



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

***Der Dichtung Schleier. Recepción de la cultura alemana en la poesía de Luis
Hernández Camarero***

Tesis
que para optar por el grado de:
Doctora en Estudios Latinoamericanos
Presenta:
Diana María Rodríguez Vértiz

Director: Dr. Sergio Ugalde Quintana, El Colegio de México

Comité tutor:
Dra. Margarita León Vega, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
Dr. Antonio Cajero Vázquez, El Colegio de San Luis
Dr. Edgar O'Hara Gonzales, University of Washington
Dra. Yanna Celina Hadatty Mora, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM



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.

*A mamá, papá y Vari
Mi familia
Aquí en la Tierra
como en el cielo*

Índice

Agradecimientos.....	
Introducción.....	p.1
1.Los orígenes ignorados. Relaciones entre las generaciones poéticas peruanas del 50 y del 60.....	p.12
1.1 La Generación del 50. Definiciones.....	p.14
1.2 Puentes intergeneracionales. Javier Sologuren.....	p.29
1.3 Algunos rasgos de la Generación Poética Peruana del 60.....	p.41
2. Luis Hernández y la Generación Poética Peruana del 60. Primeros poemarios.....	p.56
2.1 <i>Orilla</i> . Ecos juanramonianos.....	p.64
2.2 <i>Charlie Melnik</i>	p.76
3. “Germanista” de su generación. <i>Las constelaciones</i>	p.89
3.1 Orígenes.....	p.89
3.2 El Poeta Joven del Perú.....	p.109
3.3 Mirar al cielo. Los signos del zodiaco.....	p.115
3.4 El crudelísimo estigma de la música.....	p.123
3.5 Los últimos cuartetos.....	p.133
3.6 Cenizas y cilicio.....	p.148
4. Los Cuadernos de poesía. La palabra del otro.....	p. 160
4.1 El silencio en la república del poder (1966-1970).....	p. 160
4.2 Cuadernos de artista/ Libros de poesía.....	p. 174
4.3 La medicina nació cuando.....	p. 200
4.4 Hans Magnus Enzensberger, lector de Vallejo; Luis Hernández, lector de Celan....	p. 249
4.4.1 Antípodas.....	p. 249
4.4.2 Los nacionalsocialistas son ciudadanos de la patria, la nueva juventud es ciudadana del mundo.....	p. 282
Reflexiones en torno a un collage cultural.....	p. 309
Bibliografía.....	p. 317
Anexos.....	p. 355

Agradecimientos

La escritura de esta tesis, así como el desarrollo de las actividades del doctorado en Estudios Latinoamericanos, fueron posibles gracias al Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. A lo largo de ese proceso fue crucial la lectura, acompañamiento y/o amistad de ustedes.

Agradezco al Dr. Sergio Ugalde, director de esta tesis, quien acompañó mi lectura hernandiana desde mis primeras pesquisas y asumió con paciencia y responsabilidad la dirección de este proyecto de doctorado. Sus comentarios certeros, su confianza en mi escritura, sus propuestas y guías de lectura, así como su actitud de respeto hacia alumnos y colegas, hicieron de esta experiencia de investigación un periodo sumamente grato, donde primaron los descubrimientos motivantes y las constantes preguntas sobre el sentido de seguir entendiendo el mundo desde las humanidades.

No podría limitar mis agradecimientos a la Dra. Margarita León mencionando solamente lo que envuelve esta tesis. Este doctorado concluye una etapa en la UNAM que comenzó con un seminario de licenciatura compuesto por una maestra y una alumna. En ese seminario profundicé mis lecturas de Hernández y descubrí que su obra siempre me retaría, al tiempo que me provocaría una sensación constante de consuelo y de tristeza, de risa un poco de lado. Han pasado más de diez años desde el primer encuentro en las aulas, durante este largo periodo la profesora no ha parado de compartir, con una generosidad enorme, enseñanzas de investigación y formas hermosas de ver la vida. Esta tesis trató sobre los inicios y es maravilloso hacer retrospectiva y poder agradecer tanto camino compartido. Gracias por alentar y acompañar la vida y la escritura.

El Dr. Antonio Cajero Vázquez guio también la lectura de esta tesis y realizó una lectura cuidadosa y empática con las necesidades del trabajo, gracias por su generosidad con la lectura y por el material compartido para mejorar la escritura. Asimismo, la Dra. Yanna Hadatty aportó cuestionamientos y sugerencias de lectura que ayudaron a direccionar el sentido de la tesis.

El año 2018 realicé una corta estancia de investigación en el Ibero Amerikanisches Institut, en Berlín, donde pude encontrar material fundamental para mi pesquisa y compartir los primeros capítulos de esta de investigación con el Dr. Friedhelm Schmidt-Welle, quien acogió el proyecto con cordialidad e interés y leyó cuidadosamente los avances. Gracias por sus lecturas y sugerencias de investigación y por hacer hincapié siempre en la cultura en América Latina.

2019 fue un año quiebre para esta investigación y mi perspectiva hernandiana, también significó una vuelta al ánimo y la consciencia de todo lo que demanda la escritura para nosotras, lectoras, personas que expresamos algo, muchísimo, a través de la palabra en tinta y la glosa de nuestra preocupación. La primera visita al Archivo de Luis Hernández en las *Special Collections* de la Allen Library en la Universidad de Washington fue posible gracias a la amabilidad de Edgar O'Hara, quien me puso en contacto con Sandra Kroupa para así tener acceso al Archivo más completo de los Cuadernos de Luis Hernández. La Dra. Kroupa facilitó el acceso al material de Luis Hernández, no solamente a los fabulosos Cuadernos clasificados, sino, también, a textos sobre el autor, bibliografía actualizada y traducciones, también permitió la digitalización de los materiales.

En este primer encuentro con Edgar O'Hara comenzó un agradecimiento enorme que solamente se ha extendido en un año de trabajo constante y cuestionamientos profundos a mis formas y motivos para leer y escribir. Edgar O'Hara acompañó con interés y alegría mi proyecto hernandiano y rebasó sus propios límites de paciencia con el desorden de mi

escritura. Su lectura sensible y exigente, alerta a lo que nos demanda Hernández y a la coherencia que buscamos como sus lectores, dio una luz nueva a este proyecto. Las advertencias para no permitir más Goethe por liebre, las sugerencias de lecturas y posibles temas para desarrollar, la información y materiales compartidos con suma generosidad, el cuestionamiento a mis afirmaciones sobre el contexto cultural y político peruano, la insistencia y el ejemplo del amor a la escritura, marcaron este periodo de trabajo, también empapado por el entusiasmo y el reto con la forma de nuestras propias palabras. Este diálogo comienza muy agradecido y espