en un cuaderno, entendiendo los cuadernos no como el artefacto con espiral en el cual escribía sino a un “tema”.<sup>192</sup> Eran poemarios que, al no ser pensados para una edición, estaban en constante enriquecimiento y crecen con la producción del poeta. Nicolás Yerovi entendió este procedimiento como la carencia de una unidad temática para cada poemario

...no sólo *no fechaba ni ordenaba lo que producía en torno a alguna idea más o menos central* que diera unicidad a cada obra; sino que en una ausencia absoluta de comunicación evidente alguna, se deshacía de estas obras con la gracia de convertirlas en regalos. De allí que muchos poemas podrían haber sido ubicados indistintamente en varios contextos.<sup>193</sup>

Si bien, una de las características que rastrea Eco en el arte de la segunda mitad del siglo pasado es la necesidad de contar con el Desorden (entendido como la ruptura de un orden tradicional que se identifica con la estructura objetiva del mundo, y, en una segunda acepción, como el aumento de información de un mensaje a través de la entropía),<sup>194</sup> éste, para Hernández, no tiene nada que ver con la carencia de un proyecto (como lo plantea Yerovi líneas arriba) sino con una actitud contestataria ante las formas de hacer poesía. En *El Sol Lila*, el bardo escribiría en su poema “En Bateau”: “Si supieras/ Que en la poesía No hay orden/ Ni desorden”. Así, el hecho de que un poema pudiera aparecer en cualquier Cuaderno no plantea una falta de coherencia en el proyecto hernandiano. De la misma forma en que un fragmento y un verso tienen una cantidad infinita de posibilidades y combinaciones y aparecen en el cuerpo de diferentes poemas, un poema no se limita a un poemario, pueden ser ubicados en varios contextos pues sus lecturas son plurales, ilimitadas, el poema tiene valor por sí mismo y no tiene un significado único. Por otra parte Luis Hernández tenía pensado un proyecto inacabable, una especie de gran sinfonía, eso representaba para el limeño la apertura de su obra, su movimiento:

...discutíamos mucho sobre esas cosas, sobre la poesía abierta, la poesía cerrada. Los poemas que yo escribo tienen fin, un inicio y un fin. Él me decía que no, que era todo completo y se repetía, era como una sinfonía inconclusa, o no sé, o algo por ahí, donde incluía pues

---

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 98

<sup>192</sup> Empleamos el concepto “tema” siguiendo la definición de Helena Beristáin, basándose en Tomachevski, como “motivo”, es decir, “... la partícula más pequeña de material temático” pues, para ese autor, tanto la obra como cada una de sus partes tiene un tema: ‘aquello de lo que se habla.’ (Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, octava edición, México, Porrúa, 2003, p. 350).

<sup>193</sup> Nicolás Yerovi. *op. cit.*, p. XLVIII. (Subrayados míos).

<sup>194</sup> Ver Umberto Eco. *Op.cit.*, pp. 33-53 y 144-148.

obviamente fórmulas, números, nombres, citas, y copiaba sus autores preferidos y los hacía suyos, versos de Novalis, versos de Juan Ramón Jiménez, versos de quien sea, de Cernuda, de Lord Byron, de Keats, en fin...<sup>195</sup>

Los Cuadernos de poesía, a pesar de estar físicamente acabados, eran parte de un gran proyecto en constante elaboración y renovación. El autor reescribe los poemas, los mezcla haciendo nuevas creaciones, recicla, agrega, alimenta la inacabable obra, la cual, al ser entregada al lector, también se abre a una serie infinita de interpretaciones dada la heterogeneidad del material poético. El movimiento de la obra del poeta también se puede entender en un sentido literal. La intención de Hernández al regalar y pedir los cuadernos de regreso era precisamente que sus poemas pasaran de mano a mano, estaban en movimiento en la ciudad, entre amigos y desconocidos. La posibilidad de que los Cuadernos llegaran a formar parte de una estática biblioteca personal no representaba una traba para esta circulación puesto que la producción de Cuadernos era continua. Hernández seguiría comprando cuadernos escolares, escribiendo y dibujando, pero sobre todo circulando estos materiales, estos fragmentos de una gran sinfonía que nunca iba a terminar. En este sentido tampoco nos parece gratuito que la silva libre sea el tipo de verso libre más utilizado por el autor, más allá de la relación con Juan Ramón Jiménez, como hemos señalado en el capítulo anterior. La extensión ilimitada de esta forma métrica resultaba bastante adecuada para el proyecto de Hernández, en el cual siempre existe la ambigüedad de estar leyendo un poema completo o fragmentos de algo mucho más amplio. La circulación libre de los “libros” de Luis Hernández está completamente ligada a una forma de hacer cotidiano al arte. Si la Generación Poética Peruana del 60 introdujo a la poesía del país andino el lenguaje y el habla populares, los cantos cotidianos, siguiendo los postulados de Ezra Pound y de T. S. Elliot, su poesía también debería de ser parte de estos cantos. El hecho de que los Cuadernos llegaran a cualquier persona era una muestra de esta nueva forma de hacer poesía, en la cual las inquietudes del autor van más allá del proceso de escritura, piensa en la circulación del trabajo poético, en su “público”, y en este sentido nos parece que la relación que mantenía Luis Hernández con sus lectores era mucho más directa que la de otros poetas de la generación. A diferencia de ellos, el limeño no sólo conoce sino que elige quiénes serán las personas que leerán su poesía y los elige justamente en los sectores más alejados al círculo de intelectuales y escritores.

Uno de los enfoques teóricos que han versado sobre el papel de los lectores en la creación de sentido de las obras literarias, además de algunas teorías desarrolladas por Eco, es la “Teoría de

---

<sup>195</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

la recepción” cuyos principales exponentes Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, a través de un rescate de la tradición hermenéutica, estudian precisamente la relación de los lectores y el texto, en donde los primeros ya no se presentan como un elemento extratextual. Dichas propuestas teóricas se enfocan en los procesos de interpretación<sup>196</sup> y con esto intentan explicar la aceptación o rechazo de una obra en determinado momento histórico, así como la perdurabilidad de ciertos textos, “partiendo de la hipótesis crucial de que ese texto está constituido de tal manera que prevé la participación del lector.”<sup>197</sup> Si Umberto Eco se había planteado como una de las principales características de las producciones artísticas “abiertas” la relación entre consumidor y artista, no explicaba a profundidad de qué manera se desarrollaban estas relaciones. En *Lector in fabula*, libro posterior a *Obra Abierta*, Eco acuñará el término “lector modelo”, refiriéndose, por supuesto desde un enfoque diferente al de la Teoría de la recepción, pero guardando significativas similitudes con ésta, al proceso de captación de la diversa información que ofrece un texto literario. Así, a través de la idea de que un autor tiene claro quiénes son sus potenciales lectores, quiénes explotarían las claves y significados dentro de su obra, Eco afirma que durante el proceso creativo existe una plena conciencia de los autores sobre los significados que sus “lectores modelos” pueden dar a su producción. Sobre la “recepción” de la obra de Luis Hernández nos referiremos en capítulos posteriores, a la hora de analizar las relaciones intertextuales en su poesía. Sin embargo, nos parece interesante señalar algunos puntos que ligan la recepción con el concepto de “obra abierta” y de qué manera se relacionan con la poesía del peruano. Una de las características de estas obras es que:

Las sugerencias son voluntarias, se estimulan, se reclaman explícitamente, pero dentro de los límites preordenados por el autor o, mejor dicho, de la máquina estética que él ha puesto en movimiento. La máquina estética no ignora las capacidades personales de reacción de los espectadores, por el contrario, las hace entrar en juego y hace de ellas condición necesaria de su subsistencia y su éxito; pero las dirige y las domina.<sup>198</sup>

Valdría la pena preguntarse por los alcances de la “máquina estética” que los Cuadernos ponen en marcha, esto es, si los lectores de los Cuadernos entraban al juego al que éstos invitaban. El tema de la recepción social del poeta, entendida como la acogida de su obra y las diversas lecturas de la misma, sobre todo durante la época en la que se echó andar el proyecto de los Cuadernos, escapa a los intereses principales del presente trabajo, sin embargo nos gustaría dejar algunas

---

<sup>196</sup> Ver Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

<sup>197</sup> Alberto Vital. “teoría de la recepción” en Cohen, Esther. *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 2005, pp. 238-239.

<sup>198</sup> Umberto Eco. *op. cit.* p. 120.

preguntas abiertas. Por ejemplo, ¿Por qué si Hernández fue un poeta alejado de los centros de producción literaria de la época, “La posterior publicación de gran parte de su obra en el tomo Vox Horrisona (1978) fue un suceso editorial casi sin precedentes en poesía”?<sup>199</sup> y ¿cómo es que una poesía tan marcada por la intertextualidad, es distribuida principalmente entre sectores que no captarían las referencias en los poemas, incluso a personas cuyo interés por la literatura no era prioritario?

Lo que es un hecho es que los Cuadernos de poesía intentaban una nueva relación entre el poeta y los lectores, y en este sentido es totalmente válido entender la poesía de Hernández como una obra abierta, tanto por el movimiento en la misma, como se ha referido líneas arriba, como en la deseada participación activa del público en torno a descifrar y enriquecer (nunca concluir) el sentido de la obra del peruano.

#### *Estructura de El Sol Lila*

Al preguntar a Luis Hernández sobre la forma en que ordenaba sus Cuadernos de poesía, en la entrevista realizada por Alex Zisman, el poeta contestó con un tajante “No ordeno”, seguido (como era de esperarse dado el carácter contradictorio del poeta) de una pequeñísima explicación sobre el orden y carácter de cada “libro”. Primero explica que los Cuadernos están tramados unos sobre otros, de ahí que compartan algunos poemas. Por otra parte, explica también que los Cuadernos están clasificados en temas específicos, lo cual facilita ubicar a los poemas dentro de algún Cuaderno incluso desde el proceso de su escritura:

De hecho ya se sabe. Ponte uno con bastante humo y esas cosas, pertenece a *La avenida del cloro eterno*. Uno un poco azul es *Los cromáticos yates*. Si se me ocurre un poema por ejemplo extraño es *El sol lila*. O sea van por derecho propio. A *La paya inexistente* van aquellos poemas que ni yo entiendo. Y no tengo la menor idea de lo que quieran decir, pero me parecen lindos en la formas de las palabras. O sea son ejercicios, casi.<sup>200</sup>

El desorden aparente de los Cuadernos va tomando forma entonces, ya no sólo en la constante elaboración temática y formal, ese carácter interminable del que se ha hablado en el apartado anterior, sino en la congruencia de los mismos. El orden de los poemas dentro de estos materiales escapa a todo azar al tiempo que da la libertad al poema de colocarse en distintos Cuadernos.

*El Sol Lila*, dentro de este orden, es catalogado como un libro al que van poemas extraños. Este poemario es sin duda alguna complejo. Fue escrito desde 1973 y Ernesto Mora marca el año de

---

<sup>199</sup> J. Picón. “Luis Hernández” en *Gaceta Cultural del Perú*, publicación mensual del Instituto Nacional de Cultura, 15 de marzo de 2005, p. 27.

<sup>200</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona....*, p. 543.



1976 como el último en que se escribió un poema referente a este poemario.<sup>201</sup> Nosotros hemos encontrado en el cuaderno 9 del Archivo de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la página 30, un poema titulado, precisamente, “El Sol Lila”, fechado en 1977, cuyos versos, escritos con letra uniforme y color azul, son los siguientes:

Había un jardín  
Al lado de la mar  
Y Sonreías  
Con la primera flor, así  
Había un jardín  
No lo olvidaré  
Ser melancólico  
Es el precio del Amor<sup>202</sup>

Sin duda alguna, estos versos están ligados a los temas principales del *El Sol Lila*. La omisión de este poema en la edición de Mora tiene que ver, quizá, con que el hecho de que cuando Mora edita y publica *Vox Horrisona* (1983) aún no existía un archivo donde las obras pudieran consultarse en su totalidad. Sus únicas fuentes eran los préstamos personales por parte de Nicolás Yerovi o Luis La Hoz (quien estuvo a cargo de los Cuadernos antes de que éstos formaran parte del Archivo de la Universidad Católica) así como un corto número de trabajos que había entonces sobre Hernández. Por otra parte, dado el carácter migratorio de los poemas de Hernández, tampoco podemos considerar estos versos exclusivos de un sólo Cuaderno. Los criterios de clasificación de las obras del peruano en sus diferentes poemarios, así como un análisis o seguimiento de poemas que se repiten en diferentes Cuadernos, rebasa los alcances de este trabajo. Sin embargo, nos parece importante marcar que, hasta el año en que muere Hernández (1977), *El Sol Lila* es un material en el que el poeta continuaba trabajando, por lo que la producción última del limeño está fuertemente vinculada a este poemario.

Dadas las dificultades que se presentan para intentar ordenar los escritos que pertenecen a *El Sol Lila*, hemos decidido basar nuestro análisis en la edición crítica realizada por Ernesto Mora en 1983,<sup>203</sup> ayudándonos del Archivo de la PUCP, para hacer algunas anotaciones suprimidas de dicha edición y que a nuestro parecer forman parte crucial del Cuaderno.

---

<sup>201</sup> Recolectar información en cuanto a los poemas pertenecientes a un solo Cuaderno resulta una tarea complicada dado que Hernández no fechaba la mayoría de sus textos, y varios cuadernos ( físicos) podían componer un sólo Cuaderno de poesía, para *El Sol Lila*, por ejemplo, el poeta empleó alrededor de veinte cuadernos.

<sup>202</sup> Archivo PUCP, cuaderno 9, p. 30.

<sup>203</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona.*, pp. 167-239.

El poemario está dividido en dos secciones, que podemos identificar a partir del título de la segunda, que es una frase de Hipócrates, la cual reza: “ARS LONGA; VITA BREVIS”.<sup>204</sup> La referencia al médico griego será constante en Hernández, sobre todo en su concepción de la poesía y la medicina como medios para evitar el dolor. El poeta consideraba, siguiendo a Hipócrates que “quitar el dolor es obra divina”. Sobre los temas que componen el Cuaderno encontramos algunos que aparecen obsesivamente en toda su poesía: la música, el diálogo con otros poetas, la ciudad y el amor; estamos ante un texto cuyo orden no está establecido por secciones temáticas ni cronológicas, no es lineal; por ejemplo, las ocho *Chansons d’amour* que se incluyen no pertenecen a un apartado específico, sino que están dispersas a lo largo del poemario, y tampoco, a pesar de compartir un mismo título, versan sobre el mismo tema; algunas, como habría de esperarse, tienen como eje central el amor, pero otras tocan asuntos tan diversos como el mar, la ciudad, la cerveza o la música. Es importante recordar que Hernández reconoce a *El Sol Lila* como el más extenso de sus “libros”, y, nosotros agregaríamos, uno de los más heterogéneos, una especie de *collage* conformado por versos de diversas obras y repeticiones de sus propios trabajos poéticos, cuya única guía que podemos rastrear está justo en los temas.

#### *La ciudad de la playa y el amor a la música*

La relación entre poesía y ciudad puede remontarse hasta las primeras “polis” de la antigua Grecia, espacio al cual, a decir de Platón, debían dirigirse todos los esfuerzos creativos de los artistas. En el Perú, desde la época precolombina, hay una estrecha relación entre las ciudades y las artes, que queda de manifiesto en la presencia de la urbe en la literatura, la pintura, etc. Durante la colonia la capital peruana era conocida como “La ciudad de los reyes”, y para el siglo XIX en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma se describía como una ciudad criolla definible a través de la vida cotidiana de sus actores. Una de las principales características de la poesía del 60 del siglo XX es precisamente el desarrollo de una escritura urbana, la ciudad presentada como tema principal y caracterizada por los giros y el lenguaje de los diversos estratos sociales en la misma; otro rasgo es la incorporación de los elementos cotidianos de la ciudad, sobre todo en una década de apertura económica como fue la década del sesenta, donde los anglicismos de nuevas marcas de productos básicos comenzaban a plagar los textos (“ hay una canción que sólo nosotros conocemos, una canción/ que corre tras los letreros de gaseosas: Fanta,

---

<sup>204</sup> La vida es breve, la ciencia extensa.

Coca-cola, en las playas celestes...)<sup>205</sup> de los creadores de dicho periodo, a un tiempo que los quechuismos invadían la lengua cotidiana de Lima.

Sobre la visión de la capital en la poesía peruana a partir de la década del cincuenta<sup>206</sup> se afirma que, si hasta principios del siglo XX, a pesar de que las críticas y visiones negativas de la misma se hacían presentes en pocos textos, la presentación de Lima no es del todo negativa; la poesía de la segunda mitad del siglo XX mantiene “desde diferentes perspectivas y modulaciones, una relación hostil con la ciudad. Ella puede ostentar chispazos de belleza sorprendente, pero es sobre todo monstruosa, infernal, inhumana.”<sup>207</sup> Varios poemas de Luis Hernández, en los cuales son retratados, sobre todo, los habitantes limeños, no escapan a esta concepción. Sin embargo consideramos que en *El Sol Lila* la relación con la ciudad se deslinda de toda posición negativa, la imagen de la cotidianidad del poeta revela los espacios urbanos dotados de tranquilidad y de cierta magia. Uno de los primeros poemas de dicho libro (“Recuerdas”) se refiere, justamente, a la ciudad en estos términos:

Recuerdas tú  
La tarde reflejada  
Y entre el Estío  
Las grandes manchas  
De asfalto  
Los edificios las casas  
Y las plantas  
Cerca de la playa  
Bajo en el valle  
Recuerdas tú  
Un sauce  
Cerca de mí  
Cerca de mí.  
Y cerca de ti  
El maravilloso  
Océano

---

<sup>205</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona...*, p. 81.

<sup>206</sup> El que se haya elegido la década del cincuenta como un quiebre en la visión de la ciudad en la poesía peruana, responde a que-como hemos señalado en el primer capítulo- es justamente a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando Lima comienza una serie de transformaciones cada vez más radicales; por una parte nos encontramos con una fuerte migración del campo a la ciudad que dota de un rostro urbano al país, con ello un cambio en las clases sociales y la participación política de diferentes sectores en una Lima cada vez más populosa, más floreciente económicamente y más compleja socialmente. Y, por otra parte, la entrada de productos y formas de vida influidos por un modelo cultural norteamericano, entre muchos otros cambios en la vida de la capital peruana. (Ver capítulo 1).

<sup>207</sup> Luis Fernando Chueca, et al. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana. 1950-2000*, Lima, Universidad de Lima, 2006, p. 14.

Las bodegas  
Los bares  
Las tiendas

El primer elemento que salta a la vista es una alusión a los espacios cotidianos: la playa, los bares, las tiendas, los cuales forman parte de un tranquilo escenario que justamente el poeta recuerda y que no nos remite a la agitada Lima del setenta. De la misma forma en que los tranquilos versos de *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges marcaban un choque con los cantos a la ciudad porteña plagada de máquinas, ruido y velocidad, que hacían los vanguardistas de la época, la Lima de Hernández se nos presenta como un espacio totalmente ajeno al que cantan sus contemporáneos, no existe, por ejemplo, relación alguna entre la imagen del poema citado con los versos de Marco Martos, poeta perteneciente también a la Generación del 60, cuyos versos sobre la capital peruana dicen a modo de reclamo:

...En Lima cada coche, cada cola, cada rueda,  
sardinas y presagios,  
sudores ajenos  
y humos robustos  
sin quererlo respiramos  
en Lima hay un desprecio  
por las gentes de otros lares...<sup>208</sup>

Estos versos son un claro ejemplo de la visión negativa que se tiene de la capital peruana en la poesía del país andino. Al definir en qué consiste la “poética urbana”, las relaciones entre sujeto poético y ciudad, Dionisio Cañas menciona que “Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referencial como imaginativo, ambiguo en sus posturas como íntimo y positivo.”<sup>209</sup> ¿En qué se basa la visión positiva de la ciudad en la poesía de Luis Hernández? Existen varios elementos evidentes en los versos citados para dar una interpretación a tan tranquila visión de Lima. El primero de éstos, rastreado desde el título, es la nostalgia. “Recuerdas”, es un título que marca el tono general del poema y que manifiesta la evocación de ciertos lugares de la ciudad; en dicho recuerdo éstos no están

---

<sup>208</sup> Marco Martos. *Leve reino. Obra poética*, Lima, Peisa, 1996, p. 28.

<sup>209</sup> Dionisio Cañas. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 17.

acompañados de ningún calificativo que los ligue con una visión caótica o miserable, al contrario, son espacios cotidianos donde la tranquilidad, el afecto y hasta la ternura es lo que prevalece.

Este poema, como la mayoría de los que componen *El Sol Lila*, está escrito en verso libre de base tradicional, como es la canción libre,<sup>210</sup> donde los pequeños versos característicos de este tipo posibilitan la enumeración, que será, en este caso, el cuerpo del poema. Los versos pueden constar de un par de palabras, como sucede al final. De estos elementos nos gustaría enfocarnos a la playa. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, una de las imágenes que más apasionaron al autor es la del mar: dentro de los versos que componen el poema es éste el único sustantivo modificado por un adjetivo (“El maravilloso/ Océano”). Por otra parte estos versos comienzan recordando “La tarde reflejada”, reflejada, evidentemente, en el agua del mar.<sup>211</sup> Sobre la imagen que tiene el agua en la poesía de Hernández, Luis Alberto Chueca comenta que:

Hacia el final (de su obra y de su vida) Luis Hernández descubre la gigantesca fuerza del agua: La “playa inexistente” se vuelve más cercana, el poeta quiere tantear al otro lado de la orilla: “A los esquizofrénicos/ HERMANITOS: / En la orilla/ Hay un mar hermoso / E irrebatable”; así dice en un texto de “Flowers”, cuaderno de los años 76-77. Luego, en su “Último cuaderno”, escrito poco antes del suicidio, incluye una prosa bajo el título de “Una noticia periodística”: “Lima, 1° de julio 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...”<sup>212</sup>

Es precisamente la imagen del agua del mar, y todos los elementos que lo conforman, la sal, las playas, las orillas, uno de los más importantes motivos de la poesía del limeño. Existe un amor a este elemento de la naturaleza que es propio no sólo de la visión del poeta sino, en general, de los habitantes de la capital peruana. El escenario de la playa, del mar, -como lo habíamos señalado antes- es uno de los espacios más comunes pero también de los más íntimos. El poeta pasa largo tiempo en la playa, “...todos los días, invierno y verano, más en verano obviamente, a escribir, a bañarnos, a meternos al mar, a todo. Siempre ha sido así, al menos los limeños son así, y más nosotros que queremos a la mar o al mar como el gran padre o la gran madre, de ahí venimos y ahí volveremos.”<sup>213</sup>

Los demás elementos que recuerda la voz lírica nos remiten a imágenes urbanas “La grandes manchas/ De asfalto/ Los edificios las casas”, así como a la presencia de elementos naturales en

---

<sup>210</sup>Versificación que “estructuralmente, suele poseer rima asonante y reforzar su carácter musical mediante estribillos (aunque estos no son imprescindibles) y reiteración de versos o motivos. La longitud de los versos suele ser media o breve, como corresponde al tipo ligero de canción” (Paraíso, Isabel. *op. cit.*, p. 398.)

<sup>211</sup> Entre los dibujos que el poeta realizaba en sus Cuadernos de poesía son constantes las imágenes del sol ( sol del crepúsculo) en la playa, el trazo de una tarde reflejada ( ver anexo 3).

<sup>212</sup> Luis Fernando Chueca. *op. cit.*, p. 245.

<sup>213</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

dicho espacio, como plantas, sauces, valles y por supuesto el océano y la playa. No olvidemos que Hernández suele ubicarse en la historia de la literatura peruana como el iniciador de la imagen del barrio, la esquina, como elemento primordial en la poesía, tanto en la representación de estos espacios, como en el uso del habla de quienes los habitan.<sup>214</sup> Pero ¿Por qué estos lugares están totalmente alejados de la imagen caótica de la Lima en la que vivía Hernández? Nos parece que una de las principales razones es que apelan a los espacios íntimos, familiares, del autor. La forma de sentir y relacionarse con la ciudad en Hernández nos hace recordar a la visión de la urbe en Jorge Luis Borges, quien, al prologar su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, el año de 1923, escribía refiriéndose a la patria: “Mi patria- Buenos Aires- no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables, y justamente con sus calles y retiros, que son querida devoción de mi tiempo, lo que en ellas supe de amor, de penas y de dudas.”<sup>215</sup> Carlos Monsiváis afirmaba que las personas no vivían en la ciudad, sino en lo que se escribe sobre la ciudad. Así, podemos hablar de diferentes formas de vivir y poetizar la ciudad a través de los cambios dentro de este espacio y sus formas de representación.

Las tensiones que alimentaron este impulso no sólo provienen de la ciudad física y sus cambios, sino también, en ocasiones, de la ciudades visibles e invisibles de otros poemas, de otras tradiciones, y por supuesto, del propio repertorio de símbolos que ofrece la historia de la fundación de la ciudad. Para nombrarla, el poeta tiene que darle forma a lo que va perdiendo su forma, y elegir qué ciudad (de todas las ciudades que habitan nuestra ciudad) es su ciudad, en el espacio del poema.<sup>216</sup>

Siguiendo esta afirmación podemos constatar que de la misma manera en la que el escritor argentino se apropia de sus tranquilos espacios para definir a su patria, Hernández retoma los espacios que frecuenta y que los son entrañables para hablar de su ciudad. Es cierto que no toda la poesía del peruano tendrá una mirada tan tranquila de la urbe. En un estudio sobre los personajes en los que se enfoca la escritura de Hernández, y la relación de éstos con el dolor dentro de su condición de marginalidad, Luis Fernando Chueca concluye que:

Es en esta operación donde hay que situar el gesto del autor al representar esta cara de la ciudad de Lima: en carne propia el personaje que lo representa en los textos de su *Vox Horrisona* da fe y testimonio del espanto (aunque muchas veces bajo el velo del humor que vuelve la experiencia soportable) y el dolor de vivir en esta ciudad.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Ver el último apartado del capítulo II.

<sup>215</sup> Jorge Luis Borges. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, (sin datos de edición), 1923, s/n.

<sup>216</sup> Claudia Kerik. “Poesía y ciudad” en *Letras libres*, No. 97, enero de 2007, p. 100.

<sup>217</sup> Luis Fernando Chueca. “Luis Hernández: La muerte la basura/ el langoy y la locura” en Chueca, Luis Fernando, *et al. op. cit.*, p. 87.

La imagen que observa Chueca no se encuentra en casi ningún trazo de la ciudad en *El Sol Lila*. Entre las múltiples tradiciones y escritos sobre Lima, ya para la década del setenta bautizada como “La horrible”,<sup>218</sup> Hernández opta por una íntima descripción de los elementos que componen el paisaje urbano para definir su sentir frente a su ciudad:

LOS PUENTES de Lima  
Mi ciudad natal  
Y una luz  
Que enceguece  
Salino es el aire  
Del farol  
Y las flores sobre el césped<sup>219</sup>

El poeta encuentra en bares, tiendas, balcones, manchas de asfalto o puentes, y los sentimientos que estos le despiertan, motivos suficientes para poetizar el espacio urbano.

El amor a la ciudad, se encuentra también marcado en otra sección del poemario que nos gustaría comentar: Las “Chansons d'amour”. Esparcidas sin ningún orden a lo largo del poemario, las “Canciones de Amor” son una clara muestra de la heterogeneidad temática de *El Sol Lila*. Al leer el título de estos poemas nos remitimos de manera inmediata al *Cancionero* de Petrarca, obra que el poeta limeño conocía y apreciaba;<sup>220</sup> sin embargo son pocas las similitudes que hay entre ambos, pues, más allá del amor como tema central en las primeras Chansons de Hernández, son escasas las referencias o relaciones inter, hiper o trasntextuales entre estas composiciones y el *Cancionero*. Tampoco es posible señalar, por ejemplo, una influencia en la estructura o la métrica; las formas que emplea el poeta italiano son principalmente sonetos, baladas, madrigales y canciones petrarquistas, géneros bastante alejados del verso libre (incluso de la canción libre de base tradicional<sup>221</sup>) que utiliza Luis Hernández para escribir la mayoría de sus “Chansons d'amor”.

---

<sup>218</sup>Se hace referencia al título de un ensayo del filósofo peruano Augusto Salazar Bondy, quien toma de versos del poeta César Moro esta imagen, para escribir un texto en el cual abarcará los cambios y la decadencia de Lima a partir de la segunda mitad del siglo XX (Salazar Bondy, Augusto. *Lima. La horrible*, Lima, Peisa, 1974.).

<sup>219</sup> Luis Hernández, *Vox Horrisona...*, p. 213.

<sup>220</sup> Sobre la obra del italiano Hernández escribiría: “Había bebido un frasco de whisky y su alma le dijo que el ser/ humano sería feliz si lo quisiera. Pero aún sin whisky ya lo/ había pensando desde niño, durante la lectura de los versos de Petrarca”. Hernández también escribió un “Homenaje a Petrarca, y aunque no menciona el *Cancionero*, abre con estas líneas: “En Campidoglio/ Coronaron al Petrarca/ De sonetos...” (*Vox, Horrisona*, pp. 347 y 519).

<sup>221</sup> Ver nota 207.

Uno de los pocos poemas de Hernández en los cuales podemos encontrar algunos tópicos petrarquistas es el que citaremos líneas abajo, en donde el amor se presenta, al igual que en el italiano, como un amor imposible, inasible. Sin embargo, a diferencia de Petrarca, Hernández no centra su poesía en la descripción de la persona amada (característica clave del “amor cortés”, definitoria de los versos petrarquistas).<sup>222</sup> Lo que no podemos negar es la imposibilidad del amor en tanto motor del poema, como se muestra en los siguientes versos:

COMO TU corazón existe  
La lluvia está explicada  
Como el agua  
Lleva en el lento  
Lleva en el rápido  
Insistir.  
La lluvia existe;  
Y hace tiempo,  
Hace algún tiempo,  
Azul y muy lejano,  
He querido olvidarte.

Pero si el agua  
Existe,  
Y tu corazón,  
Yo, que no bebo  
De ambos,  
No he de morir;  
Pero tampoco he de vivir.  
Y, al verte,  
Alguien llora.

Y ese he de ser yo  
Y, al verte,  
Alguien canta. Yo<sup>223</sup>

Un primer elemento que salta la vista es el de la relación con el agua, ahora como lluvia y llanto a la vez. Se ha hablado del vínculo del poeta con el mar y el agua en el apartado anterior, ligado a una imagen de gran fuerza y generalmente con connotaciones positivas, incluso sanadoras (“TENGO algunas astillas/ En el corazón/ Pero el pasto /Junto al mar/ Nos llama a reír”).<sup>224</sup> En los versos del poema arriba citado la idea del agua está evidentemente ligada a la tristeza, la

---

<sup>222</sup> Sobre esta característica del amor cortesano ver Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*, México, editorial Leyenda, 1945, pp. 98-100.

<sup>223</sup> Luis Hernández, *Vox Horrisona...* p. 173.

<sup>224</sup> *Ibid*, p. 199.



lluvia como imagen del llanto, que explica la existencia del corazón: “Pero si el agua/ Existe,/ Y tu corazón/ Yo, que no bebo/ De ambos, / No he de morir...”. Por otra parte, el yo lírico se muestra rebelde ante los sentimientos contenidos en el corazón, en una especie de resistencia al dolor, y su expresión el llanto.

La aparente ternura que emanan los primeros versos (“COMO TU corazón existe/ la lluvia está explicada”) se traslada a un sentimiento de aflicción y de nostalgia a partir de las últimas líneas de la primera estrofa (“Hace algún tiempo, /Azul y muy lejano, He querido olvidarte”). El deseo de olvido por parte de la voz lírica tiene que ver con las contradicciones presentes en los siguientes versos, “No he de morir; / Pero tampoco he de vivir” cuya explicación encontramos al final del poema. La voz lírica no bebe de la lluvia ni del corazón, al tiempo que llora al verlo, pero también canta, precisamente porque lo ama pero no lo posee. Hernández, heredero de una tradición occidental, no escapa a la concepción del amor imposible como verdadero amor. La ausencia, los obstáculos para alcanzarlo, son lo que hace deleitable a este sentimiento, como afirma Denis de Rougemont: “Así, lo mismo si se desea el amor más consciente posible que simplemente el amor más intenso, en secreto, se desea el obstáculo. Si es preciso lo creamos, lo imaginamos.”<sup>225</sup>

Esta imposibilidad también está ligada a otra fuerte imagen en la poesía de limeño, la soledad. Como apunta Luis Fernando Chueca “La soledad de Luis se asienta en el amor (...) El amor en su poesía lleva consigo la marca de lo inasible; nunca podrá llegar el momento de la correspondencia.”<sup>226</sup> Si la afirmación de Chueca no nos parece válida para la totalidad de la obra de Hernández<sup>227</sup> consideramos que sí acierta en la relación del amor con la soledad en gran parte de la producción del poeta, como lo muestran los siguientes versos de otra “Canción de amor”:

Y así te habrá amado  
En el buen tiempo  
Y en los peores  
Y tu faz se me huye  
I am a lonley man  
It's funny. You Know?<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Denis de Rougemont. *op.cit.*, p. 53.

<sup>226</sup> Luis Fernando Chueca. “La soledad de Luis” en Revista de *El Peruano*, Lima, sábado 22 de junio de 1991, sección C, p. VIII.

<sup>227</sup> Podemos refutar la visión de Chueca con los siguientes versos, de una CHANSON D' AMOUR, del cuaderno “EL jardín de los Cherrís”: “Hay gente tan noble/ Como el amor/ Como el amor/ Que nada lo puede/ Si no es el amar/ Hay sueños como el amor/ Y en ellos puede verse/ Cómo amar/ Tiene algo que hacer/ Con el tiempo/Y otras flores que yo sabía/ Que eran tuyas/ Mi muy dulce amor.” Hernández, Luis, *Vox Horrisona*....p. 126.

<sup>228</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona*... p. 198.

El tema de la soledad no será el único en las Chansons presentes en *El Sol Lila*, las cuales resultan tan heterogéneos como el mismo poemario. Podríamos buscar otra imagen del amor a través de la música, refiriéndonos a Gabriel Fauré, quien titulara a una de sus composiciones para piano y voz “Chanson d'amour”.<sup>229</sup> Aunque la relación con la música es muy fuerte en este poemario, y en general en la poesía de Hernández, no ubicamos alguna pista más allá del título, que ligue estas composiciones de Hernández con la obra musical de Fauré. De hecho, nos parece que no existe un tema en común, aparte del amor en la mayoría de las Canciones del francés, pues los poemas del peruano son variados: van desde descripciones de la ciudad hasta aforismos sobre el corazón. Las Canciones representan, dentro del poemario, una muestra más de cómo el limeño organizaba sus obras, en las cuales los poemas no parecen guardar una relación ordenada, sino que son parte de una totalidad no pensada como una obra cerrada y concluida, de ahí el agregado constante de poemas con fechas y temáticas distintas entre las mismas Canciones. Buscar un orden, una temática integradora de las Chansons sería un trabajo, si no absurdo sí un tanto iluso. Hernández organiza no sólo las Canciones sino el conjunto de su obra, de manera similar a la que Francesco Petrarca hiciera en su *Cancionero*. Las palabras de Atilio Pentimalli sobre la composición de la poesía del italiano nos parecen útiles cuando pesamos en una guía de lectura, o en la localización de un “orden” (o la carencia de éste) en la poesía de Luis Hernández:

...Petrarca no compuso su propia antología sino un basto canto. Esto nos lleva también al verdadero motivo del otro fracaso, el de quienes se empeñaron en descubrir las «claves» del ordenamiento, sus «mecanismos». Realmente esta es la persecución de un espejismo porque Petrarca, autor y elaborador minucioso del conjunto, no necesitaba clave alguna.<sup>230</sup>

### *Del rock británico a los pentagramas espaciales*

Existe también, otra lectura que puede guiarnos para una aproximación a este poemario del limeño, la cual está relacionada con el carácter melómano de sus versos. Si existe un tema constante en la poesía de Hernández desde su tercer poemario (*Las Constelaciones*, 1965) es el de la música. *El Sol Lila* estará plagado de nomenclaturas musicales, dibujos, títulos de obras, nombres de compositores y también algunos de sus hermosos “pentagramas espaciales”;

---

<sup>229</sup> Este es su Opus 27, No. 1 y los versos que acompañan la música del piano fueron escritos por el poeta francés Armand Silvestre y son los siguientes (en una traducción literal) “Amo tus ojos/ amo tu frente/ Oh! Mi rebelde/oh mi silvestre/ Amo tus ojos/ amo tu boca/ Donde mis besos se disuelven/ Amo tu voz/ Amo el extraño / encanto de lo que dices/ Mi rebelde mi querido ángel mi infierno y mi paraíso/ Amo todo lo que te hace hermosa/ de tus pies a tu pelo/ eres el objeto de todos mis juramentos/ O mi silvestre/ mi rebelde” en Jonhson, Graham. *Gabriel Fauré. The songs and their poets*, Londres, Guidhall school of music & drama, 2009, p. 140.

<sup>230</sup> Francesco Petrarca. *Obra Completa en poesía. El Cancionero*, Tomo II, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977, p 17.

asimismo, la mayoría de los poemas que componen este Cuaderno están vinculados a la música. Al referirse a la edición del poemario Ernesto Mora reconoce haber recortado algunas secciones aparecidas en los Cuadernos, como son algunas traducciones de canciones de The Beatles.

Además el autor incluye una sección denominada *24 canciones de amor*, en la que mezcla uno que otro poema suyo con traducciones de Los Beatles, lo que anteriormente llevó a equívocos. Es dable pensar que como Hernández absorbe todo cuanto culturalmente consume para luego tornarlo suyo, las traducciones de estas canciones también deberían reproducirse. No ha sido éste el criterio que en esta ocasión se ha procurado seguir, por lo que incluso algunas canciones, que antes habían aparecido como poemas suyos, han sido suprimidas.<sup>231</sup>

A diferencia de Mora, consideramos que precisamente porque la relación que mantiene la música con la poesía es una de las constantes en la obra del limeño, así como el carácter de *collage* dentro de la misma, es que todo fragmento y referencia a la música resulta clave para una aproximación más completa a *El Sol Lila*. Las *24 Canciones de amor* se ubican en el Cuaderno 23 del Archivo de la PUCP,<sup>232</sup> cuya primera composición es una serenata a Chopin, la cual sí es incluida en la versión editada de *Vox Horrisona*,<sup>233</sup> seguida de las traducciones de algunas canciones del grupo de rock inglés. La inclusión de estas letras en poemarios y revistas de poesía era una práctica bastante común en la época; por una parte existía un rescate de lo lírico en todos los aspectos de la vida cotidiana y el rock no escapaba a esta “cacería poética”,<sup>234</sup> y por otra, la llamada Beatlemania llegaba a Lima desde mediados de la década del sesenta causando furor en las juventudes de la capital peruana.<sup>235</sup> Es importante mencionar que Hernández escuchó principalmente música clásica hasta que amigos (entre ellos Luis La Hoz) introdujeron el rock a la fonoteca del poeta, quien se apasionó rápidamente con este nuevo género musical. La inclusión de letras del conjunto británico corresponde a una versión actualizada del tradicional diálogo entre la música y la poesía, el cual Hernández valorará desde su primer acercamiento a esta práctica vía la música clásica, como lo muestra en su poema “Im Abendrot”, cuyo título

---

<sup>231</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, pp. 572-573.

<sup>232</sup> Archivo PUCP, p. 14.

<sup>233</sup> Ver Hernández, Luis. *Vox Horrisona...* p. 171.

<sup>234</sup> Hildebrando Pérez comenta que el último número de su revista *Pielago* estaba dedicado a publicar algunas canciones de Bob Dylan apreciando el valor poético de las letras del músico estadounidense.

<sup>235</sup> En efecto, la música de The Beatles representó para las décadas del 60 y del 70 un radical cambio no sólo en las formas musicales, sino una revolución cultural que marcaba a las juventudes de dichas épocas en aspectos que iban desde la política hasta nuevas prácticas sexuales. Uno de los más impactantes cambios tiene que ver con la participación de masivas audiencias, de representar a una nueva generación “They were , in addition, among the first to signal to the mass audience the decisive switch from the individualized song to personal emotion to the truly group song, the sentimentality cut with high spirits, songs to involve an entire age group” (Arthur Marwick. *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States*, London, Oxford University Press, 1998, p. 71. )

pertenece a una de las “Cuatro últimas canciones” (*Vier letzten Lieder*) de Richard Strauss. Estas piezas fueron las últimas composiciones del músico alemán quien “El 27 de abril de 1948 acabó de componer *Im Abendrot* (*A la luz del atardecer*), basado en un poema de Eichendorff, cuyas primeras notas se remontaban al año 1946. Vinieron después tres lieder sobre textos de Hermann Hesse: *Frühling* (*Primavera*), *Bein Schlafengehen* (*Al acostarse*) y *September* (*Septiembre*).”<sup>236</sup> Hernández conocía bien estas composiciones, y escribió varios poemas utilizando el título de Eichendorff (“*Im Abendrot*”). En *El Sol Lila* emplea el mismo título en dos textos. Aquí nos referiremos a uno de éstos para aproximarnos a la gran influencia que tiene la música en este poemario. Los versos de Hernández dicen:

Hemos cruzado llanuras  
Que crecían a tu paso

Y atonizante la lira pétreo  
O el oscuro canto apenas

Conocido, el preclaro canto  
Del ruiseñor; le Rosignol

¿Soy yo, o soy, entre  
Los arbustos

Crecidos tan sólo  
De la emoción  
(Sólo la emoción  
Perdura), o soy

Todo lo que he perdido  
Volverá con el agua

De la mar, todo  
Lo que lejos de mí

Porque lejos de tí también

Tantas veces  
Si no es ni vuelva mío

Todo lo que perdí  
Retornará: enredaderas

---

<sup>236</sup> Walter Panofsky. *Richard Strauss*, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 227.

Call it love  
Mi muy dulce Amor

Y errantes todo  
Cuanto perdiese

Volverá a mi vida:  
Lo que lejos de mí.

Todo.

En cuanto a la estructura del poema podemos afirmar que nos encontramos con un “verso libre paralelístico menor”, es decir, que la mayoría de los versos están constituidos por conjuntos de dos versos cuya musicalidad se basa en las ideas y no en las palabras, y cuyas medidas no llegan a las quince sílabas.<sup>237</sup> Predominan los versos octosilábicos y las rimas asonantes. El poema no guarda ningún tipo de relación hipertextual con los versos de Eichendorff, los cuales reproducimos a continuación:

A través del dolor y la alegría  
Hemos caminado  
Déjanos ahora descansar  
En esta tierra silenciosa  
El atardecer cae en los valles  
Se oscurece el aire  
Dos aves aún ascienden  
Soñando en lo lejano  
Pronto será tiempo de reposo  
Y no equivocaremos el camino  
En esta soledad  
Ah paz tan largo deseada  
Tan honda en el crepúsculo  
Cansados ya de errar  
Quizás sea la muerte así.<sup>238</sup>

Existen, en cambio, referencias intertextuales que ayudarán a guiarnos en la lectura del poema. En primer lugar, Luis Hernández tenía un vasto conocimiento de la literatura y de la música alemanas, por lo que resulta explicable que haya elegido, entre los Cuatro últimos *Lieds* de Strauss, aquel que se refiere al atardecer como metáfora de la muerte. En los versos del peruano,

---

<sup>237</sup> Isabel Paraíso. *op. cit.*, p. 105

<sup>238</sup> La versión citada es una traducción hecha por el mismo Hernández, aparecida en el Archivo de la PUCP, Cuaderno 8, pp. 23-24.

el atardecer está ligado al mar, tiene que ver con “el oscuro canto apenas conocido” relacionado con la imagen de la muerte a la manera del poeta del alemán, pero también vinculado a un halo de misterio tal como ocurre en el romance “El Conde Arnaldos”.<sup>239</sup>

Las primeras líneas del poema del peruano hacen referencia al poema de Eichendorff, cuyos primeros versos son los siguientes: “A través del dolor y la alegría/ Hemos caminado/ Déjanos ahora descansar/ En esta tierra silenciosa.” El yo lírico, en los versos del limeño, habla también de un camino recorrido, aunque cambiará el significado de estos pasos a partir de la tercera estrofa donde el “oscuro canto apenas conocido” se convierte en el “preclaro canto del ruiseñor”; estos versos son un intertexto no explícito, una cita no marcada reelaborada por sustitución,<sup>240</sup> que relacionamos con un famoso poema de Vicente Huidobro aparecido en el Canto III de *Altazor* en el cual juega con las escalas musicales para terminar formando la palabra *rossignol*, que en francés (idioma en el que se escribe el poema inicialmente) quiere decir ruiseñor,<sup>241</sup> otra vez la música y el juego se hacen presentes en los versos del poeta limeño.

Esta no será la única marca intertextual en el poema, encontramos además plagios, como en el caso del título de un ensayo de Ezra Pound, “Sólo la emoción perdura”, que aparece en *El arte de la poesía*. En este ensayo Pound menciona, casi de memoria, cuáles son los poemas que suenan en su cabeza a la hora de ir redactando dicho ensayo, aquellos a los que da un valor especial, haciendo una precisa descripción, en breves palabras, de cuáles son las cualidades que dotan de un valor único a dichos textos.<sup>242</sup> La frase de Pound tomará un sentido distinto en el poema del limeño, puesto que lo vincula con una pregunta de carácter existencial “¿Soy yo, o soy, entre/ Los arbustos/ Crecidos tan sólo/ De la emoción/ ( Sólo la emoción/ Perdura), o soy...”

---

<sup>239</sup>La versión de dicho romance que utilizamos aquí es la siguiente: ¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar/como hubo el Conde Arnaldos la mañana de San Juan!/ Con un falcón en la mano, la caza iba a cazar,/ vio llegar una galera que a tierra quiere llegar:/ las velas traía de seda, la ejarcia de un cendal;/ marinero que la manda diciendo vienen cantar/ que a mar facía en calma, los vientos hace amainar,/los peces que andan nel hondo, arriba los hacen andar,/ las aves que andan volando, nel mástel las faz posar./ Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:/-Por Dios te ruego ,marinero, dígame ora ese cantar./ Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:/-Yo no digo esa canción sino a quien conmigo va.” Tomada de Ramón Menéndez Pidal. *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral, 55), 1939, p. 60.

<sup>240</sup>José Enrique Martínez Fernández menciona que estas alteraciones se desarrollan en relación con las cuatro operaciones lógicas de la vieja retórica: permutación, omisión, sustitución y adición y que las relaciones intertextuales” En cualquier caso, para que la cita o la alusión tengan eficacia han de reconocerse bajo la sustitución operada por el poeta” (Martínez Fernández, José Enrique. *op. cit.*, p. 105.)

<sup>241</sup> Los versos, en español, son los siguientes “Pero el cielo prefiere el rodoñol/ Su niño querido el rorreñol/ Su flor de alegría el romiñol/ Su piel de lágrima el rofañol/ Su garganta nocturna el rosolñol/ El rolañol/ El rosiñol” en Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 13° edición, 2005, p. 106.

<sup>242</sup> Ezra Pound. *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortíz, pp. 23-24.

El último intertexto que hemos localizado, será también una alusión reelaborada, pero esta vez por sustitución de elementos finales,<sup>243</sup> “Todo lo que he perdido/ Volverá con el agua/ De la mar, todo” se refiere a los dos últimos versos de la primera estrofa del poema “Advenimiento”, de Jorge Guillén: “Todo lo que perdí/ volverá con las aves”.<sup>244</sup> La alusión al poema de Guillén también se relaciona con el carácter musical de la producción de Hernández, pues en los versos de “Advenimiento” encontramos un juego de palabras con las notas musicales que remiten a los juegos de Huidobro: “Cantará el mi señor. / En la cima del ansia. / Arrebol, Arrebol./ Entre el cielo y las auras”. Por otra parte, la sustitución en el poema de Hernández para dar entrada a la figura del mar, nos muestra de nuevo la fuerza de este elemento en la poesía del limeño. Otra vez, este poema está relacionado con los versos de Eichendorff en torno a la paz después del recorrido, y es precisamente el “agua de la mar” el medio capaz de devolver a la voz lírica “Todo lo que perdiese”. La palabra “todo”, a través de la sintaxis del poema, crea un aire de misterio,<sup>245</sup> vuelve a la vida de la voz lírica, quien en los últimos versos no se pregunta por la muerte sino que afirma el retorno de este todo. “Y errantes todo/ Cuanto perdiese / Volverá a mi vida: Lo que lejos de mí/ Todo.”

Los melancólicos versos que componen el poema de Hernández dejan en ciertas estrofas una sensación de incompletud, pareciera que algunos versos no marcan claras ideas y se aíslan de las palabras que los siguen, por lo que es posible hacer una lectura de este poema como una especie de *collage* en donde las voces de diferentes autores se hacen presentes. Y es justo en esta estructuración del poema donde ubicamos otra relación con la música. Hernández toma de poemas y poetas fragmentos que, más allá de los juegos y alusiones a este arte, componen una polifonía tanto poética como musical, donde sus voces son independientes, pero se escuchan de manera simultánea dentro del poema, la voz lírica dialoga con fragmentos de Pound, Guillén,

---

<sup>243</sup>Entendemos este fenómeno como un tipo de recontextualización “ de carácter parcial generalmente, de forma que pueda reconocerse la cita” en el que se sustituyen elementos del subtexto. Ver José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 103.

<sup>244</sup> Los versos de Guillén son los siguientes: “¡Oh, Luna, cuánto abril, / qué vasto y dulce aire!/ Todo lo que perdí/ volverá con las aves./ Sí, con las avecillas/ que en coro de alborada/ pían y pían, pían/ sin designio de gracia./ La Luna está muy cerca,/ quieta en el aire nuestro./ EL que yo fui me espera/ bajo mis pensamientos./ Cantará el mi señor. / En la cima del ansia./ Arrebol, arrebol./ Entre el cielo y as auras./ ¿Y se perdió aquel tiempo/ que yo perdí? La mano/dispones, dios ligero,/de esta Luna sin año.”

<sup>245</sup> Sobre la ambigüedad en la sintaxis y la constante imagen de la muerte nos remitimos a la poesía de Vallejo. Aunque Hernández negaba una influencia directa de éste, nos gustaría citar, en relación con el poema que estamos analizando, los primeros versos de un texto vallejiano titulado “Dios”: “Siento a Dios que camina/ tan cerca en mí, con la tarde y con el mar./ Con él nos vamos juntos. Anochece./ Con él anohecemos. Orfandad...” en Vallejo, César. *Los heraldos Negros. Trilce*, México, COACULTA, 1998, p. 92.

Huidobro, Eichendorff y Strauss, a los largo de sus líneas, deja ver sus voces, recontextualizadas en una nueva creación.

La música estará presente en las estructuras de lo poemas de *El Sol Lila*, pero también en sus motivos, en las descripciones de la ciudad, en relación con el tema del amor y en los espacios que hacen de este poemario un texto tan íntimo; en un aforismo bajo el título de “En Bateau” encontramos una clara muestra de ello:

Si supieras  
Que en la poesía  
No hay orden  
Ni desorden

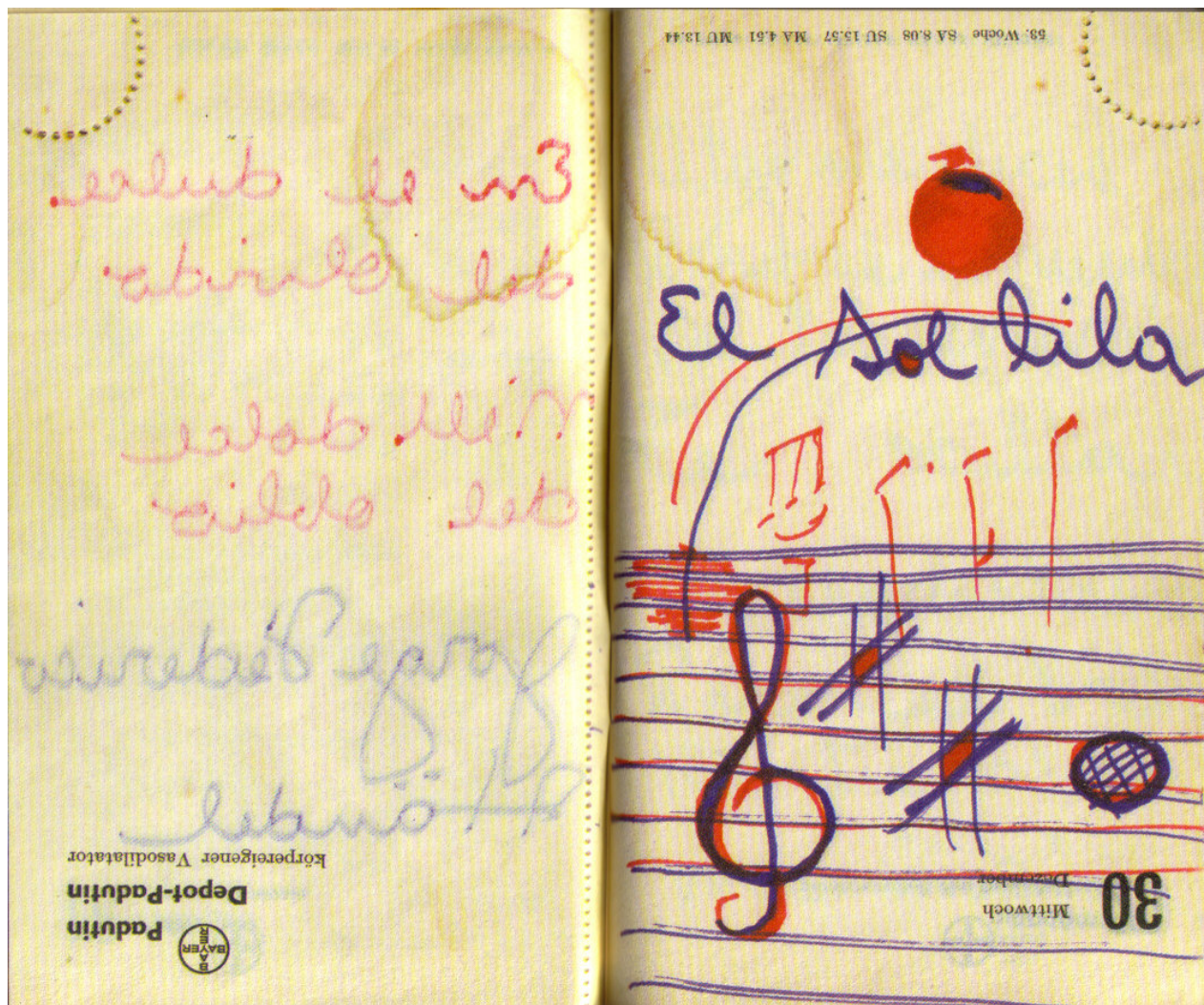
El título hace referencia a una *petite suite* de Debussy, pero también a la forma en la que Luis Hernández escribía. El limeño alquilaba botes y en medio del mar comenzaba a trazar dibujos y escribir versos. Los aforismos son síntesis de ideas que definen a los autores y en Hernández no sorprende que una de las sentencias que hace sobre la poesía se encuentre bajo el título que hace alusión a la música y al mar.

Un seguimiento de las múltiples relaciones que guarda la música con los poemas de *El Sol Lila* resulta una tarea sumamente ardua, aunque muy necesaria, que escapa a los principales objetivos de este trabajo; nos pareció importante mencionar aquellas que consideramos más representativas de este Cuaderno y en este sentido creemos necesario cerrar este capítulo haciendo alusión a otro de los elementos musicales presentes en este poemario, el cual ha solido ignorarse dada la inexistencia de estudios que abarquen la obra de Hernández incluyendo un análisis de los trazos y grafías que acompañan sus versos. Nos referimos a los pentagramas espaciales, descifrados hasta el año 2009 por Rafael Romero Tassara, quien encontró que Hernández se había basado en una lectura de *The harmonies of the world* de Johannes Kepler para realizar una escritura musical fundamentada, a su vez, en las notas que emite el sol al recorrer la Tierra (recordemos que para el siglo XVII todavía se concebía a esta como el centro del universo), y donde “las notas más alejadas corresponden al caso más alejado del Sol y las más altas al más cercano.”<sup>246</sup> Reproducimos aquí uno de los pentagramas.

---

<sup>246</sup> Citado en Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 60





Esta imagen pertenece a la libreta Bayer, editada de forma facsimilar por el mismo Romero Tassara en 2009, el pentagrama abre la sección que Hernández dedicó para *El Sol Lila* dentro de las páginas de esta pequeña agenda. Como podemos observar la imagen del sol en el pentagrama podría indicar las notas que este gran astro genera a cierta distancia de la tierra, los trazos están en azul y rojo, colores que, como bien lo señaló Romero Tassara, siguiendo el efecto Doppler-Fizeau, señalan cercanía (color azul) o lejanía (color rojo). También (por el uso del color y en relación con otros trazos de Hernández) se puede pensar en la imagen de un atardecer, una puesta de sol que podría relacionarse con los versos de “Im Abendrot” o con una imagen del mar y de la playa, curioso que este pentagrama no tenga cinco líneas y que al escuchar el sonido del Sol vía radioastronomía éste sea parecido al de las olas del mar.

*Préstame tus palabras poeta. Análisis intertextual de poemas de El Sol Lila. (dialogismo y heteroglosia de la voz lírica)*

*“Th’art out, vile Plagiary, that dost think  
A Poet may be made at th’rate of  
Ink, And cheap- priz’d Paper...”<sup>247</sup>  
Marcus Valerius Martial*

### *Intertextualidad en la poesía de Luis Hernández Camarero*

El 12 de noviembre de 2006, Alfredo Bryce Echenique publicó un artículo titulado “La tierra prometida” en el diario *El Correo de Lima*, el cual resultó ser una literal copia de “Las esquinas habitadas”, texto del español José María Pérez Álvarez. Los comentarios, investigaciones y debates sobre el plagio en la literatura se abrieron en torno a la cuestión de por qué uno de los grandes de la narrativa peruana tendría la necesidad de plagiar, hurtar un escrito ajeno y publicarlo bajo su propio nombre ¿falta de invención o creatividad? Los artículos en torno al problema no se hicieron esperar. En uno de estos, publicado por Rocío Silva Santisteban,<sup>248</sup> la poeta confiesa: “Una vez plagué a un poeta (...) el autor me lo hizo saber amablemente cuando vio el libro. Pero todo estaba consumado” y después menciona que esta práctica era bastante frecuente, por ejemplo, en la escritura de Luis Hernández. El artículo remata con una anécdota relacionada con un trabajo escolar de un alumno de Santisteban, quien también realiza un plagio y es descubierto por la profesora. Las dos cuestiones relacionadas con el plagio a las que se refiere la escritora peruana intentan hacer un balance sobre en qué condiciones “plagiar” no respondería a una cuestión relacionada con la deshonestidad y cuáles son los resultados de este tipo de prácticas.

Por nuestra parte, consideramos de vital importancia abrir este apartado, relacionado con el juego del plagio en la poesía de Luis Hernández, haciendo varias precisiones teóricas respecto a esta práctica intertextual, el plagio, la apropiación de palabras ajenas, tiene un específico objetivo en la escritura del poeta peruano ¿son homenajes, burlas, o simples juegos retóricos? ¿Hernández plagia con el fin de apropiarse de fragmentos de poemas apostando a que éstos no sean

---

<sup>247</sup> El arte del vil plagiario, que en realidad piensa a un poeta tal vez creando a la velocidad de la tinta y el papel barato. Citado en Christopher Ricks. *Allusion to the poets*, Great Britain, Oxford University Press, 2004, p., 226.

<sup>248</sup> Rocío Silva Santisteban. “Plagios” en diario *La República*, Lima, 25 de marzo de 2007, p. 7.

reconocidos y por lo tanto se adjudicaran a su autoría? ¿Cuál sería entonces la relación (en términos de recepción<sup>249</sup>) con los lectores del bardo en cuanto a las prácticas intertextuales presentes en su poesía? Para esclarecer un poco el terreno de la intertextualidad en la poesía de Luis Hernández, enfocándonos específicamente en el plagio, nos parece importante acotar los términos que guiarán nuestra lectura de su poesía. El primero de estos es sin duda alguna el de *intertextualidad*.

El año de 1967 la revista *Critique* publicó un artículo de la reconocida semióloga Julia Kristeva, titulado “Bakhtin: le mot, le dialogue et la roman” en el cual, haciendo una lectura de *Problemas de la poética de Dostoievski* del teórico soviético Mijaíl Bajtín, la autora acuña el término *intertextualidad*, siguiendo la propuesta dialógica bajtiniana. El concepto tiene que ver con la afluencia e independencia de las diferentes voces dentro de las novelas de Dostoievski. De esta manera, Kristeva resalta la significación y alcance que tuvo para la teoría literaria el estudio del diálogo y de la palabra en las novelas de Dostoievski por parte de Bajtín. Si “diálogo” y “ambivalencia” para el soviético no presentan una diferencia clara, entonces “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.”<sup>250</sup> El concepto de *intertextualidad*, inaugurado así por Julia Kristeva, ha tenido toda una serie de modificaciones, ampliaciones y redefiniciones en los estudios que se hicieron en torno al diálogo textual, los cuales han cruzado incluso las fronteras de la teoría literaria para emplearse en otro tipo de disciplinas como la antropología y la sociología.<sup>251</sup> Dada la extensa labor que se ha desarrollado en torno al concepto, así como a las diversas definiciones que existen sobre el mismo, nos proponemos revisar algunas de las más representativas

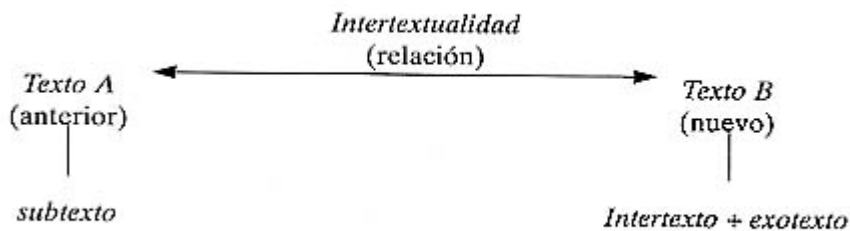
---

<sup>249</sup>Utilizamos el término “recepción” siguiendo las propuestas de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, teóricos alemanes, quienes, siguiendo la tradición hermenéutica, proponen una “teoría o estética de la recepción” la cual responde al papel que tiene el lector como formador del significado de una obra literaria. Al tiempo que intenta responder, por otra parte, por qué unas obras tienen una determinada acogida por un público lector en determinado periodo histórico, cómo es que las obras cambian de significado o mantienen una presencia fuerte a lo largo de los años. Sobre una definición más precisa de La “teoría de la recepción” se hablará en el segundo apartado del presente capítulo.

<sup>250</sup>Julia Kristeva. *op. cit.*, p. 190.

<sup>251</sup>Para el caso de la antropología y en concreto el uso de la intertextualidad en los estudios del folcklore ver la propuesta del etnólogo norteamericano Richard Bauman, en su obra *A world of other's words: cross-cultural perspectives on intertextuality*, Massachusetts, Blackwell, 2004. Para el caso de la sociología remitimos a las propuestas de Carmen Jaulín Plana, quien emplea el término intertextualidad para hacer una sociología de la familia, empleando el recurso teórico como “recurso metodológico de observación social” en Jaulín, Plana, Carmen. *Sociología de la familia: la intertextualidad como recurso metodológico y didáctico de observación social*, España, Comunicación social Ediciones y publicaciones, 2008.

definiciones de *intertextualidad* al tiempo que definimos cuál es nuestra posición respecto a este término teórico. En este sentido, comenzaremos marcando que nuestro uso del concepto *intertextualidad* está sumamente ligado a las propuestas que desarrollan Gustavo Pérez Firmat y Gérard Genette. Del primero de estos autores nos gustaría rescatar la definición que realiza de la intertextualidad como un proceso que abarcaría tanto la escritura como la lectura; así, propone un esquema bastante sugerente sobre dicho proceso, el cual podría resumirse en estas pequeñas palabras “la intertextualidad es la suma del intertexto más el exotexto”<sup>252</sup> y presentarse bajo el esquema elaborado por Raquel Gutiérrez Estupiñán.<sup>253</sup>



Complementando esta definición de *intertextualidad* como el resultado de una relación en la cual un texto A es insertado (y por lo tanto resignificado) en un nuevo texto B, (el cual representaría la suma del intertexto y el exotexto), Gérard Genette desarrolla un análisis de las formas específicas en las cuales se presenta esta relación. En su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* se propone realizar un estudio más profundo de lo que en obras anteriores definiría como *paratextualidad*, la cual se refiere a las diversas maneras en las que se manifiesta la “trascendencia textual de un texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.»<sup>254</sup> Para responder a un estudio más amplio de estas relaciones, el teórico acuña el término de *transtextualidad*, la cual se manifiesta, siguiendo formas específicas en cinco modos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. El estudio del citado libro de Genette se enfocará en el cuarto de estos tipos de relaciones transtextuales. En el presente estudio nos interesa más la definición

<sup>252</sup>Gustavo Pérez Firmat. “Apuntes para una modelo de la intertextualidad en la literatura”, en *Romantic Review* LXIX, New York, Columbia University, 1978, p. 1.

<sup>253</sup>Raquel Gutiérrez Estupiñán. *op.cit* , p. 154.

<sup>254</sup>Gérard Genette. *op. cit.*, pp. 9-10.

que se da sobre la *intertextualidad*. El estudioso de la literatura, siguiendo la propuesta de Julia Kristeva, la define como:

...una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautrémont, por ejemplo), y que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado perceptible de otro modo.<sup>255</sup>

A estas tres formas específicas de *intertextualidad* agregamos una cuarta: el *centón*, definido por Jesús Camarero como “una variante de la cita, una obra compuesta en su totalidad por citas.”<sup>256</sup>

Al referirse a *Una impecable soledad*, uno de los últimos Cuadernos de Luis Hernández, Rafael Romero Tassara pone especial énfasis en los préstamos textuales de otros poetas en el cuerpo del Cuaderno, definiéndolo como “un poemario preñado de intertextualidad.”<sup>257</sup> Por nuestra parte, intentaremos mostrar que existe una gran cantidad de relaciones intertextuales a lo largo de todo el trabajo poético del peruano. Si bien en los primeros poemarios eran apenas perceptibles, a partir de la escritura de los Cuadernos de poesía abundan, creando juegos en los cuales la intertextualidad llega a ser la única guía de lectura. A continuación daremos algunos ejemplos de las diversas formas intertextuales mencionadas líneas arriba. Para entender de una forma más completa esta práctica es importante mencionar que dentro de la tipología intertextual podemos encontrar intertextos “marcados y no marcados”, esto es:

El intertexto puede ser explícito o implícito. Es explícito cuando aparece expresamente como cita ante el receptor por medio de alguno o algunos de los marcadores convencionales (epígrafe, nota al pie, cursiva, comillas, etc.). El intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector.<sup>258</sup>

La cita y el centón (siempre que sea marcado el subtexto del cual proviene) serían intertextos explícitos, mientras que el plagio y la alusión, por su parte, representarían el campo de los intertextos implícitos.

Una de las primeras manifestaciones intertextuales en la poesía de Luis Hernández es precisamente la cita, la cual es empleada en los paratextos (epígrafes, títulos, subtítulos, etc.) y dentro del cuerpo de los poemas del peruano. Así, en “Jardinero de cizaña”, poema que abre

---

<sup>255</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>256</sup> Jesús Camarero. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, España, Antrhopos, 2008, p. 41.

<sup>257</sup> Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 370.

<sup>258</sup> José Enrique Martínez Fernández. *op. cit*, p. 96.

*Orilla*, el primer libro de Hernández, se pueden leer, en letras cursivas, los siguientes versos:

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...*<sup>259</sup>

Los versos marcados en cursivas diferente por Hernández, pertenecen a un fragmento de la novela *El desierto del amor*, de Francois Mauriac, de quien también se encuentra un epígrafe al inicio del poema.<sup>260</sup> Una de las características de los juegos intertextuales en la poesía de Luis Hernández, (sobre todo en relación con las prácticas del plagio y la alusión) es que siempre están llenos de pequeñas pistas (en los paratextos sobre todo), guiños que el poeta da a los lectores con el fin de que estos sean capaces de ubicar de dónde provienen ciertos fragmentos de sus obras. Son pocas las citas que mencionan al autor de los intertextos en los poemas de Luis Hernández, incluso en sus poemas en prosa. Por ejemplo, encontramos interesantes juegos en el cuerpo del Cuaderno *Una impecable soledad* donde el título es tomado del poemario *Una implacable soledad* de Juan Ojeda; poeta peruano de la generación de Hernández a quien dedica este Cuaderno, cabe mencionar que los poetas nunca se conocieron, eran amigos comunes los que intentaban encuentros que siempre resultaban fallidos, así la dedicatoria de Hernández puntualiza: “A Juan Ojeda, a quien no conocí”.

En el Libro Segundo de este cuaderno encontramos una cita traducida de una parte de “The deat of the bishop of Brindisi”, ópera de Gian Carlo Menotti. Hernández transcribe y traduce los versos que dicen:

“Nothing is purposeless, nothing. Then why should God have given you in life a questioning mind if not to hand to you in death the blinding answer”.

“Nada es inecesario, nada. Porque si no ¿cómo habría Dios dado a ti una mente que se pregunta, sino para iluminarla en el centelleante momento de la muerte?”

Menotti: The deat of the bishop of Bridisi.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup>Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 7.

<sup>260</sup>En la página 11 del Cuaderno No. 48 del Archivo de la PUCP, se encuentran los mismos versos del escritor francés, en una especie de borrador de lo que sería el primer poemario de Hernández, pero con la referencia a Mauriac. Éstos están presentes como un epígrafe, entrecorillado, y con referencia.

<sup>261</sup>Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 360.

Es interesante este juego intertextual dentro del Cuaderno. Por una parte nos encontramos con una cita marcada, cuyo referente está explícito. Pero ésta se presenta como una cita doble, pues está traducida, lo que la relaciona con una específica práctica hipertextual (relación directa de un texto B o hipertexto con un texto A o hipotexto), que sería la traducción, entendida (siguiendo a Genette) como *transposición formal*, esto es, aquellas prácticas hipertextuales que “...sólo afectan al sentido accidentalmente o por consecuencia perversa y no buscada, como las traducciones (que es transposición lingüística).”<sup>262</sup> Dejando a un lado el debate en torno a la exactitud de las traducciones en el campo de la literatura, nos interesa remarcar el significado que tiene para Luis Hernández el presentar fragmentos de una ópera en dos idiomas distintos, (el inglés, que es la lengua en la que se encuentra originalmente escrita dicha obra y el español, lengua del poeta) marcados como citas separadas. Parece ser que Hernández toma en la lengua una cualidad que muda ya al intertexto, a pesar de provenir de la misma fuente el cambio de idioma crea un texto distinto. Esto nos lleva a entender este juego de traducción en el sentido de interpretación, tal como lo presenta Wolfgang Iser:

Por lo general asociamos la traducción con la transcripción de un idioma a otro, sea distinto al propio, técnico, profesional o de cualquier otra clase. No obstante, en la actualidad no sólo se traducen los idiomas. En un mundo cada vez más pequeño, muchas culturas distintas entablan un contacto estrecho entre sí y demandan un entendimiento mutuo en términos no sólo de la cultura propia, sino también de aquellas con las que contactan. Cuanto más ajenas sean estas últimas, más inevitable será la forma de traducción.<sup>263</sup>

Así, podemos ubicar a la cita explícita dentro de los poemas del peruano bajo una presencia tenue pero que tendrá diferentes sentidos, Hernández logra poner de manifiesto vía un giro lingüístico una especificidad cultural, de otra manera la cita de Menotti no necesitaría traducción idiomática, como es frecuente en los intertextos que conforman la poesía del peruano.

Nos parece importante señalar que, a pesar de ser la práctica intertextual menos empleada en la escritura del bardo, la cita fue la primera de estas prácticas en aparecer en su obra, la novísima señal de lo que significaría la apropiación y el juego con fragmentos de textos ajenos en el trabajo poético de Luis Hernández Camarero.

El segundo tipo de intertextualidad que nos interesa ubicar dentro de la escritura del bardo, está relacionado con la cita pero, esta vez, en función de darle cuerpo a un poema. Este es el *centón*, cuyas primeras prácticas en la poesía peruana del siglo XX las encontramos en un poeta de la

---

<sup>262</sup> Gérard Genette. *op. cit.*, p. 262.

<sup>263</sup> Wolfgang Iser. *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 28.

década del treinta, cuya poesía se encontraba también bastante marcada por el humor. Al referirnos al *centón* dentro de la poesía peruana durante el siglo pasado, no podemos dejar de reconocer como el primer caso de esta práctica al poema “DISSONANZA E PREPARAZIONE” de Martín Adán, cuyas líneas parecen ser una especie de *collage* de epígrafes de otros poetas. Es importante señalar la multiplicidad de lenguas presentes dentro del mismo poema, práctica que también caracterizará a la poesía de Luis Hernández. Entre las eruditas citas que componen el texto de Adán encontramos algunas pertenecientes al propio poeta, lo cual, además de enfatizar el sentido totalmente lúdico del poema, desacraliza a los poetas citados y establece una relación de igualdad entre todas las voces del *centón*. Al principio de este extenso poema Adán escribe, citando:

Aquel que en la barca parece assentado,  
vestido de engaño de las bravas ondas,  
en aguas crueles y más que non fondas

MENA

I weep for Adonais- he is dead!  
O, weep for Adonais! Though our tears  
Thaw not the frost which binds so dear a head!

SHELLEY

...sur l'onde et sous les cieux

LAMARTINE

¡De una miel que era tan dulce,  
Que era un puñal al tragarse!...  
¡De una miel que así se acendra,  
Que a sí misma se relame!...  
¡De flamas y de fluïres  
De mieles sentimentales,  
Bajo los nombres en celo,  
Que se hieren en el aire...

MARTÍN ADÁN<sup>264</sup>

A diferencia del poeta vanguardista, el tipo de *centón* en Luis Hernández casi nunca es explícito, y en este sentido, las citas y fragmentos que toma de otros autores están mucho más relacionadas con la práctica del *plagio*. Nos gustaría sin embargo, presentar un peculiar *centón* de Hernández, el cual se ubica en el cuaderno 4 del archivo de la PUCP, entre las primeras páginas de una sección titulada “El Sol Lila”, donde el limeño compone con ideas ajenas el siguiente poema sin título:

---

<sup>264</sup> Martín Adán. *op. cit.*, p. 308.



Szent Georgy  
“Si yo tuviera  
veinte años  
fornicaría y  
tomaría drogas

Sigmund Freud  
1 “Lo único  
incesesario es el  
dolor”  
2 “El que se pregunta  
por el sentido de  
la vida está enfermo”

Hipócrates y Charcot  
“la única labor del  
médico es curar.  
No es ni punidor, ni menos,  
juez”

Einstein  
 $E= mc^2$

Newton  
 $g=m \times m / 2$ <sup>265</sup>

Dado que el *collage* que crea Hernández parece no tener una estructura poética definida, nos gustaría matizar algunos aspectos de este *centón*. En primer lugar podemos advertir que las citas que lo componen no provienen de autores ligados a la literatura, sino más bien a la medicina y a otras ciencias.<sup>266</sup> ¿Qué puede tener de poético la fórmula de la gravedad o de la energía? Al toparnos con una gran variedad de temas en la poesía del peruano, y entre estos las llamadas “ciencias duras” o “exactas” verificamos que “La variedad de los temas corresponde a los diversos registros que Hernández maneja y confirman su vocación de poetizar todo y desacralizar el objeto poético.”<sup>267</sup> Pero el hecho de que cualquier material pueda ser poetizable no quiere decir que todos los poemas que se hacen en torno a variados temas sean obras necesariamente bien logradas. Proponemos entonces, una lectura de este *centón* en relación al papel que desarrolla

---

<sup>265</sup> Archivo PUCP, Cuaderno 4, pp. 30-32.

<sup>266</sup> Hipócrates, considerado padre de la medicina en Occidente, Freud, creador del psicoanálisis en el siglo XX, Jean-Martin Charcot, famoso neurólogo del siglo XIX, Albert Szent-György médico y psicólogo quien obtuvo el premio nobel en 1937, Einstein y Newton importantes físicos de diferentes periodos históricos.

<sup>267</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona*....p. 569.

este juego de citas con la forma en que Hernández concibe la poesía, y en general con su poética. Encontramos de forma clara en las primeras citas que componen este poema, la correspondencia directa con la medicina y la psicología, las cuales van encaminadas a dar un sentido a la vida (evitar el dolor a toda costa) que-habíamos señalado antes- estará presente en la obra del bardo desde el comienzo del proyecto de los Cuadernos de poesía; recordemos que para Hernández la poesía y la vida eran la misma cosa.<sup>268</sup> Por otra parte, siendo poeta y médico, nuestro bardo tenía una clara postura frente al dolor como “lo único innecesario” y en ese sentido era un gran seguidor de Hipócrates, para quien “Es obra divina evitar el dolor.” Ello abona a su concepción de la poesía como un bálsamo, y en este sentido, la carga moral que tiene la escritura en su tarea por evitar el dolor. Si estas ideas pueden colegirse de la lectura de la primera parte de este *centón* de Hernández, las fórmulas físicas que cierran el poema lo dotan de cierta sencillez, creando un efecto de contraste con los temas clínicos tratados en la primera parte; ante el dolor, la medicina, y los diagnósticos freudianos, nada como cerrar con una abstracción de lo cotidiano, citas de la gravedad y la energía, fenómenos presentes todo el tiempo en nuestra vida, y en los que apenas reparamos.

Como último comentario en relación con la práctica de *centón* en la poesía de Luis Hernández, nos gustaría traer a cuento un pequeño aforismo que inaugura las páginas de *El Sol Lila*:

UNA forma  
De escribir poesía  
Es vivir epigrafiando<sup>269</sup>

Entre los intertextos implícitos en la poesía de Luis Hernández, se encuentra la *alusión*, práctica enteramente relacionada con la percepción del lector. Helena Beristáin, en un estudio sobre la alusión desde la perspectiva de la retórica, define a esta práctica de una manera básica como “...referirse a algo sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo”.<sup>270</sup> La estudiosa rastrea esta práctica en un vastísimo campo verbal que abarca desde algunas figuras retóricas (eufemismo, perífrasis, sinécdoque, elipsis, zeugma, asíndeton y anacoluto), hasta su presencia en la lingüística, pasando por su relación con el símbolo y obviamente con la intertextualidad. Así, la *alusión* presupone que una idea o enunciado sea entendido por un lector a partir de ciertas huellas textuales cuyo sentido puede variar de la elusión a lo lúdico. En este sentido, la *alusión* es una

---

<sup>268</sup>Ver Entrevista con Alex Zisman y el epígrafe que abre el capítulo I.

<sup>269</sup>*Ibid*, p. 169.

<sup>270</sup>Helena Beristáin. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 2006, p. 14.

práctica intertextual fuertemente relacionada con la recepción. Michael Raffaterre, uno de los más importantes teóricos de la *intertextualidad*, pone un especial interés en la capacidad del lector para reconocer los textos aludidos; así, menciona que “la intertextualidad es un efecto de la lectura, porque lo más importante es el lector: a él corresponde reconocer e identificar el intertexto, y su memoria y competencia resultan definidoras en el juego intertextual.”<sup>271</sup> Siguiendo esta idea, es importante resaltar la relación que establecen los intertextos implícitos con la capacidad del lector para la ubicación de éstos, puesto que muchas veces los significados de un poema dependen de la recepción de los textos ajenos dentro del mismo. El caso de Hernández presenta diversos grados de complejidad en cuanto a la recepción de intertextos relacionados con la *alusión*:

Por una parte, nos encontramos con sencillos e ingeniosos juegos de antífrasis<sup>272</sup> (“Esta es la historia/ de *Mowgli*/ El niño *oveja*”, o, “El origen de *Darwin* según el *mono*”) sobre todo en los títulos de pequeños poemas, los cuales, a su vez, están plagados de nombres de obras musicales, compositores, películas, etc.; el uso de la antífrasis también está presente en aforismos, como el siguiente, que hace alusión (en un sentido lúdico) a la conocida anécdota sobre el descubrimiento y descripción de la teoría de la gravedad por Isaac Newton:

Una manzana vio caer  
A Newton  
Luego dijo:  $g=9.8$ <sup>273</sup>

Pero también cuenta con un tipo de alusiones más sutiles, como se enuncia en “FIN DE 1964”, poema perteneciente a *Voces Íntimas*, Cuaderno de poesía que inaugura *Vox Horrisona*:

El año de 1896  
Un aldeano austríaco escribió  
Al pie de una obra de arte:  
Novena Sinfonía  
Dedicada a Dios.<sup>274</sup>

Estos pequeños versos están aludiendo al registro de la inconclusa Novena Sinfonía de Anton Bruckner, compositor austríaco de la segunda mitad del siglo XIX, cuyas piezas se encontraban

---

<sup>271</sup>Michael Riffaterre. *Semiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 205.

<sup>272</sup>Figura retórica ligada a la ironía que “alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee[...]Se trata del empleo de una *frase* en sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el *co-texto* (o *contexto* lingüístico próximo), revela su existencia y permite interpretar su verdadero *sentido* (Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 277.)

<sup>273</sup>Luis Hernández. *Vox Horrisona*....p. 105.

<sup>274</sup>*Ibid*, p. 53

muy relacionadas con el tema religioso. Y es que hay que recordar que la totalidad de su obra está constituida por piezas sinfónicas y música religiosa. La Novena Sinfonía cuenta con una especial significación en relación a la música del compositor y a la presencia de Dios, sobre todo, porque fue escrita en el umbral de su muerte.

La *alusión* inaugura una práctica en la poesía de Luis Hernández que constituirá la esencia de sus juegos intertextuales, esta es, la insinuación y las formas de nombrar indirectamente involucrando la capacidad del lector para ubicar, siempre guiado por el poeta, la relación que existe entre la escritura del limeño y otros discursos.

Hemos decidido dejar al final de este apartado nuestro pequeño estudio sobre la práctica del *plagio* en la poesía de Luis Hernández por las siguientes razones: En primer lugar consideramos que es una de las más polémicas formas de intertextualidad con respecto a las demás maneras en las que un autor se apropia de un exotexto para hacerlo parte de su producción. La práctica del plagio literario, al ser una copia sin referencia, posee un status ambivalente<sup>275</sup> toda vez que la relación entre el plaguario y el autor plagiado tiene diferentes matices: puede ir desde el homenaje hasta la deshonesta apropiación de una obra ajena. Nos parece prudente partir de la especificidad del juego del *plagio* en la poesía de Luis Hernández Camarero, la cual se verá ejemplificada en el siguiente apartado, a través de un breve análisis de algunos poemas del limeño.

Comenzaremos haciendo una pequeña división conceptual en nuestra definición de la práctica del *plagio*, basada en la finalidad del uso que se da de la misma, sobre todo en el campo de la literatura. Nuestra primera definición (mencionada líneas arriba) se refiere a una “copia no declarada pero literal.”<sup>276</sup> Si la totalidad de las prácticas plagiarias deben ser literales para considerarse como tales, al encontrar figuras como la paráfrasis debemos preguntarnos si ésta corresponde al *plagio* o a la *alusión*. La respuesta sólo puede encontrarse, evidentemente, examinando la finalidad con la que el autor emplea este tipo de figuras. Uno de los elementos que nos ayudan a localizar las intenciones de Hernández tiene que ver con un reconocimiento por parte del poeta cada vez que se sirve de un discurso ajeno. Una clara muestra de esto se encuentra en una sección del Cuaderno *Una impecable soledad*, donde, tras citar fragmentos de “La canción

---

<sup>275</sup>Este carácter en cuanto al término “plagio” no existe en otras artes como la escultura o la pintura en donde la intención de un plaguario es “No ser descubierto”, hacer creer al público que la reproducción de una obra es la original. En el caso de las copias idénticas que buscan ser identificadas como tales se utiliza simplemente el término “reproducción.”

<sup>276</sup>Ver nota 250.

de la Noche”<sup>277</sup> de Friederich Nietzsche, remata con la siguiente confesión:

“Citar de memoria es espantoso. Uno olvida medio verso y añade uno y medio”<sup>278</sup>

La confesión del poeta dota de un tono lúdico a la obra, la cual se encuentra plagada, lo mismo de citas eruditas que del habla cotidiana. Así, ubicamos que la práctica del *plagio* en la poesía de Luis Hernández se encuentra bastante ligada al humor, aunque este no es el único objetivo que busca al valerse de fragmentos de obras de otros autores ¿Cuál es entonces la intención del peruano al utilizar versos ajenos en el cuerpo de su obra? Para Christopher Ricks, un plagio está necesariamente relacionado con el engaño al público, esto marcaría, por ejemplo, la diferencia entre lo que define como *alusión* y *plagio*: “The one on plagiarism takes plagiarism to be allusion’s contrary-is- ( the alluder hopes that the reader will recognize something, the plagiarist that the reader will not)”<sup>279</sup> Algunas páginas más adelante, Ricks dice que su estudio y definición del *plagio* se enfoca en los derechos de autor y a casos específicos de este tipo de apropiación, puesto que es consciente de la diferente significación que tiene esta práctica intertextual en diversos contextos y culturas. El crítico literario entiende el *plagio* como “...a wider range of transgressive appropriations than perhaps the word ordinarily signifies.”<sup>280</sup> El *plagio* se define entonces, en la mayoría de los casos, no sólo como un ejercicio transgresor, sino que está ligado con la deshonestidad. Desde un trabajo escolar hasta un texto literario, pasando por citas no marcadas en el cuerpo de un escrito académico, la práctica del *plagio*, vista desde el enfoque de Ricks, supone que el autor busca apropiarse de manera ilegítima de palabras ajenas, y ocultar este abuso de apropiación. Cabría precisar más esta idea del concepto de plagio, sobre todo en el terreno de la literatura, ya que, si bien en el caso de las artes plásticas, por ejemplo, el objetivo principal de los plagiarios es que no se reconozca el engaño, al punto que la pieza original y la plagiaria no sean diferenciadas por el público, con la literatura ocurre un proceso diferente. Dejando a un lado casos específicos ligados a los derechos de autor, podemos asegurar que el

---

<sup>277</sup> La Canción de la noche pertenece a *Así hablaba Zaratustra*, y la versión de Hernández, quien en realidad sí cita de memoria las líneas del filósofo alemán y además cambia el formato del escrito de prosa a verso, es la siguiente: “Es de noche/ Y mi alma es/ Una fuente/ Es de noche/ Y la noche/ Es una canción/ De amantes/ Y mi alma/ Es también/ Una canción de amantes”.

<sup>278</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona*.... p. 364.

<sup>279</sup> “El plagiario toma el plagio como lo contrario de la alusión esto es (quien alude espera que el lector reconozca algo y el plagiario que no lo haga)”. Christopher Ricks. *Allusion to the poets*, Great Britain, Oxford University Press, 2004, p. 1.

<sup>280</sup> En un sentido general, las apropiaciones transgresivas que tal vez significa la palabra ordinariamente. *Ibid*, p. 222.

*plagio*, visto como práctica intertextual, está totalmente desligado de una idea de apropiación sin reconocimiento por parte del lector. Al igual que la *alusión*, el *plagio*, como intertexto, depende del reconocimiento del subtexto del cual se está nutriendo determinada obra; sin el reconocimiento de aquel, el proceso intertextual queda inconcluso, imposibilitando la concepción del texto como “absorción y transformación de otro texto” que menciona Kristeva, quedando así anulada la posibilidad del diálogo.

En tal sentido, el papel que juega el lector en este tipo de prácticas es indispensable para la elaboración del significado. Para Riffaterre la esencia de la intertextualidad, reside justamente en el reconocimiento de las obras ajenas dentro de un texto: “L’*intertextualité* est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d’autres, qui l’ont précédé ou suivie. Ces autres textes constituent l’*intertexte* de la première. La perception de ces rapports est donc une des composantes fondamentales de la littérature d’une oeuvre.”<sup>281</sup>

Al hablar de *intertextualidad*, entonces, debemos aclarar que nos referimos tanto al proceso de escritura, vía la práctica consciente de citar, aludir o plagiar algún autor u obra dentro de un texto literario, como a la recepción del lector, que captaría la intención del autor de resignificar el texto citado, plagiado o aludido, así como de identificar la procedencia de dicho texto. En cuanto a la práctica del *plagio* en la poesía de Luis Hernández, podemos afirmar que el autor peruano estaba mucho más consciente del uso de prácticas intertextuales a la hora de escribir, que preocupado por la concreción que dieran los lectores a dicho proceso. Si Hernández solía dejar pistas que guiaran la lectura intertextual en su obra, a manera de juego,<sup>282</sup> la mayoría de los lectores a los que regalaba su trabajo eran personas escasamente relacionadas con la literatura.

Así, en un proceso que comienza con pequeños guiños intertextuales en los primeros tres poemarios editados y que luego explota de una forma sagaz durante el proyecto de los Cuadernos, Luis Hernández crea toda una poética en torno al *plagio*. Las formas de relacionarse con los poetas, los músicos y otros artistas y pensadores así como con diferentes textos con los

---

<sup>281</sup>“La intertextualidad es la percepción, por parte del lector, de fragmentos de una obra en otras, que le preceden o siguen. Estos otros textos constituyen el intertexto del primero. La percepción de estos fragmentos es, entonces, uno de los componentes fundamentales de la literalidad de una obra.” (Michael Riffaterre. “La trace de l’*intertexte*” en *La Pensée*, No. 215, octubre, p. 4.)

<sup>282</sup>Por ejemplo, su correspondencia durante su estancia en Alemania era “burlona, con referencias rebuscadas, , crípticas y también con llamadas a pulir la mente” siempre guiadas por pequeñas pistas. Así las cartas que enviaba a Carlos, su hermano menor, estaban plagadas de numerosas citas y plagios que podrían parecer absurdos, si no se ubicaban las fuentes de las que provenían, el poeta comentaba que este juego era “para que agudice su inteligencia y también se divierta un rato.” (Rafael Romero Tassara. *op. cit.*, p. 105.)

que entabla un diálogo a lo largo de su obra, adquieren un peso específico como *plagios* declarados. El bardo escribe en uno de los poemas que componen su *Ars Poética*:

La poesía es un Arte  
Continuo: por ello plagio

Consérvame en la solicitud  
De las costas abruptas  
Y grises de los mares

Sin sol, más aún,  
Creo en el plagio

Y con el plagio creo,  
Continúo, pleno  
El aire de colores....<sup>283</sup>

Hernández equipara la creación con el *plagio*, vinculándola con dos procesos, los cuales están ligados: la representación y la resignificación. Por una parte, el *plagio* se define como una reelaboración o imitación de la vida. Para él toda obra sería una imitación (de la naturaleza, del entorno, de otras obras, etc.) que puede llegar a ser un *plagio*. Hernández matiza esta idea en un fragmento de un poema aparecido en *El Sol Lila*:

...Mi esbelta  
Mi amada, mi gris  
Ciudad natal  
Donde plagio los versos

Pero también  
Plagio al mar  
Y al tiempo<sup>284</sup>

La segunda concepción que Hernández desarrolla en torno al *plagio* tiene que ver con el préstamo.<sup>285</sup> El poeta toma, plagia, fragmentos de las obras de otros escritores y en este proceso de inserción del discurso ajeno en el propio lo resignifica al recontextualizar las palabras del texto primario.

Christopher Ricks, en su ya citado *Allusion to the poets* estudia la relación intertextual entre

---

<sup>283</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona....*, p. 303.

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 228.

<sup>285</sup> Utilizamos el término como sinónimo de “tomar, hacerse de algo” para evitar confusiones en cuanto a la definición de “préstamo” relacionada con la lingüística, la cual se refiere a “intercalar en el discurso términos pertenecientes a otras lenguas.” (Helena Beristáin. *op. cit.*, p. 404. )

varias generaciones de poetas ingleses, basándose en una visión del poeta como “heredero”, apoyando su estudio en dos teóricos también ingleses. De Harold Bloom toma algunos postulados de *La angustia de las influencias* y de Walter Jackson Bate recupera algunas ideas de su *The burden of the Past and the English Poet*.<sup>286</sup> Visto así el poeta heredero tiene una carga, una angustia ante el peso de sus antecesores. Hernández puede ubicarse como un poeta que también se asume como heredero, pero toma esta herencia como un goce más que una carga, y en este sentido se apropia del placer del texto en un permanente dialogismo, al tomar prestadas las palabras de otros, para concretar su proceso creativo. Pero su visión de préstamo como heredero no se reduce a eso, al tomar fragmentos de obras ajenas y repartirlas indistintamente en los Cuadernos de poesía, hace partícipe a otros de este legado cultural, las palabras de los poetas predecesores pertenecen al poeta peruano y a todo mundo. La posición Luis Hernández frente al legado poético era bastante similar a la de Goethe, quien afirmaba: “¿Acaso los logros de los predecesores y contemporáneos de un poeta no le pertenecen? ¿Por qué no debería atreverse a coger las flores donde las encuentra? *Sólo haciendo que las riquezas de los demás se vuelvan nuestras podemos darle algo grande al mundo*”.<sup>287</sup>

La manera de apropiación de la riqueza de la tradición artística para el poeta peruano es vía el *plagio*, un *plagio* declarado a través de pistas y confesiones. Las dos concepciones de esta práctica intertextual que desarrolla Hernández (entendida como imitación, y como préstamo) son una clave imprescindible para comprender la poética del limeño. El *plagio* es para él una forma de diálogo que se alimenta de todo tipo de elementos, artísticos y no artísticos; la música, la literatura, la psicología y el habla cotidiana, son todos ellos fuentes de conocimiento, sensaciones, etc., que nutren su variado mundo poético. En la sección final de su *Ars poética*, escribe:

PRÉSTAME tus palabras,  
Poeta;  
Si me preguntas  
Por el secreto  
De mi corazón enfermo  
Te relataré  
Por conmoverte  
Una muy antigua balada  
Y te diré que no

---

<sup>286</sup> Ver Christopher Ricks. *op. cit.*, p. 13.

<sup>287</sup> Citado en Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila, 1991, p. 64. Subrayados nuestros .



Recuerdo algo más...<sup>288</sup>

### *Análisis intertextual de algunos poemas de El Sol Lila*

La definición de intertextualidad que establecimos en el apartado anterior dejó de lado algunos conceptos básicos que derivan o dieron origen a dicho término. Hemos preferido desarrollar la definición de los mismos conforme a su aparición en los siguientes poemas, sin embargo existe un concepto que nos gustaría exponer antes de dar pie al análisis de los versos de Hernández: el de dialogismo.

Entre las múltiples definiciones en torno al concepto intertextualidad todas coinciden en ubicar el nacimiento de dicho término en relación con el de dialogismo, acuñado por M. Bajtín y ampliamente desarrollado en su famoso libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde se afirma que en las novelas del autor ruso “se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.”<sup>289</sup> De esta forma, Dostoievski es el fundador de la novela polifónica, en la cual la presencia de diferentes voces con conciencias independientes toma forma de diálogo, terminando así con la forma monológica de la novelística. El diálogo para Bajtín está presente todo el tiempo, el hombre es un ser dialógico pues “la conciencia del hombre despierta envuelta en la conciencia ajena.”<sup>290</sup> El concepto de diálogo, entonces, tiene un carácter sumamente amplio y se presenta de diversas maneras:

Las relaciones dialógicas, por supuesto, no coinciden en absoluto con las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo real, por ser mucho más abarcadoras, heterogéneas y complejas. Dos enunciados alejados uno de otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esa confrontación alguna convergencia de sentidos... revelan una relación dialógica.<sup>291</sup>

Esta concepción de diálogo guiará nuestro análisis intertextual de los poemas de Luis Hernández. *El Sol Lila* es el más extenso de los Cuadernos del poeta peruano y está compuesto de los poemas que el limeño definía como “extraños”.<sup>292</sup> Asimismo, nos encontramos con un poemario sumamente íntimo, en él la cotidianidad se muestra plagada de elementos que le dan un tono muy personal, contemplativo. El mar, la música, los parques, las drogas, la literatura, el cine y el amor

---

<sup>288</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 302.

<sup>289</sup> Mijaíl Bajtín. *op. cit.*, 1988, p. 17.

<sup>290</sup> Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2005, p. 360.

<sup>291</sup> *Ibid*, p. 317

<sup>292</sup> Ver nota 197.

son algunas constantes en *El Sol Lila*, que guían la lectura de la “magia cotidiana” de la que se alimentó nuestro poeta para construir este poemario. Sobre los diversos diálogos que en él entabla Hernández, enfocamos este breve análisis de algunos de los versos.

Comenzaremos nuestro análisis con uno de los primeros poemas que aparecen en el apartado **Ars Longa Vita Brevis**, y cuya relación con Goethe, uno de los autores predilectos de Hernández, es evidente. Estos versos invocan al poeta alemán de la siguiente manera:

LASS MEIN AUG DEN  
ABSCHIED SAGEN

A Percy Shelley

Adiós Percy Shelley  
Quien sabe  
Si nos veremos  
Der Dichtung Schleier  
Aus der Hand der Wahrheit  
Plena ya es mi vida  
Puedo regresar  
Al valle profundo  
O también Percy,  
Volver a hablar contigo,  
Tú, que me enseñaste  
Que nada es sueño  
Y menos aún el amor.

Nos encontramos con un poema de trece versos, escrito en forma de silva libre híbrida,<sup>293</sup> compuesto de líneas versales que no llegan a las diez sílabas, predominando el hexámetro. Este tipo de composiciones son características de la obra de Hernández. Por otra parte, el poeta cuenta con pocas rimas, todas asonantes (Si nos veremos/ Que nada es sueño; Quién sabe/ tú que me enseñaste) y sólo una rima interna ( Aus der Hand.../ Puedo regresar). En este sentido se asemeja al tipo de silva libre que inaugura Juan Ramón Jiménez a la cual “le quita definitivamente la rima.”<sup>294</sup> Las imágenes, entonces, toman un importante papel en la composición del poema, y en este sentido también puede ser catalogado como un poema que emplea el “verso libre de pensamiento”, esto quiere decir que está “formado por un chisporroteo de imágenes ligadas

---

<sup>293</sup> Ver nota 113.

<sup>294</sup> Isabel Paraíso. *op. cit.*, p. 396.

afectivamente (...) aunque en su composición pueden entrar ritmos fónicos en mayor o menor proporción.”<sup>295</sup>

Los intertextos de este poema son fácilmente ubicables, ya que son plagiados en la lengua original del subtexto, el alemán. Su primera aparición se encuentra en los paratextos (título y dedicatoria). En letras mayúsculas Hernández cita un verso de Wolfgang Goethe como título, LASS MEIN AUG DEN ABSCHIED SAGEN (Deja que adiós te diga con los ojos, )<sup>296</sup> que son los primeros versos del poema “La Despedida” escrito por el poeta alemán el año de 1770 al separarse de su querida amiga Francisca Crespel. El poeta limeño también dedica sus versos a un amigo, el escritor Percy B. Shelley. Hernández solía referirse a los poetas y músicos como sus amigos, en la famosa entrevista realizada por Alex Zisman, el limeño habla de Mallarmé de la siguiente manera: “Él me enseñó inglés poético. Yo leía a Mallarmé y pude leer a Poe, a quien había traducido Mallarmé. Gracias a Mallarmé me hice muy amigo de él.”<sup>297</sup> Así mismo, encontramos en los versos del bardo diálogos con poetas y músicos con un estilo conversacional, como si fuera una plática entre amigos o compañeros. Observemos:

A JORGE NOEL GORDON

LORD BYRON

Qué te diré, sin vergüenza

Compañero, yo también

Oculté mi tristeza

Y qué sabemos

Cómo te plagio, Lord,

Como no sea quizá

Que hemos nacido

Para el morir

Eso que llaman muerte

¿La venceremos, Byron?

Yo creo que mejor

Bebemos por la Poesía.<sup>298</sup>

Para Bajtín una de las condiciones para generar un diálogo tenía que ver con la igualdad e independencia de las voces que actuaban en el mismo. Uno de los primeros pasos que establece Luis Hernández en torno al legado cultural del cual se considera heredero tiene que ver precisamente con un sentido de desacralización, así, las grandes figuras de la música y la

---

<sup>295</sup> *Ibid*, p. 232

<sup>296</sup> Tomamos la traducción de Rafael Cansinos Assens en Goethe, Johan W. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974, p. 802.

<sup>297</sup> Zisman, Alex. “Luis Hernández: el arte de la poesía” en Diario *El Correo*, 7 de junio de 1975, p. 11.

<sup>298</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona*, Lima, editorial Ave Fénix, pp. 66-67.

literatura no son entes inalcanzables cuya obra es solamente contemplativa y cerrada, ellos se presentan en la poesía del limeño como amigos cercanos al poeta en cuanto a que éste lee y escucha sus voces y las contesta, entabla un diálogo con ellos, el cual se presenta en varios casos como una charla cotidiana.

En el poema que concierne a nuestro análisis nos encontramos, como en el poema de Goethe, con una despedida, la cual rastreamos en los primeros tres versos del poema “Adiós Percy Shelley,/ Quién sabe/ Si nos volvamos a ver”. El primer elemento común en ambos textos es la relación de la despedida con la mirada, con los ojos, aunque se trata de una frase habitual, un lugar común, aquí adquiere un sentido literal. Aunque la despedida que plantea Hernández, a diferencia de la del poeta alemán, no se encuentra plagada de tristeza, sino de paz, lo cual se reafirma unas líneas más abajo “Plena ya es mi vida/ Puedo regresar/ Al valle profundo”. Sobre estos versos lo primero que salta a la vista es una metáfora de la muerte a través de la imagen del retorno al valle profundo, que refuerza el carácter de despedida del poema, y con la idea de la posibilidad de encontrarse con el poeta inglés. “O también Percy,/ volver a hablar contigo”. La relación que entabla el yo lírico con Shelley es evidenciada a través del tono conversacional y la familiaridad con la que dialoga con el poeta.

Otro elemento que salta a la vista y que confirma la relación totalmente familiar y desacralizadora que mantiene Hernández con otros poetas, se ubica en el segundo intertexto del poema, también proveniente de un texto de Goethe: “Der Dichtung Schleier / Aus der Hand der Wahrheit ( el velo es de la Poesía, tejido / de la Verdad por la segura mano)”<sup>299</sup> son versos que provienen del poema del alemán “Dedicatoria” en cuyas líneas se desarrolla un encuentro entre la voz lírica y la Poesía, precisamente en las profundidades de un bosque. La inserción de estas líneas en el poema se encuentra relacionadas con la imagen que Hernández tiene de Percy B. Shelley, esto es; como un poeta compañero. El velo referido en el intertexto del poema hernandiano es un regalo que la Poesía otorga a la voz lírica en el subtexto goetheano: “recibe, pues, este presente amable, /que para ti de antiguo reservaba;/ y diz que al venturoso que con alma/ acéptalo serena, no le daña; / toma este velo, con primor labrado/ de bruma matinal, entretejida/ con solares fulgores esplendentes;/ el velo es de la Poesía, tejido/ de la verdad por la segura mano.”<sup>300</sup> Este velo es compartido por los poetas al final del poema, el velo es un atributo único de los poetas. Esta

---

<sup>299</sup> Johan W. Goethe. *op. cit*, p. 791.

<sup>300</sup> *Ibid*, pp. 790-791.

imagen era referida frecuentemente por Hernández, Luis La Hoz comenta que solían recitar a Goethe de memoria. Al respecto existe una anécdota compartida por los amigos durante su estancia en la selva, después de beber varias botellas de chakta y manejando de regreso a casa:

Cuando el camino hacía una curva en la cima de la colina, Hernández se paró en seco dando el pecho a los elementos desatados y entre truenos y relámpagos abrió los brazos para gritar a todo pulmón: ¡Der dichtung sleicher...! O algo por el estilo. Durante todo el camino de regreso varios sonetos de Goethe brotaron de su boca y de su corazón.<sup>301</sup>

La imagen del velo de la poesía tejido con la verdad logra una especie de comunión entre poetas. Hernández comparte el velo con Percy B. Shelley a través del juego intertextual con los versos de Goethe. Al mismo tiempo, recordemos, el limeño se despide haciendo alusión a la muerte, puede regresar al valle profundo y a hablar con el poeta inglés, quien le enseñó al peruano “Que nada es sueño/ Y menos aún el amor”. Sobre estos últimos versos podemos ubicar la imagen del sueño también ligada a la muerte, recordemos que Shelley tuvo una fuerte inclinación por el estudio de temas metafísicos y escribió algunos ensayos relacionados con el amor, la verdad, la muerte y la hermosura,<sup>302</sup> temas que también aparecen de manera frecuente en la poesía del escritor inglés.<sup>303</sup> En relación con las líneas que cierran el poema de Hernández, tal vez hagan alusión a los siguientes versos de “Prometeo liberado” de Shelley, donde el amor no es sueño pero se hace escuchar a través de los sueños:

We have Heard the lute of Hope in sleep;  
We have known the voice of Love in dreams,....<sup>304</sup>

Encontramos también otra relación con el fenómeno del sueño en la poesía de Shelley en los *Ensayos sobre los fenómenos del sueño*, que el poeta inglés escribiera en sus *Especulaciones metafísicas*.

El tono conversacional de Hernández, quien se dirige de una forma bastante fraternal al poeta inglés, da el primer paso para concretar uno de las más importantes aportaciones de Hernández a la poesía peruana, que es precisamente la desacralización de las grandes figuras de la poesía y de las artes en general vía la intertextualidad. De la misma manera en que Goethe aplaudía la

---

<sup>301</sup> Luis La Hoz. “Semblanza de Luis Hernández” en *La República*, 28 de noviembre de 1981, p. 18.

<sup>302</sup> Se pueden ubicar ensayos sobre cada uno de estos temas en Shelley, Percy B. *A defence of poetry and other essays*, USA, Kessinger Publishing, 2004.

<sup>303</sup> Un fragmento de *Adonais*, famoso poema de Shelley, escrito a propósito de la muerte de John Keats, ilustra la fuerza de la muerte y la hermosura en la producción del poeta inglés del siglo XIX, quien escribe: “La estrella matutina/ eras entre los vivos/ antes de que tu bella luz huyera. / Ahora, muerto, eres como Hespero:/ das nuevo esplendor a la muerte” en Shelley, Percy B. *Adonais*, Madrid, Signos, 2008, p. 24.

<sup>304</sup> John Keats, Percy B. Shelley. *Poems of Keats and Shelley*, United States, Dolphin books, p. 179.

apropiación de las riquezas de los otros poetas, Hernández toma sus palabras para escribir una hermosa despedida a un poeta inglés, a quien considera su amigo, haciendo partícipes a ambos poetas de un diálogo abierto.

#### BOOK THE SECOND

El segundo de los poemas que nos interesa analizar se titula “Book the second”. Nos encontramos aquí con un poema cuya referencia a los textos bíblicos se hace presente desde el título. Quizá uno de los rasgos más interesantes de estos versos estribe en la abierta crítica social. Si para los escritores jóvenes de la década del sesenta una literatura crítica debía mostrar la realidad social, denunciarla e intentar el cambio de esta realidad desde la literatura vía su compromiso político con las luchas del pueblo, para Hernández la denuncia social se encontraba ligada a otras cuestiones. Los siguientes versos resultan una especie de *collage* donde se hacen presentes diferentes voces pertenecientes a actores socialmente vulnerables acompañados de versos plagiados.

A ese concha de su Madre  
Me lo encierran en el calabozo  
Dijo el comisario  
Y le preguntaron: ¿Señor  
Cuántas veces se perdona?  
Y el 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 the well-thee well. And if for ever  
still for ever- thee well.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, . 221

Este poema también es una silva libre mixta en la cual versos pares e impares se mezclan de manera armónica, la mayoría de éstos son eneasílabos. Al igual que en el poema pasado nos encontramos con pocas rimas, todas asonantes y sólo una interna “Porque ellos serán consolados/ (...) Porque ellos heredarán la Tierra.” Es un poema que emplea también el verso libre de imágenes, éstas, tomadas de textos plagiados, crean una composición coherente en la que múltiples voces se hacen presentes, ubiquemos de qué fuentes provienen éstas.

Uno de los rasgos que conforman la polifonía de este poema tiene que ver precisamente con las mutaciones de la voz lírica a lo largo de los versos. Si en poemas pasados de Hernández habíamos sido testigos de la inserción de las voces de otros poetas, aquí nos encontramos con una voz lírica que cambia al citar fragmentos que van desde pasajes eruditos a expresiones orales bastante agresivas: “ A ese concha de su Madre/ Me lo encierran en el calabozo” o “ Ese es un huevonazo...” son marcas del habla popular de la Lima de mediados del siglo XX que parecen estar citados por la voz lírica: “ Dijo el comisario/ Y le preguntaron: ¿señor...”

Pero, ¿los rasgos de oralidad podrían ser considerados intertextos si tomamos en cuenta que el concepto de intertextualidad nació precisamente para separar y distinguir cualquier texto<sup>306</sup> de un texto literario dentro de otra obra literaria? La respuesta es sí. El gran universo del cual se alimenta la intertextualidad literaria no podría cerrarse sólo a la misma literatura, y para precisar a qué tipo de intertexto nos referimos acudimos a José Enrique Martínez Fernández quien propone una especificación de este tipo de prácticas usando los términos de intertextualidad endoliteraria (sólo textos pertenecientes al campo de la literatura) y exoliteraria (textos no literarios, frases hechas, voces sin rostro).<sup>307</sup> Así, los plagios, citas y alusiones a todo tipo de ciencias, artes y disciplinas en la poesía de Hernández enriquecen y amplían el universo intertextual en su poesía, abriendo un infinito abanico de posibilidades y mezclas entre diferentes elementos. En este poema la intertextualidad exoliteraria que lo conforma se reduce a rasgos de oralidad (voces sin rostro).

---

<sup>306</sup>Entendemos la palabra texto partiendo desde una definición etimológica, como tejido, y siguiendo a Yuri Lotman, quien también define los textos como algo dinámico. El teórico ruso afirma entonces que “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de 'textos de textos ' y que conforman complejas entretejaduras de textos”. En Lotman, Yuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 103.

<sup>307</sup> José Enrique Martínez Fernández. *op. cit*, p. 81.

Una de las prácticas endoliterarias que resalta en el poema es la relación con *La Biblia*. Hernández llamó Libro Segundo a este poema, aludiendo a los títulos de las sagradas escrituras, de la cual también insertará algunos textos. El primer uso que hace el peruano de un intertexto bíblico es interesante, pues el poema comienza con la voz de un supuesto comisario, una figura cargada de autoritarismo que pide encerrar a alguien en el calabozo, seguido de esto la voz lírica dice: “Y le preguntaron: ¿Señor/ Cuántas veces se perdona? /Y el respondió setenta veces siete” Estos versos están aludiendo al libro de Mateo 18: 22 en el cual Pedro pregunta a Dios cuántas veces debe perdonar a su hermano, “¿hasta siete veces?” Dícele Jesús “no te digo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete”. “Setenta veces siete” es una frase constante en la poesía del limeño y su significado varía dependiendo del contexto en el cual la inserta, algunas veces sólo se refiere al constante perdón entre hermanos, y en otros tiene un significado enteramente numérico, por ejemplo, en los siguientes fragmentos del Cuaderno *Una impecable soledad*, Hernández escribe en tinta de plumón azul:

Hay que ser  
vanidoso, valiente  
y echt para  
denominarse a  
úno misterioso y  
solitario. Es  
el más difícil  
camino, pero el  
más sencillo.  
70 veces 7  
y creo  
que se recibirá el  
ciento por uno.  
Así es tierna  
pradera...<sup>308</sup>

En el caso de “Book the second” el intertexto se encuentra en la boca de un comisario, un hombre que tras dar la orden de apresar y encerrar a una persona pregona perdón “setenta veces siete”.

El segundo de los intertextos bíblicos que localizamos pertenece a Mateo 5:4 : “Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados” y aparece al final de la segunda estrofa del poema de Hernández. Sobre la misma es interesante señalar que está compuesta de citas no declaradas, *plagios*. Los primeros versos “Estaba la madre descuajeringada/ Ante obstetrices somnolientas”

---

<sup>308</sup> En la “Libreta Bayer” complemento de Rafael Romero Tassara, *op. cit.*



son un autoplagio del poema “Stabat Mater”, cuyo título y estructura toma del poema medieval atribuido a Jacopone da Todi (1236-1306).<sup>309</sup> Esta secuencia de versos religiosos ha sido reescrita por varios poetas, entre ellos Lope de Vega, y adaptada musicalmente, de modo que Hernández pudo haber conocido la obra en ambas modalidades. La versión del bardo limeño es la siguiente:

Stabat Mater  
Esperando en la comisaría  
Ante la sorna del alférez

Stabat Mater  
Aguardando que concluya  
La voraz semiología  
De los médicos

Stabat Mater  
Descuajeringada, entregada  
A obstetrices soñolientas

Stabat Mater  
Sola en la noche...<sup>310</sup>

En “Book the second” nos encontramos con una pequeña variación de este poema de Hernández; la referencia es clara. El peruano consideraba cada poema y cada verso como único dentro de una especie de inacabable sinfonía. En relación con la música en general, la repetición, el plagio de versos propios y ajenos respondería a una libertad de alternancia característica de las coplas.<sup>311</sup> Es interesante marcar la adaptación que hace Hernández: si los versos originales de Stabat Mater se refieren a la imagen de la virgen María frente a la cruz, el poeta peruano actualiza esta imagen en escenas cotidianas donde aflora el sufrimiento. Las comisarías, los hospitales y la indiferencia de personajes como los médicos y el alférez ponen de manifiesto una realidad inmoral que evidencia el constante sufrimiento de las personas en espacios cotidianos. Esta imagen se refuerza con la

---

<sup>309</sup> Famoso autor italiano de loas religiosas durante la Edad Media a quien es atribuida la composición original del poema religioso “Stabat Mater”.

<sup>310</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 100. Otra versión de este poema, que comienza con los mismos versos que el limeño emplea en “Book the Second” se encuentra en el Archivo PUCP, Cuaderno 22, pp. 13-14.

<sup>311</sup> Utilizamos el término refiriéndonos a que estas composiciones pueden asociarse “de manera aleatoria en series” (Rosa Virginia Sánchez García. “Hacia una tipología del son en México” en *Acta Poética*, 26, Primavera-Otoño 2005, p. 5.) La definición de la copla como “breves poemas que encierran dentro de sí una idea completa, terminada, por lo que no requieren de la ilación con otras coplas para tener sentido” (*Idem*) no corresponde totalmente al caso que nos ocupa, puesto que consideramos que al cambiar de contexto los versos también mutan su sentido, la poesía de Hernández es un gran ejemplo de esto.

inserción del texto bíblico al final de la estrofa. Después de hacer una denuncia de la realidad social, de enfocar la pobreza de la misma, se termina recordando “Porque ellos serán consolados”.<sup>312</sup> Esta estructura se repetirá en la siguiente estrofa, en donde la marca de oralidad que la inicia también está cargada de un tono agresivo: “Ese es un huevonazo, dijeron”, este lenguaje violento marca la idea de represión y agresividad y cierra también con las palabras de Mateo “Porque ellos heredarán la tierra.”<sup>313</sup> (Mateo 5:4)

El poema toma un giro totalmente radical en las últimas dos estrofas donde, después de presentar las crudas imágenes analizadas líneas arriba, se inserta otro autoplagio. “Los cromáticos yates” son palabras que el limeño utilizaba de manera constante (algunas veces a manera de anáforas) en la construcción de sus versos, veamos un par de ejemplos:

Los cromáticos  
yates cruzan  
el mar azul

yo oí tu voz  
sobre el césped  
De vinilo (...)

Lejos en el valle  
Down in the valley

Los cromáticos yates  
Surcan el césped  
De vinilo yo comprendí<sup>314</sup>

En otro poema dice:

...Juro por Apolo Musagetae  
Citareado. Dios de la Medicina  
Y la poesía  
No tolerar ante mí  
El dolor: los cromáticos  
Yates tienen un tenue  
Tacto de belleza...<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> “Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados” (Mateo 5:5)

<sup>313</sup> El versículo del cual proviene la cita es el siguiente: “Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán en herencia la tierra”

<sup>314</sup> Archivo PUCP, Cuaderno 1, p. 3.

<sup>315</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*p. 298.

En este poema el adjetivo “cromático” presenta un escenario lleno de color. Estos elementos se relacionan con La Herradura, una linda playa limeña a la que Hernández iba frecuentemente, la cual está cargada de tonos azules ligados a los recuerdos de la infancia, como señala en otro poema aparecido en su *Ars poética*: “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.”<sup>316</sup>

Es importante remarcar la importancia de los colores para Hernández, en especial el efecto cromático, en el cual se muestran a la vez múltiples colores y tonalidades; no es gratuito que los Cuadernos de poesía estén escritos con plumones de color y que cada uno de éstos representara un fenómeno específico. Por ejemplo, varios intertextos son localizables precisamente porque el color con el que los escribe difiere del tono del resto de los versos,<sup>317</sup> así mismo, Hernández emplea el color con la intención de crear fenómenos físicos, como el efecto Doppler-Fizeau, alternando el rojo y el azul.<sup>318</sup> Acerca de la importancia del color y de la presencia del mismo en escenarios como las playas, el mar y los bares y en especial del efecto cromático, el mismo Luis Hernández afirma:

#### EL CROMO

Es el color perfecto

El cromo

Es cualquier color

El que uno ama

En la playa

Se recoge piedras

Más o menos brillantes

Según la reflexión solar

El color se escapa

De las plantas

Y hay una expresión<sup>319</sup>

El último de los intertextos que conforman el “Book the second” de Hernández es fácilmente reconocible, puesto que se encuentra en su idioma original, inglés, y pertenece al poema “Fare

---

<sup>316</sup>Estos versos serán autoplagiados por Hernández, en su “Canción para Wolfgang Goethe” en la que escribe: “Los cromáticos yates/ Cruzan el mar azul/ Azul Prusia/ De La Herradura/ Los Cromáticos días/ Que jamás han de volver...” (*Vox Horrisona* p. 294).

<sup>317</sup> Ver Cuaderno 23, pp. 46-50.

<sup>318</sup> Ver Cuaderno 25, pp. 9-13 en el que los versos y las ilustraciones crean este efecto de perspectiva (lejanía y cercanía). Otra explicación de este efecto se encuentra en las últimas páginas del capítulo III, donde analizamos uno de los famosos pentagramas espaciales de Hernández.

<sup>319</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 172.

the well” de Lord Byron.<sup>320</sup> Es interesante que el limeño cierre este poema con una despedida: “fare the well and if forever, / still forever, fare the well (Adiós y si es para siempre/ que sea para siempre adiós)”,<sup>321</sup> la cual culmina un proceso de alejamiento de la realidad enunciada al principio del poema, a través de la imagen de los cromáticos yates y los recuerdos de infancia, terminando por decirle adiós a todo plagiando estos burlones versos de Byron.

Nos gustaría detenernos sobre el papel que juega la voz del poeta inglés en la constitución de la polifonía en este poema. Al referirse al nacimiento de la novela dialógica a través de la polifonía en las novelas de Dostoievski, Bajtín señala que:

...los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, la novela polifónica.<sup>322</sup>

Los últimos versos del poema de Hernández, en los que queda inserta la voz de Byron son una clara muestra de que la polifonía es posible en los textos líricos, la voz del inglés logra dialogar con Hernández y con los textos bíblicos citados en un solo cuerpo.

En un ensayo sobre la figura de Cristo en algunos trabajos bajtinianos Graham Pechey menciona que “There are strong hints in the Dostievski book of a homology between the authorial position in the polyphonic novel and the mediating figure of Christ, the 'highest and most authoritative

---

<sup>320</sup>El poema completo de Byron dice: Fare the well! and if forever/ Still for ever, fare the well: Even togh unforgiving , never/ 'gainst the shall my heart rebel. / Would that breast bared before thee/ where thy head so oft hath lain,/ while that placid sleep came o'er thee/ which thou ne'er canst know again: / Would that breast, by the glanced over, / Every inmost thought could show!/ Then thou wouldst at last discover/ 'Twas not well to spurn it so/ Though the world for this commend thee -/ Though it smile upon the blow,/Even its praise must offend thee,/ Founded on another's woe:/Though my many faults defaced me,/ Could no other arm be found,/Than the one which once embraced me,/ To inflict a cureless wound?/ Yet, oh yet, thyself deceive not;/ Love may sink by slow decay,/But by sudden wrench, believe not/ Hearts can thus be torn away:/Still thine own its life retaineth,/Still must mine, though bleeding, beat;/And the undying thought which paineth/Is - that we no more may meet./ These are words of deeper sorrow/ Than the wail above the dead;/Both shall live, but every morrow/ Wake us from a widowed bed./ And when thou wouldst solace gather, /When our child's first accents flow,/ Wilt thou teach her to say "Father!"/ Though his care she must forego?/ When her little hands shall press thee,/ When her lip to thine is pressed,/Think of him whose prayer shall bless thee,/ Think of him thy love had blessed!/ Should her lineaments resemble/ Those thou never more may'st see, /Then thy heart will softly tremble/With a pulse yet true to me./ All my faults perchance thou knowest,/ All my/ madness none can know;/ All my hopes, where'er thou goest,/ Wither, yet with thee they go./ Every feeling hath been shaken;/ Pride, which not a world could bow,/ Bows to thee - by thee forsaken,/ Even my soul forsakes me now:/ But 'tis done - all words are idle -/ Words from me are vainer still;/ But the thoughts we cannot bridle/ Force their way without the will./ Fare thee well! thus disunited,/Torn from every nearer tie./Seared in heart, and lone,/ and blighted,/More than this I scarce can die.

<sup>321</sup> Tomamos la traducción de Matineau Gilbert. *Lord Byron. El genio maldito*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 145.

<sup>322</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética*....p. 30.

orientation' perceived as 'another authentic human being and his voice.'"<sup>323</sup> Para los poetas del 60 la "highest and most authoritative orientation" no venía de la voz de Dios, sino de los poetas consagrados. Así, Hernández desacraliza todas las voces, sea Dios, un gran exponente de la poesía inglesa, un científico o la voz propia, todas las conciencias dialogan bajo un carácter igualitario e independiente dentro de su obra, logrando a través de la polifonía, que se hagan presentes las diversas voces alternadas.<sup>324</sup>

## ENSAYO SOBRE RAINER MARIA RILKE

Entre los poemas abiertamente dedicados a otras figuras literarias Luis Hernández escribe en su "ENSAYO SOBRE RAINER MARIA RILKE" los siguientes versos:

La poesía de Rilke es tan difícil  
que casi no se puede ensayar sobre  
ella. Este poeta comprometido:  
comprometido con el Universo.  
Solamente que sus ojos  
encontraban en cada objeto lo cierto y  
en cada hora un río transparente;  
hay un lago profundo  
de buganvillas y  
una foresta sin  
Tiempo; already  
with thee tender  
is the night.  
Pero, en cuanto a mí  
Yo sé que mi redentor vive

Y al final reinará  
Sobre la Tierra  
The wurm the canker  
And the ief  
I bring to thee  
My heart

---

<sup>323</sup>"Hay Fuertes pistas en el libro de Dostoievski en torno a una homología entre la posición autorial en la novela polifónica y la figura mediadora de Cristo, la orientación más grande y de mayor autoridad" percibida como otro auténtico ser humano y su voz." (Graham Pechey. "Not the novel: Bakhtin. Poetry, truth, God" en Hirschkop, Ken y David Shepherd (eds.) *Bakhtin and cultural theory*, Manchester University Press, 2001, p. 63.)

<sup>324</sup> Recordemos que el mismo Bajtín toma el concepto de "polifonía" de la música, esto se refiere a la entrada de múltiples voces a través del contrapunto. El teórico ruso afirma que "La imagen de la polifonía y el contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de una novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se plantearon al rebasar una sola voz" (Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética...*, p. 39. )

Y los mares con sus  
Prestigios: el Indico  
Inmerso en aquel  
Lugar donde toda  
Maravilla, todo  
Cristal tiene  
Su exacta intocable  
Llanura donde el Sol  
Indico  
Azul  
Violeta  
Verde  
Amarillo: Te recuerda  
Hermano mi canto  
Presente tu canto lejano  
Siempre he sido  
Difícil para citar  
Otros poetas  
Pues, o algo les olvido  
O algo en diferencia  
Torno, Pienso,  
Sin embargo  
Que hay un Misterio  
Más allá de las playas  
y mis huesos  
han de ser polvo<sup>325</sup>

La estructura de este poema es claramente una silva libre o silva de versos distintos, en la cual, como su nombre lo indica, “varían la diversidad de los versos y la mayor o menor estrechez del enlace de las rimas a que de ordinario se acomodaban.”<sup>326</sup> Al igual que los poemas analizados en las páginas anteriores nos encontramos con el “verso libre de pensamiento”, en el cual hay un escaso número de rimas. El poema parece comenzar con la estructura básica de una silva al presentar versos endecasílabos y un gran número de heptasílabos (un total de cinco) pero, en realidad, a partir de la segunda estrofa, los versos que predominan en esta composición serán hexasílabos y pentasílabos. La mayoría de las composiciones de Hernández están escritas en versos cortos y esta no es una excepción.

---

<sup>325</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona...*, p. 233.

<sup>326</sup> Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 439.

Este poema tiene un carácter eminentemente metatextual, entendiendo la metatextualidad tanto como comentario, crítica de otra obra,<sup>327</sup> como la referencia al mismo proceso de escritura. Así como la “Serie de condiciones que preconstituyen la producción y lectura de un texto dentro de una *estructura* social dada.”<sup>328</sup> El mismo título ya está marcando este rasgo metatextual, en cuanto se presenta como un “ensayo”. Los versos que abren el poema restan seriedad al paratexto comenzando con esta afirmación, la cual crea una contradicción:<sup>329</sup> “La poesía de Rilke es tan difícil/ que casi no se puede ensayar sobre / ella...”. Y continúa otorgando ciertos valores al escritor alemán, presentándolo como un “poeta comprometido con el Universo”. Recordemos, una vez más, el clima fuertemente politizado de la época, en la cual el “compromiso del artista” dependía de una abierta simpatía con las luchas sociales y con la revolución. Si la Generación Poética Peruana del 60 se caracterizaba por haber roto la falsa dicotomía entre poetas puros y sociales, característica de la producción poética del 50, el clima político latinoamericano, no obstante se dejaba ver en las obras literarias de estos escritores. Hernández no fue la excepción, aunque es poca la producción que alude a algún evento político de la época (el poema “Mataron a Chicho Allende, por ejemplo) o a figuras emblemáticas (“Ché Guevara, Oh pobre Doctor Guevara...”). El poeta limeño entiende más bien el tan nombrado “compromiso” en un sentido ético. Una constante en su poesía es justamente el considerar la escritura como una respuesta ante el dolor, físico, social o anímico. La lectura de la poesía, el escribir poesía para Hernández era estar comprometido más allá de las condiciones histórico sociales de su época. En este sentido Rilke, como la mayoría de los grandes poetas, es un creador comprometido con el Universo, más allá de coyunturas históricas. Sobre Rilke Hernández también dice en su poema que “sus ojos/ encontraban en cada objeto lo cierto...” haciendo referencia a la búsqueda del poeta alemán por lograr “la realidad elevada hasta lo indestructible”,<sup>330</sup> producto de la influencia de artistas plásticos como Rodin, y Cezane y contra el subjetivismo que había primado en su poesía hasta antes de la escritura de los *Nuevos poemas*, de 1907.

El primer intertexto que encontramos pertenece al título de una famosa novela de F. Scott Fitzgerald, *Tender is the night*. A partir de este intertexto el poema tomará la forma de un *centón*

---

<sup>327</sup> Gérard Genette. *op. cit.*, p. 13.

<sup>328</sup> Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética...*, p. 326 .

<sup>329</sup> “La relación de contradicción ocurre cuando un término niega a otro: “perfecto/ imperfecto-~, “verde/ no verde”. “La presencia de un término presupone la ausencia del otro y a la inversa”, dice GREIMAS. La contradicción es un enunciado falso y aun absurdo.” (Helena Beristáin. *Diccionario de retórica...*, p. 110.)

<sup>330</sup> Federico Bermudez-Cañeta. “introducción” a Rilke, R. Maria. *Nuevos poemas II*, España, Hiperión, 1999, p. 8.

no declarado, o un centón formado por plagios. El segundo intertexto se encuentra bastante alejado temáticamente del título de Fitzgerald, aquí Hernández introduce un par de fragmentos bíblicos, el primero pertenece a Job (19:25) “Yo sé que mi redentor vive” y el segundo, “Y al final reinará sobre la Tierra” es parte de Zacarías (14:9). Es interesante el efecto de este último verso puesto que se relaciona tanto con el discurso bíblico que lo precede, como con el intertexto: “The worm the canker/ and the grief” (el gusano, el cranco y el dolor...<sup>331</sup>) que lo sucede. El redentor vive y reinará sobre la Tierra, pero también reinarán el gusano, el cráneo y el dolor. Estos versos son tomados de la segunda estrofa del poema “En este día completo mi trigésimo-sexto año” de Lord Byron, en el cual la voz lírica comienza a sentirse gastada, vieja:

Hora es que este corazón ya no se conmueva,  
como otros ha dejado de moverse:  
aún así, aunque no pueda ser amado,  
¡dejadme al menos que ame!

Mis días tienen ya hojas amarillas;  
idas las flores y los frutos;  
el gusano, el cranco y el dolor  
¡son solo míos!<sup>332</sup>

Hernández refuerza esta idea al aceptar estos elementos en su corazón, en los siguientes versos de “Ensayo sobre Rainer Maria Rilke”: “I ring to thee/ my heart”. El tono fatalista inaugurado por los versos de Byron<sup>333</sup> encuentra un giro en el poema del peruano donde se introduce un elemento clave para el limeño, el mar, y con éste, la imagen del color que salpica todo *El Sol Lila*. El mar, sus misterios, y el sol están llenos de tonos: “Indico/Azul/ Violeta/ Verde/ Amarillo...”. Los versos de esta parte de su poema son sólo nombres de colores, todos estos mezclados, asimismo hay una especie de gradación cromática que abarca los tonos que se pueden apreciar en el cielo y el sol a lo largo del día, sobre todo en la playa. Después de la numeración de los colores, Hernández introduce uno de los más singulares intertextos: “Te recuerda/Hermanito mi canto/ Presente tu canto lejano”, que es una paráfrasis de unos versos del poema “Fue una clara tarde triste y soñolienta” de Antonio Machado, que dicen:

En el solitario parque, la sonora  
copia borbollante del agua cantora

---

<sup>331</sup> Tomamos la traducción de José Martín Triana en Byron, Lord. *Poemas escogidos*, Madrid, Visor, 1997, pp. 67-68.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> El poema del inglés termina de este modo: “Busca la tumba del soldado, menos/ buscada a menudo que hallada, para ti la mejor/ luego mira alrededor y escoge el sitio/ y toma tu descanso”.



me guió a la fuente. La fuente vertía  
sobre el blanco mármol su monotonía.  
la fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano,  
un sueño lejano mi canto presente?...<sup>334</sup>

Las variaciones que hace el poeta peruano en realidad son mínimas, por lo que el intertexto es inmediatamente localizable. El efecto que tiene la inserción de los versos del español responde a una continuación de la imagen del color, relacionada con el atardecer y un “canto lejano”<sup>335</sup> como metáforas de la muerte. Después del efecto de gradación del color del sol, muriendo al caer el atardecer, la voz lírica (a través de una paráfrasis de los versos de Machado) habla con un “hermano” ausente de quien está “presente tu canto lejano.”

Seguido de este fragmento el poema “Ensayo sobre Rainer Maria Rilke” abre un tono metatextual. Inmediatamente después de la paráfrasis de las palabras del español la voz lírica confiesa: “Siempre he sido/ Difícil para citar/ Otro poetas/ Pues, o algo les olvido/ O algo en diferencia/ Torno, Pienso...”. La confidencia en torno a la cita de otros poetas, tiene que ver con un plagio declarado, cuya estructura hemos desarrollado en el primer apartado de este capítulo (pp. 95-97). Por otra parte, nos interesa esta misma confesión puesto que nos habla sobre el propio proceso de escritura de Hernández, él cita de memoria autores para construir sus poemas, y en este proceso “algo les olvida” o les modifica. Recordemos que la composición de los Cuadernos de poesía se hacía al momento, el bardo nunca corrige ni reescribe sus Cuadernos “hasta para eso era prolijo” afirma Luis La Hoz, quien anota que Hernández escribía en casa, en la calle, en el mar, y en cualquier lugar. De forma que los poemas y los plagios que los componen la mayoría de las veces son citados directo de la memoria del autor, aquí encontramos otro quiebre con la poesía de su generación. Si bien varios retomaban las palabras ajenas cultivando una abierta intertextualidad,<sup>336</sup> las “... referencias de escritores y artistas (son) experimentaciones que Hernández desarrolló con una frescura y espontaneidad que contrasta con el intelectualismo y tecnicismo latente en los 'nuevos’”.<sup>337</sup> Las modificaciones de los plagios de Hernández son otra

---

<sup>334</sup> Antonio Machado. *Poesías completas*, México, Espasa-Calpe, 1988, pp. 26-27.

<sup>335</sup> En el poema “Ím Abendrot”, analizado en el capítulo III de este la muerte también está relacionada con un canto: “El oscuro canto apenas conocido”.

<sup>336</sup> Sobre todo Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza. Sobre la intertextualidad en el segundo ver Fernández Cozman, Camilo Rubén. *La voz del otro. La poética de la intertextualidad en la lírica de Rodolfo Hinostroza*. Tesis para obtener el título de doctor en Literatura peruana y latinoamericana, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

<sup>337</sup> Ricardo González Virgil. “La canción de Hernández” en diario *El Comercio*, Lima, domingo 2 de julio de 1978, p. 20.

marca de la libertad con la que él escribía, pues para él no era necesario reescribir o copiar de manera exacta las palabras de los otros, parece no sentir la obligación de reproducirlas tal cual las leyó o escuchó.

Luis Hernández pensó en el proyecto de los Cuadernos de poesía como un espacio totalmente libre, de modo que todas las artes y fenómenos que quisiera estuvieran presentes en su escritura. La música, la física, la astrología, y la pintura, la misma literatura entran en ella vía un proceso continuo de diálogo con otros escritores y obras; pero este proceso tiene que ser libre también. Para el peruano la libre apropiación de la palabra ajena no era suficiente, Hernández considera que la total asimilación de las obras que consume se da hasta que hayan sido introyectadas en el proceso creativo, durante el cual las modifica; por ello los plagios dentro de su obra no son exactos; es la libertad de la escritura llevada al mayor extremo posible:

Él parece que ya decide no publicar más porque prefería, o ya tenía el proyecto en la cabecita, de ser libre pues, como él quería, caminando y escribiendo. Y esa manera a su arte poética le cupo perfecto, podía dibujar, podía poner recetas, podía decir lo que se le daba la gana, y esa teoría de la poesía abierta, sin fin, permanente. Repetía los versos, jugaba, cambiaba algo, cambiaba las traducciones, versos de otros los hacía suyos.<sup>338</sup>

El proceso metatextual en el poema cierra con otra serie de reflexiones y una *alusión*. Se muestra, por otra parte, otra imagen constante en la poesía del limeño, “el misterio de las playas”, terminando el poema con otra imagen de carácter metafísico, la muerte. “Y mis huesos han de ser polvo” en clara alusión al Génesis, “polvo eres y al polvo volverás” (3:19). Encontramos en la reflexión de estos temas otra forma de metatextualidad, la cual estriba precisamente en la relación de la literatura con temas filosóficos, específicamente metafísicos, y en este sentido más cercana a la “metalírica” al modo de Miguel Labordeta, esto es “...una metafísica del yo poético”,<sup>339</sup> la cual se afirma en “un 'yo' que se enfrenta a un 'tú', un diálogo entre 'el yo y el otro yo'.”<sup>340</sup> Si la metatextualidad para el poeta español se concretaba vía este diálogo entre el un yo y el otro yo, como en un juego de espejos, en Hernández la fórmula gira en torno al otro, a la palabra ajena en la cual se ve reflejada la propia. Esta fórmula nos recuerda a “la ética propia de la relación primaria yo-para-mi, yo-para-otro, otro-para mi”<sup>341</sup> de la que habla Bajtín. El hombre no sólo está en un constante diálogo con el otro en cuanto que “Todo enunciado es un eslabón en la cadena,

---

<sup>338</sup> Entrevista a Luis La Hoz.

<sup>339</sup> Amador Palacios. “Faz de la poesía de Miguel Labordeta en su primera época. Lectura surrealista” en *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios, Universidad Complutense de Madrid, No. 21, 2002.

<sup>340</sup> Javier Muñoz-Basols. “Tipografía y representación metatextual en algunas composiciones de Miguel Labordeta” en *Hybrido: arte y literatura*, Año 6, No. 6, 2002-2004, p. 79.

<sup>341</sup> Tatiana Bubnova. “En defensa del autoritarismo en la poesía” en *Acta Poética*, UNAM, No. 18/19, p. 385.

muy complejamente organizada, de otros enunciados”,<sup>342</sup> sino también en un sentido ético, en donde el otro se ubica en el centro. En Hernández ello se pone de manifiesto a través de la apropiación vía *el plagio*, ésta es la forma intertextual por excelencia en la que el peruano se apropia de las palabras del otro y actúa para el otro. Sus poemas están estructurados de versos ajenos con una total conciencia de su ubicación en una cadena de enunciados, pero también se dirigen al otro. Cuando Hernández plagia versos de otros poetas sin modificarlos introduce la voz ajena en sus escritos sin restarles autonomía, son voces con conciencias independientes las que se presentan en el cuerpo de la poesía de Hernández, tienen algo que decir dentro del cuerpo de sus poemas.<sup>343</sup> En este sentido ubicamos otro de los elementos imprescindibles para concretar el diálogo: la heteroglosia, definida como “a way of conceiving the world as made up of a roiling mass of languages, each of which has its own distinct formal makers.”<sup>344</sup> Para Bajtín la lírica tiene un carácter homófono, (en contraposición con la heteroglosia), pues la voz del sujeto lírico prevalece, imposibilitando así, toda noción de diálogo. El caso de Hernández parece poner en entredicho esta total homofonía de la voz en la poesía lírica los de la misma manera en que Zoraida Carandel lo hace al analizar la balada lorquiana:

En la creación lorquiana la balada es una invitación a la transubstanciación de las voces. El tema del vino vertido en la copa expresa a la perfección la naturaleza híbrida de un sujeto poético ebrio de otras voces, sin identidad anterior al poema, creado únicamente en el encuentro de las diferentes voces líricas que el poema inventa. Este cambio de voces pone en entredicho la naturaleza del sujeto poético. (...). Es necesario diferenciar el yo lírico de las voces que se expresan en el poema y del sujeto poético, que se podría definir como la construcción de una identidad coral.<sup>345</sup>

El concepto de diálogo nació en torno al análisis de la novela, lo que hizo afirmar a Bajtín que la lírica quedaba imposibilitada del carácter dinámico y dialógico presente en la prosa: “en la poesía los diversos tipos de palabras requieren un acabado estilístico diferente.”<sup>346</sup> Para ejemplificar las

---

<sup>342</sup> Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación verbal*.... 258.

<sup>343</sup> Por otra parte, al modificar los versos que cita o parafrasea Hernández le resta independencia, los asimila y, en este sentido, su poesía también puede tener un carácter monológico vía la apropiación de versos ajenos, como se muestra en la página 116 de esta tesis.

<sup>344</sup> “Una forma de concebir el mundo como una turbulenta masa de lenguas, cada una con sus propias marcas formales.” (Michael Holquist. *Dialogism. Bakhtin and his world*, New York, Routledge, 1991, p. 69.) Tatiana Bubnova entiende el término como “pluralidad discursiva”, esto es “la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica”. Ver Tatiana Bubnova. *F. Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de la Lozana Andaluza*, México, UNAM, 1987, p. 23.

<sup>345</sup> Zoraida Carandel, “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de García Lorca” en Delbecque, Nicole, ed. *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian Paepe*, Bélgica, Leuven University Press, 2003, p. 20.

<sup>346</sup> Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética*...., p. 280.

maneras de lograr la dinámica y el diálogo en una obra, el teórico ruso crea una tipología del discurso, dividiéndolo básicamente en un discurso objetivado o de un personaje representado, y el discurso orientado hacia el discurso ajeno, o la palabra bivocal. Entre este último nos interesa destacar uno de sus subtipos, que sería el “subtipo activo o palabra ajena reflejada” en la cual “El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora.”<sup>347</sup> En los poemas analizados esta relación con la palabra ajena es evidente, podemos hablar aquí de la palabra orientada hacia el discurso ajeno, que al mismo tiempo se alimenta de él. ¿Pero, esta cuestión sería suficiente para afirmar que la poesía de Hernández es enteramente dialógica? En defensa de la posición que imposibilita a la lírica de ser un género dialógico, Tatiana Bubnova afirma que la presencia de citas, referencias, y demás rasgos intertextuales, en la poesía, por ejemplo, de Brodsky y algunos otros poetas rusos tienen un efecto en el cual “Su voz se oye más nítida y original desde el entorno referencial, pero esto en nada cambia la situación de su lenguaje poético: complejo, elitista, monológico.”<sup>348</sup> Consideramos, por nuestra parte, que la poesía de Hernández, plagada de citas, plagios y demás juegos intertextuales se muestra compleja al tiempo que no es totalmente monológica. Si la presencia de elementos dialógicos no es suficiente para afirmar que en el género lírico pueda existir el diálogo, podemos abogar por un estudio que analice el diálogo presente en la poesía, como principio estructurador sin demérito de las especificidades que el mismo género demanda.

Son pocas las propuestas que se han hecho en torno al diálogo en la poesía, dado el peso que tiene el concepto bajtiniano en torno a la novela. Consideramos que la poesía de Luis Hernández Camarero muestra la existencia de varios elementos dialógicos presentes vía la intertextualidad, inaugurando una práctica que podría guiarnos en esta búsqueda de diálogo entre literaturas y formas artísticas y sociales. Esperamos que la evidencia de estas prácticas en los poemas analizados en las páginas anteriores, haya contribuido por lo menos a repensar el concepto de dialogismo, y con él las relaciones entre literatura y cultura latinoamericanas con el vasto mundo cultural del que se alimenta y al cual enriquece a través de un constante intercambio intertextual creativo.

---

<sup>347</sup> *Ibid*, p. 279.

<sup>348</sup> Tatiana Bubnova. *op. cit.*, p. 411.

## Conclusiones

*“En puro dialogar de cisne y rosa  
enciendes amapola, luz perdida;  
conocida y también desconocida  
en puro dialogar de cisne y rosa”  
Alejandro Romualdo<sup>349</sup>*

Sobre las significaciones del proceso de intertextualidad en la poesía de Luis Hernández Camarero podemos afirmar que:

- 1) La consciente apropiación de versos ajenos en su trabajo poético es una práctica que comenzó a presentarse de una manera muy tenue en sus primeros poemarios, hasta convertirse en una forma de asumir la escritura en la etapa de los Cuadernos de poesía, primando en esta última fase el uso del plagio. Esta práctica intertextual es entendida por Hernández tanto como mimesis (una copia de la realidad) como préstamo (tomar fragmentos de obras ajenas, y hacer una copia, la mayoría de las veces literal, para introducirla en sus versos), herramientas clave para darle forma a su trabajo creativo. En este sentido los “textos” de los que se nutre el trabajo literario de nuestro poeta, son sumamente diversos, abarcan formas de intertextualidad endoliteraria (referentes sólo al campo de la literatura) y exoliteraria (fragmentos de obras musicales, pictóricas; elementos de la cultura popular como refranes, canciones, o dichos; fórmulas matemáticas, etc.). La frase “Creo en el plagio y con el plagio creo” constituye uno de los postulados más definatorios de la poesía del peruano, ya que esta práctica intertextual representaría la entrada del dialogismo en sus versos.

La manera en la que Luis Hernández genera el diálogo como parte constitutiva de su obra tiene como principal objetivo la desacralización de las figuras canonizadas en el campo de las artes y las ciencias, así como una total apertura a otras “voces” de sus propios objetos poéticos. Cuando Ernesto Mora menciona que “Hernández absorbe todo cuanto culturalmente consume para luego tornarlo suyo”,<sup>350</sup> da cuenta de uno de los más importantes elementos, no sólo de la apertura que propuso el bardo a través de la heterogénea composición de su obra, sino de uno de los proyectos poéticos de la

---

<sup>349</sup> Alejandro Romualdo. *Poesía: 1945-1954*, Lima, ed. J. Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1954, p. 120.

<sup>350</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona...*, p. 572.

Generación Poética Peruana del 60; cuyas aportaciones a la poesía peruana y latinoamericana significaron un giro en la concepción de la escritura y la difusión cultural. En cuanto al uso de las prácticas intertextuales en la poesía de Luis Hernández no podemos afirmar que éstas den un carácter enteramente dialógico a su obra. Por ejemplo, cuando el peruano cita modificando los versos ajenos, la voz lírica se apropia de estos textos, privándolos de independencia y creando así un efecto monológico. Por el contrario, la práctica del plagio entendido como una “cita literal pero no declarada” es enteramente dialógica, pues al tomar palabras o fórmulas ajenas para construir versos en los cuales múltiples voces, con consciencias independientes, interactúan, se da pie a la polifonía y con ésta a un abierto diálogo. Si bien, no podemos utilizar ortodoxamente el concepto de “polifonía” que se usa en la novela para el caso de la poesía lírica, lo cierto es que el acentuado dialogismo a través de la cita y el plagio hacen resonar las voces no mediatizadas del “otro”.

La variedad de las fuentes de las que se nutre Hernández crea un universo en el cual, al ser poetizable cualquier elemento, logra una relación horizontal entre todas las partes que constituyen su poesía. En cuanto al diálogo entablado con otros poetas, Hernández crea un vínculo donde la familiaridad de la lectura toma forma incluso de amistad, observable, por ejemplo, en la forma coloquial de llamar y apostrofar a los autores (“así dijo el Baudelaire”, “el Dante”, “Pound, viejo fioca”). El proceso de desacralización que desarrolla el bardo tiene la finalidad de entablar un diálogo (si no existe igualdad entre las voces se desarrollaría una forma monológica); pero también busca mostrar que estas figuras sacralizadas se encuentran en varios elementos de la vida diaria, de ahí la necesidad de regalar los Cuadernos de poesía a cualquier persona, en cualquier escenario. El empleo del *plagio* en ellos le resta autoridad a una sola persona (el propio poeta) y en este sentido recrea la idea de que el arte es propiedad de quien lo consume. Entendidas como herencia, las obras de otros poetas pertenecen a todos, los artistas son personas con las que es posible y necesario relacionarse, dialogar, y sus discursos se presentan como elementos que comparten el mismo espacio del habla popular y de los lugares comunes, los bares, la playa, la cerveza, etc. Así, el poeta sostenía, con su característico humor, que:

Los laureles  
Se emplean

En los poetas  
Y en los tallarines<sup>351</sup>

- 2) Los Cuadernos de poesía están plagados de pistas que facilitan la ubicación de las prácticas intertextuales que constituyen la poesía de Luis Hernández. En un nivel físico de la escritura, por ejemplo, nos encontramos con préstamos de otros textos señalados a través de diferentes colores o graffias; también ubicamos dibujos y signos así como nomenclaturas musicales o matemáticas como huellas que guían la lectura de los versos del peruano. Por otra parte, a través del proyecto de los Cuadernos el bardo también encontró la forma de hacer de su escritura un elemento constitutivo de la vida cotidiana; la libertad de escribir en cualquier lugar, sobre cualquier material, y que los Cuadernos circularan en espacios públicos dan cuenta de esto.

Una de las principales preocupaciones del presente trabajo fue la relativa a la importancia de la recepción en la poesía hernandiana (entendida como la localización de los subtextos que componen su obra). Si sus principales lectores eran personas desvinculadas con la literatura, era poco probable que se diera un reconocimiento de los juegos intertextuales (citas, plagios, alusiones) dentro de la poesía del limeño, y por lo tanto el proceso intertextual no se concretaría en la lectura. A Hernández poco le importa que los textos fueran reconocidos como parte de la obra de un determinado artista o científico, es por eso que plagia, no da crédito de las palabras a sus creadores. El proceso intertextual en su obra se verifica cuando en su poesía son leídos y asimilados los textos de otros autores, por un público elegido casi al azar, haciéndolo partícipe, consciente o inconscientemente, de la intertextualidad en su obra, de un diálogo endo y exoliterario.

En una entrevista realizada por Nicolás Yerovi, al preguntarle por qué escribe, Hernández responde con su característica ironía disfrazada de despreocupación: “Porque no sé. Por caligrafía. Es que tengo una letra linda, linda, linda. Además tengo seis tipos de letra...”<sup>352</sup> El peruano consideraba que la impresión de su trabajo limitaría la apreciación de la plástica de los Cuadernos de poesía, sobre esto, nos gustaría citar las palabras de Javier Sologuren sobre la letra impresa y la escritura manual en la visión de Robert Benayoun:

---

<sup>351</sup> Archivo PUCP, Cuaderno 19, p. 49.

<sup>352</sup> Entrevista de Nicolás Yerovi a Luis Hernández en Garcilaso, suplemento cultural del diario *Ojo*, Lima, 28 de enero de 1978.

Así, la escritura manual es toda ella expresión, flexibilidad plástica, inspiración, correspondencias evocadoras de la idea, mientras que al imprimir un libro se cede a las comodidades de la lectura, al deseo de normalizar, de liberar, de reducir el pensamiento «hasta en su clima fotogénico innato». Para Benayoun tanto la letra-tipo (la mecanografiada) como la de imprenta son opuestas a la imaginación pues imponen «un siniestro uniforme» que le «hace preferir un ilegible garabato trazado por una mano amiga a una bella frase de Elzevir».<sup>353</sup>

El proyecto de los Cuadernos de poesía está relacionado con este tipo de concepción de la escritura. Al ser los versos únicos éstos se plasman en un material que jamás podrá ser “repetido” o producido en serie, con un molde uniforme, lo cual no les impide ser reescritos dentro de otros poemas en una constante producción. Esto nos hace definir la escritura de Hernández como una obra abierta, en la cual el movimiento y la multiplicidad de significados se presentan en una concepción de la poesía como una sinfonía interminable en la que, tanto en el proceso y espacio físico donde se plasma su escritura, como las voces que la conforman, y las múltiples lecturas que su público haga de este fenómeno, dotarán de móviles significados a su obra.

Por otra parte, existe en Hernández una preocupación por abrir los espacios a los que se limitaba la circulación de la literatura en el Perú, al bardo le interesa compartir su trabajo poético con personas desconocidas, abrir la idea de libro. De la misma forma en la que los vanguardistas creaban libros-objetos, el limeño toma en la elaboración artesanal de sus Cuadernos una definición de libro, con la peculiaridad de que el “lector modelo”<sup>354</sup> de los mismos no tendrían que ser estudiantes, escritores, o críticos en su totalidad. Eran las manos de desconocidos los principales paraderos de sus Cuadernos de poesía, aunque esto no quería decir que los mismos no llegaran a amigos poetas y literatos de Hernández.

Los versos que componen los Cuadernos de poesía son:

...capaces de sintonizar los mundos plurales-y aparentemente discordantes- de la poesía, la música, la tecnología, la ciencia, la ciencia-ficción, la filosofía, y acudir tan a menudo

---

<sup>353</sup> Javier Solguren. *Obras completas. Tomo VII. Gravitaciones y tangencias*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, p. 389.

<sup>354</sup> Tomamos el concepto, como se ha mencionado en el capítulo II, de Umberto Eco, quien en su *libro Lector in fábula*, afirma que “un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (Umberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1999, p.77) el lector con la capacidad de actualizar e interpretar el texto sería El lector Modelo. Antonio Mendoza Fillola define las características del lector modelo como “intertexto lector” ver Antonio Mendoza Fillola. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.



a sus fuentes humanas, al vasto mundo de las referencias culturales que en él fueron objeto de trato asiduo y directo y nos ( sic) meros ornamentos onomásticos.<sup>355</sup>

Lo anterior logra concretarse gracias a una apertura tanto del objeto poético como de los receptores.

Preguntarnos sobre los objetivos concretos más allá de la apertura que significó la circulación *sui generis* de la obra de Hernández, nos lleva a afirmar que:

- 3) Para el bardo limeño el proceso de escritura está relacionado con una actividad moral. Él fue médico y una de las constantes en su poesía es el rechazo al dolor “Juro por Apolo Musagetae/ Citareado. Dios de la Medicina/ Y la Poesía/ No tolerar ante mi el dolor”. Así, para el poeta la literatura también es un bálsamo, “escribir es lo único que contesta, que hace que se sufra menos”. Hernández solía dar consultas médicas en un pequeño dispensario cobrando apenas lo necesario, de la misma forma, consideraba que sus versos podían curar el dolor cotidiano. El regalar indiscriminadamente sus materiales poéticos buscaba esto.

Hernández tuvo una relación bastante distante con los poetas de su generación y existe un testimonio en el que se expresa de sus contemporáneos como personas que negaron su responsabilidad ante un cambio sustancial: “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.”<sup>356</sup> La posición del peruano guarda estrechas relaciones con la concepción bajtiniana del arte como acto ético y responsabilidad, esto es: “Las valoraciones generadas por mis actos siempre se realizan en presencia y en cooperación con el otro, a través de una triple óptica en que vemos el mundo: yo- para-mi, yo-para-otro, otro-para-mi”,<sup>357</sup> y en este sentido, “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”.<sup>358</sup>

---

<sup>355</sup> Javier Sologuren. “Luis Hernández: La canción del arco iris” en *El Observador*, domingo 29 de noviembre de 1981, p. 13.

<sup>356</sup> Alex Zisman. “Luis Hernández: el arte de la poesía (fin)” entrevista realizada para el diario *El Correo*, Lima, sábado 14 de junio de 1975, p. 10.

<sup>357</sup> Tatiana Bubnova. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta Poética*, No. 27, primavera 2006, p. 103.

<sup>358</sup> Mijaíl Bajtín. “Arte y responsabilidad” en Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación....*, p. 11.

Por otra parte, la posición de Hernández tiene que ver con una idea de poesía que estaba germinando en el Perú a partir de la década del 60, y que el limeño sólo pudo continuar y concretar a través del proyecto de los Cuadernos de poesía. Si esta década es definida por ciertos teóricos como una especie de “Renacimiento”<sup>359</sup> Hernández fue uno de sus partícipes más activos. Desde el Perú, fue protagonista del quiebre cultural y social que significó este gran cambio. Teniendo la oportunidad de formar parte de las publicaciones de la naciente editorial La Rama Florida, del giro en el lenguaje de los poetas, así como de la entrada de un desenfrenado humor en los versos de los jóvenes creadores, el bardo detectó y continuó lo que para él representaba este cambio y apertura en la literatura y las artes peruanas, al tiempo que fue testigo de cómo los frutos de estas transformaciones no lograban una verdadera ruptura. Ante una institución literaria que comenzaba a generar nuevos espacios que no fueron llenados con propuestas nuevas y un arte joven que no fue capaz de superar ciertos prejuicios políticos y de enriquecer su tradición y a sus consumidores, el limeño respondió con un proyecto que intentaba entablar un diálogo con la tradición artística occidental de la cual se sentía heredero, y hacer partícipe de ésta, vía la lectura, a un público nuevo, generalmente ajeno a los cenáculos literarios del Perú. El primer concepto musical en la obra de Hernández es el contrapunto,<sup>360</sup> medio que da pie a la polifonía en la música, aparecido en su último libro impreso, *Las Constelaciones*. Después de este poemario el peruano se dedicará a llenar cuadernos con innumerables voces. Si al inicio de este proyecto citábamos las palabras de Ángel Rama al referirse a los intentos de independencia de las letras latinoamericanas, resignadas a su pasado ibérico con cierto aire de inconformidad; podemos afirmar que la poesía de Hernández se dedicó, no a negar o exaltar una tradición literaria proveniente de los centros culturales hegemónicos, sino a integrarla crítica y lúdicamente a su proyecto poético y éste al gran diálogo que se desarrolla en la literatura y las artes universales. En su poema “Serie para Arnold” Hernández escribe:

---

<sup>359</sup> Ver la Introducción de Marwick, Arthur. *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States*, Oxford, University Press, 1998.

<sup>360</sup> Aparece en los siguientes versos de “Federico Chopin” en el poemario *Las Constelaciones*: “...las personas que un Sábado prefieren/ La tristeza que juzgan elevada/ Te retratan y admiran tus cabellos,/ Sobre el piano los yesos de la fama,/ Mascarillas de muerte, tu suspiro/ Ultimo, y tu mano cercenada/ Por el tajo fugaz del contrapunto.” En Vox Horrisona, p. 31.

Sin esperar quietamente la Belleza  
Llamándola, sí, en cambio.  
Este ha de ser el secreto de mis cantos.

*Bibliografía:*

*Directa:*

Hernández Luis. *Orilla*, Lima, La Rama Florida, 1961.

\_\_\_\_\_. *Charlie Melnick*, Lima, La Rama Florida, 1962.

\_\_\_\_\_. *Las Constelaciones*, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de poesía, 1965.

\_\_\_\_\_. *Vox Horrisona*, Prólogo de Nicolás Yerovi, Lima, Editorial Ames, 1978.

\_\_\_\_\_. *Vox Horrisona*. Antología, nota introductoria y selección de Mirko Lauer, Lima, Hueso Húmero ediciones, 1981.

\_\_\_\_\_. *Vox Horrisona. Obra poética completa*, prólogo de Javier Sologuren, edición y notas de Ernesto Mora, Lima, ed. Punto y trama, 1983.

\_\_\_\_\_. *Trazos de los dedos silenciosos*, selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara, Lima, PETROPERU/ Jaime Campodónico editor, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cuaderno: Aristóteles metafísica*, notas de Liliana Bringas de Ávila, Lima, ediciones Altazor, 2000.

\_\_\_\_\_. *Los cuadernos del ropero*, Lima, Cronopia editores, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vox Horrisona*, prólogo de Nicolás Yerovi, Lima, Ave Fénix, 2007.

*Sobre Luis Hernández:*

9 testimonios en *Imagen Cultural de La Prensa*, Lima, 6 de noviembre de 1977.

Araujo León, Óscar. *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2000.

Arteaga, Armando. "Lucho Hernández. Esplendor en la hierba" en *Expreso*, Lima, 20 de diciembre de 1983, p. 27.

Bendezú, Francisco. "Las Constelaciones" de Luis Hernández Camarero", en *Oiga*, No. 173, 6 de mayo 1966, p. 22.

Bringas de Ávila, Liliana. "Luis Hernández y su 'rollo' de los sesenta" en *El peruano*, 15 de noviembre de 1999, p.p. 16- 17.

Cabel, Jesús. *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, Lima, CONCYTEC, 1990.

Chirinos, Eduardo (ed.). *Infame turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1997*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Chueca, Luis Fernando. “La soledad de Luis” en Revista de *El Peruano*, Lima, sábado 22 de junio de 1991, sección C, p. VIII.

\_\_\_\_\_. “Ausencia poética” en *Caretas*, 25 de septiembre de 1997, pp. 70-71.

\_\_\_\_\_. “Luis Hernández: Ciudad del pus/ del fango/ de los misteriosos pétalos/ de las flores” en *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*, No. 24, 2003.

\_\_\_\_\_ et. al. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana, 1950-2000.*, Lima, Universidad de Lima, 2006.

*Ciempés*. No. 2, Lima, 16 de abril de 1966.

Contreras M., Daniel. “Poeta rememorado” en *El Peruano*, Lima, 23 de marzo de 2008, p. 23.

Delgado, Washington. “Testimonio y comentario del 60” en Suplemento *30 días* del diario *La República*, Lima, 8 de julio de 1984.

Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*, Tomo II, Lima, Peisa, 1973.

González Virgil, Ricardo. “La canción de Hernández” en diario *El Comercio*, Lima, domingo 2 de julio de 1978, p. 20.

Granados, Pedro. “Las Constelaciones de Luis Hernández. Vox Horrisona” en suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, lunes 20 de febrero de 1995, p.4.

\_\_\_\_\_, “La poesía de Luis Hernández. Veinte años después” en suplemento Cultural, del diario *El Comercio*, Lima, domingo 11 de mayo de 1997, p. C2.

*Haravec*, No. 4, Lima, diciembre de 1967.

Hernández, Max. “El naufrago y sus mensajes” en Revista *Marka*, no. 225, Lima, 8 de octubre de 1981, pp. 42-43.

Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana*, Lima, Editorial Milla Batres, 1993.

\_\_\_\_\_. *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

Ildefonso, Miguel. “¿Recuerdas la primavera?” en *Urbanía*, año 3, no. 5, junio de 2006, p. 10.

Jurado Chueca, Francisco. “Acaso el verano está escrito”, en *El Comercio*, 8 de febrero de 2007, p. 10.

La Hoz, Luis. “Semblanza de Luis Hernández” en *La República*, 28 de noviembre de 1981, p. 18.

Lauer, Mirko. "Algunos puntos disconexos sobre el paso de una poesía a otra: Perú, circa 1965" en *Amaru. Revista de artes y ciencias*, No. 8, oct.-dic. 1968, pp. 86-87.

Limanche, Óscar. *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos*, Lima, Colmillo Blanco, 1995.

López Degregori, Carlos y Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*, Lima, Universidad de Lima, 1998.

O'Hara, Edgar. "Luis Hernández y la locura real" en *La imagen*, suplemento cultural de La Prensa, 2 de enero de 1977., p. 19.

\_\_\_\_\_. "Luis Hernández en sus constelaciones" en *Marka*, No. 225, Lima, Jueves 8 de octubre de 1981, p. p. 40-41.

\_\_\_\_\_. "Ecografía de 'Las constelaciones'", en *Culturas*, suplemento cultural del diario *La República*, domingo, seis de agosto de 1995, p.p. 26-27.

Orihuela, Carlos. "La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad" en *A contracorriente. Revista de historia social y literatura en América Latina*, Vol. 4, o. 1, Otoño de 2006.

Ortega, Julio. "Un modelo para armar. Poesía peruana contemporánea" en *La República*, Lima, 26 de junio de 1988, p. p. 30-32.

Picón, J. "Luis Hernández" en *Gaceta Cultural del Perú*, publicación mensual del Instituto Nacional de Cultura, 15 de marzo de 2005, pp. 26- 27.

Pinto, Ismael. "Al borde del abismo" en *Expreso*, Lima, 21 de marzo de 1982, p. 16.

Romero Tassara, Rafael. *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, Lima, Jaime Campodónico editor, 2008.

Salazar, Jorge. "Universo y locura de Luis Hernández" en *Ojo*, Lima, 11 de junio de 1978, p. 12.

Salazar H., Milagros. "El Perú visto por Max" en *La República*, Lima, 24 de abril de 2005, p. p. 22-23.

Shwarz, Herman. "El ropero de Jessie" en suplemento Cultural del diario *El peruano*, Lima, martes 20 de junio de 1999.

\_\_\_\_\_. "Homenaje a Luis Hernández en Seattle", en *La Primera*, 28 de octubre de 2005, p. 17.

\_\_\_\_\_. "X Coloquio de estudiantes" en *La Primera*, 16 de noviembre de 2005, p. 17.

Silva Santisteban, Rocío. “Plagios” en diario *La República*, Lima, 25 de marzo de 2007, p. 7.

Sologuren, Javier. “Luis Hernández: La canción del arco iris” en *El Observador*, domingo 29 de noviembre de 1981, p. 13.

Toro Montalvo, César. *Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70)*, Lima, ediciones Mabú, 1978.

Vanini B., Alfredo. “Luis Hernández 20 años después. Places of my life” en *La República*, 5 de diciembre de 1997, p. 25.

Varios. “Presencia de Luis Hernández” en suplemento *La imagen cultural*, diario *La Prensa*, Lima, 6 de noviembre de 1977, p. II.

\_\_\_\_\_. “Poemas de Luis Hernández. Ni orden ni desorden” en suplemento *La imagen cultural*, diario *La Prensa*, Lima, 6 de noviembre de 1977, pp. IV-V.

Yerovi, Leónidas. *Hacia una edición crítica de Vox Horrisona (Poesía de Luis Hernández 1961-1976)*, Tesis para optar el grado de doctor en Lengua y literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1976.

\_\_\_\_\_. “Reírse de la poesía” en Garcilaso, suplemento cultural de diario *Ojo*, Lima, 18 de mayo de 1977, p. 12.

\_\_\_\_\_. “Luis Hernández, su poesía, su impecable soledad” en “La imagen Cultural” diario *La Prensa*, 6 de noviembre de 1977, p. 6.

\_\_\_\_\_. “Entrevista a Luis Hernández” en Garcilaso, suplemento cultural del diario *Ojo*, Lima, 28 de enero de 1978 p. 1.

\_\_\_\_\_. “Recordando a Luis Hernández” en Garcilaso, suplemento cultural de *Ojo*, no. 146, Lima, 28 de enero de 1979.

Zambra, Alejandro. “La soñada coherencia de Luis Hernández” en *Letras libres*, no. 81, junio de 2008, pp. 83-84.

Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzoti. *El bosque de los Huesos*, México, ediciones EL tucán de Virginia, 1995.

Zisman, Alex. “Luis Hernández: el arte de la poesía” en Diario *El Correo*, 7 de junio de 1975.

\_\_\_\_\_. “Luis Hernández: el arte de la poesía (fin)” en Diario *El Correo*, 14 de junio de 1975.

*General:*

Adán, Martín. *Obra poética en prosa y verso*, Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, 2006.

Araujo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad de La Habana/UAM Iztapalapa, 2003.

Arguedas, José María “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar” en *El comercio*, Lima, 1 de junio de 1969.

Arrieta Espinoza, Dimas. “Javier Sologuren: un morador de la vida” en *Identidades* suplemento cultural del diario *El peruano*, Lima, 6 de febrero de 2006, pp. 6-7.

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

\_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2005.

Bauman, Richard. *A world of other`s words: cross-cultural perspectives on intertextuality*, Massachusetts, Blackwell, 2004.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003.

\_\_\_\_\_. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, IIF, 2004.

\_\_\_\_\_. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 2006.

*Biblia de Jerusalén*. España, ed. Desclée de Brouwer, 1976.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*, Venezuela, Monte Ávila, 1991.

Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, (sin datos de edición), 1927.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*, México, CONACULTA, 1990.

\_\_\_\_\_. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Bubnova, Tatiana. *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza*, México, UNAM, 1987.



\_\_\_\_\_. “En defensa del autoritarismo en la poesía” en *Acta Poética*, UNAM, No. 18/19, 1997-1998.

\_\_\_\_\_. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta Poética*, UNAM, No. 27, primavera de 2006.

Butor, Michel. *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, México, Siglo XXI, 1991.

Byron, Lord. *Poemas escogidos*, Madrid, Visor, 1997.

Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, España, Antrhopos, 2008.

Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

Cevallos, Leónidas. *Los nuevos*, Lima, Editorial Universitaria, 1967.

Chavolla Mc Ewen, José Jaime. *Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua*, tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Latinoamericanos, UNAM, México, 2010.

Cisneros, Antonio. *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

\_\_\_\_\_. *El arte de envolver pescado*, Lima, El Caballo Rojo ediciones, 1990.

\_\_\_\_\_. *Por la noche los gatos*, México, F.C.E., 2004.

Clausse, Jean. *Richard Strauss*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Cohen, Esther. *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 2005.

Collazos, Oscar. Et. Al. *Revolución en la literatura y literatura en la revolución*, México, Siglo XXI, 1984.

Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo*, Lima, red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú/ PUCP/ UP/ IEP, 2000.

Cotler, Julio (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*, Lima, IEP, 1995.

Darío, Rubén. *Prosas profanas*, Barcelona, Lingkua ediciones, 2009.

Degregori, Carlos Iván et al. *Diversidad Cultural*, Enciclopedia Temática del Perú Tomo VIII, Lima, El Comercio, 2004.

Delbecque, Nicole y Nadia Lie (eds.). *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian Paepe*, Bélgica, Leuven University Press, 2003.

Delgado, Washington. *Historia de la literatura republicana*, Lima, ediciones Rikchay, 1984.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*, Tomos I-V, Lima, Universidad de Lima, 2008.

Eco, Umberto. *Obra abierta*, México, Origen-Planeta, 1985.

\_\_\_\_\_. *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula*, Cuarta edición, Barcelona, Lumen, 1999.

Elmore, Peter, “Antonio Cisneros: poesía en varios tiempos” en *Martín*, No. 20, Lima, marzo de 2009, pp., 19-27.

Escobar, Alberto. *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*, Lima, IEP, 1989.

Fernández Cozman, Camilo. *La voz del otro. La poética de la intertextualidad en la lírica de Rodolfo Hinostroza*. Tesis para obtener el título de doctor en Literatura peruana y latinoamericana, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fernández Moreno, César. *Poetizar o politizar*, Buenos Aires, Losada, 1973.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Goethe, Johan W. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1974.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento” en *Signa 3*, Madrid, UNDED, 1992, 139-156.

\_\_\_\_\_. (coord....). *Sobre intertextualidad y mundos posibles: tres enfoques teóricos-analíticos*, México, Benemérita Universidad de Puebla, 2000.

Heraud, Javier. *Estación reunida*, prólogo y notas de Edgar O’Hara, Lima, Taquicardia, 2008.

\_\_\_\_\_. *Viajes imaginarios*, prólogo y notas de Edgar O’Hara, Lima, Taquicardia, 2008.

Hirschkop, Ken y David Shepherd (eds.). *Bakhtin and cultural theory*, Manchester University Press, 2001.

Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his world*, New York, Routledge, 1991.

Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 13° edición, 2005.

- Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jaulín, Plana, Carmen. *Sociología de la familia: la intertextualidad como recurso metodológico y didáctico de observación social*, España, Comunicación social Ediciones y publicaciones, 2008.
- Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*, selección de Eugenio Florit e introducción de Manuel Ángel Vázquez Medel, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Alianza editorial, 2005.
- Jonhson, Graham. *Gabriel Fauré. The songs and their poets*, Londres, Guidhall school of music & drama, 2009.
- Julià, Jordi. *La mirada de Paris*, México, Siglo XXI, 2003.
- Keats, John, Percy B. Shelley. *Poems of keats and Shelley*, United States, Dolphin books.
- Klarén, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*, Lima, IEP, 2004.
- Klerik, Claudia. “Poesía y ciudad” en *Letras libres*, No. 97, enero de 2007.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca azul editores, 1989.
- León Vega, Margarita. *De contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de Concha Urquiza*, México, UNAM, El estudio, 2009.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, España, Cátedra, 1996.
- Luchting, Wolfgang. *Escritores peruanos que piensan, que dicen*, Lima, Ecoma, 1977.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*, México, Espasa-Calpe, 1988.
- Maeterlinck, Maurice. *Oeuvres*, Belgique, Passé & Présent, 1996.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria. (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Martos, Marco. *Leve reino. Obra poética*, Lima, Peisa, 1996
- \_\_\_\_\_, “Sobre el Aloysius Acker de Martín Adán” en *Patio de letras*, Año II, Vol. II, No. 1, 2004.
- Marwick, Arthur. *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States*, London, Oxford University Press, 1998.

Matineau Gilbert. *Lord Byron. El genio maldito*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*, Lima, IEP, 1984.

Mauriac, Francois. *Nudo de víboras*, Chile, Andrés Bello, 1994.

Mendoza Fillola, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*, Madrid, La Muralla, 1994.

\_\_\_\_\_. *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, España, Universidad Castilla- La Mancha, 2001.

Montoya, Luis. *Nido de inquietudes. Universidades y jóvenes: políticas de desarrollo universitario, actores sociales y modernización educativa 1960-1993*, tesis para optar el grado de licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1995.

Mora, Tulio. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009.

Muñoz- Basols, Javier. “Tipografía y representación metatextual en algunas composiciones de Miguel Labordeta” en *Hybrido: arte y literatura*, Año 6, No. 6, 2002-2004, p. 79.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.

Orrillo, Winston. “Los Nuevos” en *Amaru. Revista de artes y ciencias*, No. 4, oct.-dic. 1967, p. p. 82-83.

Ortega, Julio. “La poesía de Antonio Cisneros” en *Martín*, No. 20, Lima, marzo de 2009, p. p., 83-92.

Palacios, Amador. “Faz de la poesía de Miguel Labordeta en su primera época. Lectura surrealista” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No. 21, 2002.

Panofsky, Walter. *Richard Strauss*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

Paraíso, Isabel. *Juan Ramón Jiménez: Vivencia y palabra*, Madrid, Alhambra, 1976.

\_\_\_\_\_. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

Paz, Octavio. “¿Poesía Latinoamericana?” en *Amaru. Revista de artes y ciencias*, No. 8, oct.-dic. 1968, p. p. 3-8.

Pérez Firmat, Gustavo. “Apuntes para una modelo de la intertextualidad en la literatura”, en *Romantic Rewiew* LXIX, New York, Columbia University, 1978.

Pérez Grande, Hildebrando. *Aguardiente y otros cantares*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.

\_\_\_\_\_. *Aguardiente, forever*, Lima, Hipocampo editores, cuarta edición, 2007.

Petrarca, Francesco. *Obra Completa en poesía. El Cancionero*, Tomo II, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977

Plett, Heinrich (ed.). *Intertextuality*, Berlín, De Gruyter, 1991.

Pound, Ezra. *abc of reading*, London, Faber and faber, 1973.

\_\_\_\_\_. *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortíz, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cantares completos*, México, Joaquín Mortíz, 1989.

Ralls, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004.

Ricks, Christopher. *Allusion to the poets*, Great Britain, Oxford University Press, 2004.

Riffaterre, Michael, “La trace de l’intertexte” en *La Pensée*, No. 215, octubre 1980, p. 4.

\_\_\_\_\_. Michael. *Semiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

Rilke, R. Maria. *Nuevos poemas II*, España, Hiperión, 1999.

Rodríguez-Gaona, Martín, “Democratización y/o decadencia a partir de 1960” en *Identidades* suplemento cultural de diario *El peruano*, Lima, 6 de febrero de 2006, p. p. 3-5.

Rougemont, Denis. *El amor y occidente*, México Editorial Leyenda, 1945.

Salazar Bondy, Augusto. *Lima. La horrible*, Lima, Peisa, 1974.

Sánchez García, Rosa Virginia. “Hacia una tipología del son en México” en *Acta Poética*, 26, Primavera-Otoño 2005, pp. 399-424.

Sologuren, Javier. *Obras completas. Tomo VII. Gravitaciones y tangencias*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*, México, Alfaguara, 2005.

\_\_\_\_\_. *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Zúñiga Segura, Carlos. *El mar en la poesía peruana*, Lima, Ediciones Capulí, 1989.

*Archivos del autor:*

[http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis\\_hernandez/lh\\_hm.html](http://www.pucp.edu.pe/biblioteca/luis_hernandez/lh_hm.html)

<http://students.washington.edu/pgblaine/hernandez/index.htm>

*Fuentes de Internet:*

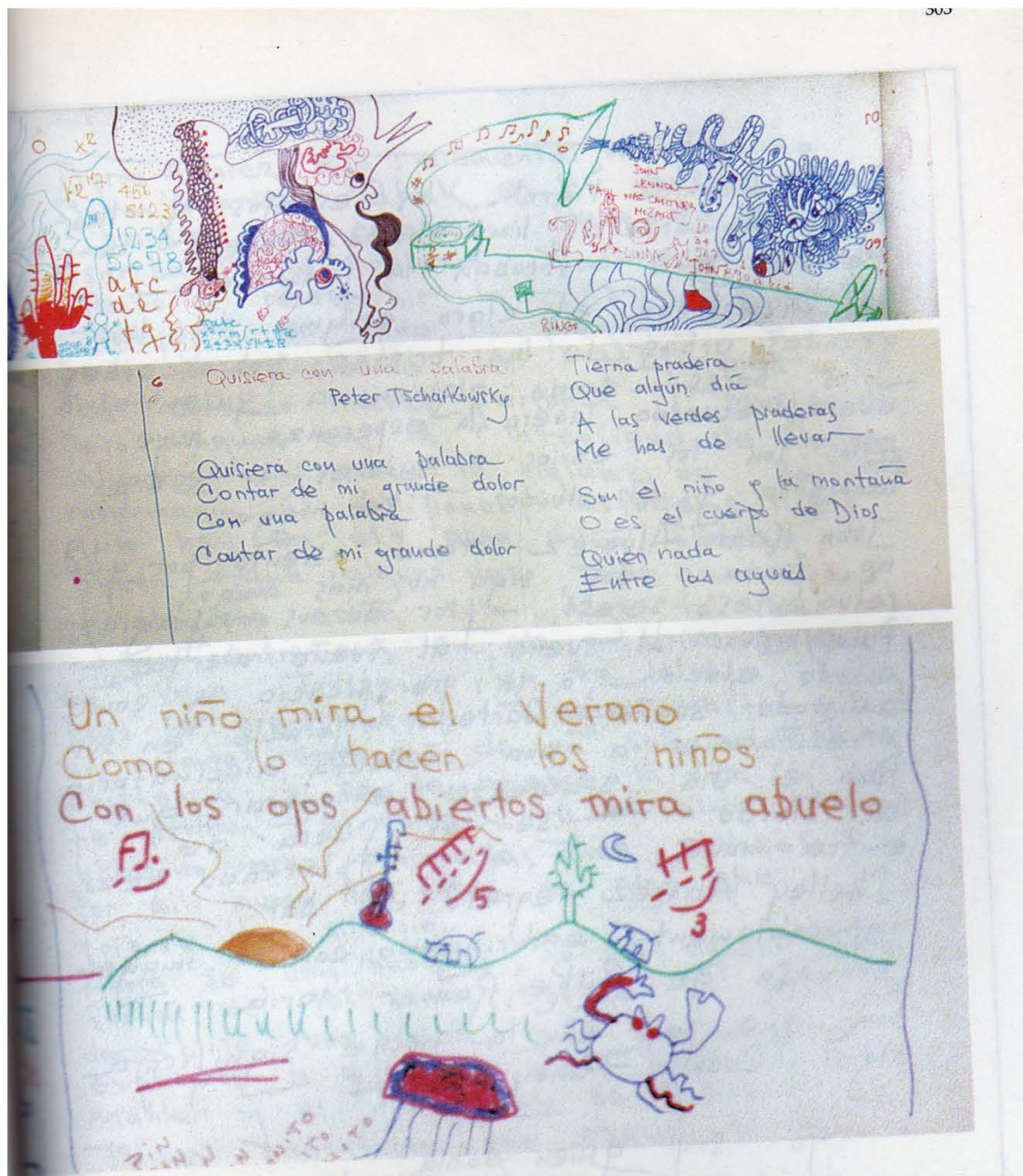
A&S Perspectives, Autumn 2000, “A rare glimpse in to a poet notebooks” en <http://www.artsci.washington.edu/news/autumn00/O%27Hara.htm>.

Rénique, José Luis. “De la tradición aprista al gesto heroico. Luis de la Puente Uceda y la guerrilla del MIR” en Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe, Volumen 15:1 Enero–Junio2004. En [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=blogsection&id=27&Itemid=192](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=27&Itemid=192)

Sobre el padre Noé Zevallos: <http://www.nozevallos.edu.pe/biografia.htm>.

Anexos

I Fragmentos del "Rollo de poesía"



(Rafael Romero Tassara. *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, Lima, Jaime Campodónico editor, 2008, p. 505.)

*II Fragmentos de algunos Cuadernos de poesía de Luis Hernández Camarero.*



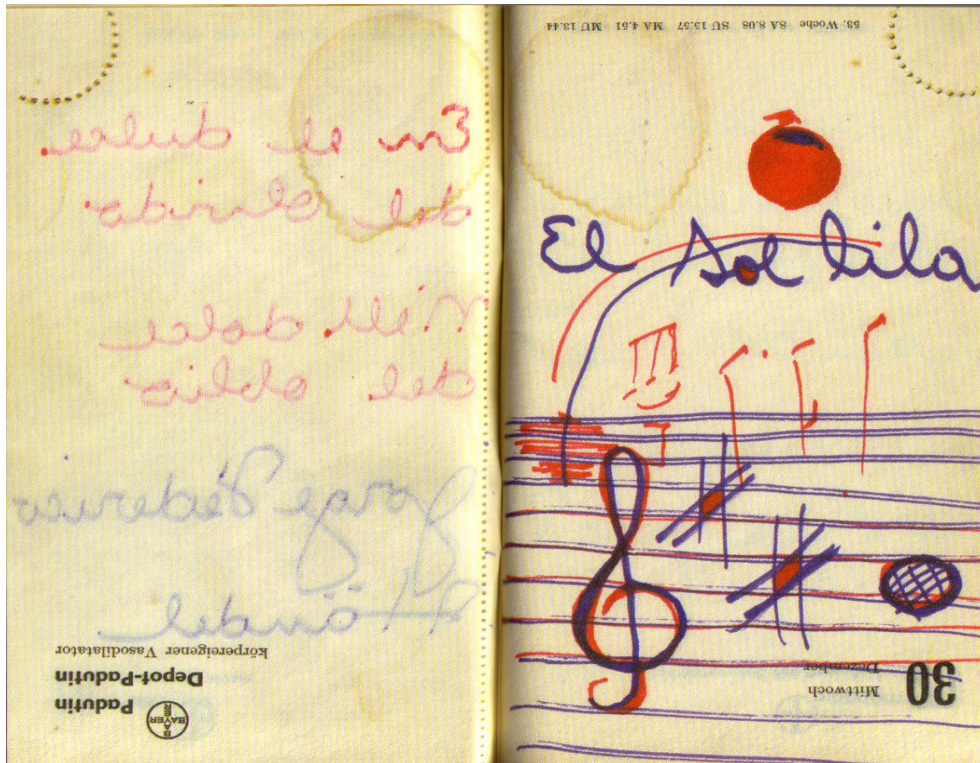
(Contra carátula del Cuaderno 23, A. PUCP)

primer  
A aquella flor  
Semejante al sol  
Era el sol  
Sobre el murmullo  
De las plantas  
Hay en ciertas almas  
Una cualidad  
Inexplicable  
Y un amor  
Que pueda que sea

(Cuaderno 38, p. 17, A. PUCP)

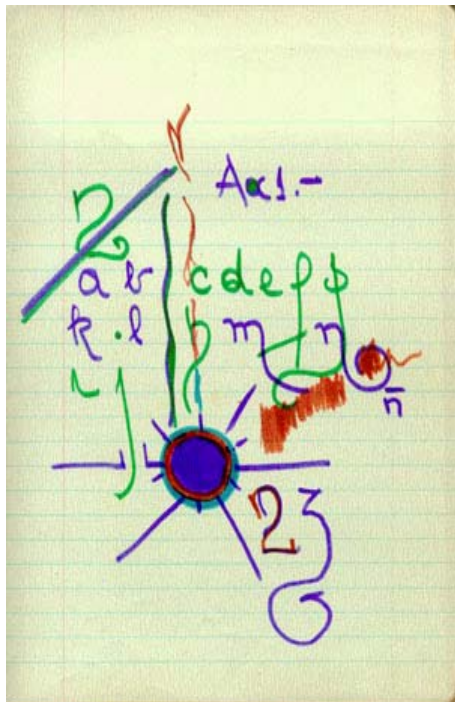


III. Presencia del Sol en los Cuadernos de Poesía de Luis Hernández Camarero

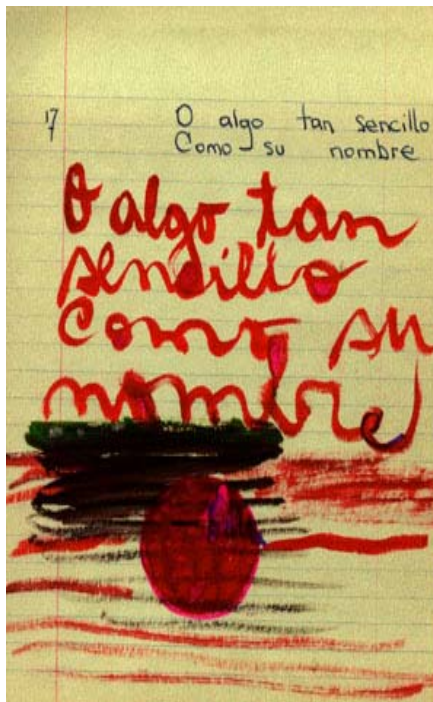


(Libreta Bayer,

versión facsimilar editada por Rafael Romero Tassara)



(Cuaderno 25, p. 6, A. PUCP)



(Cuaderno 23, p. 70 A. PUCP)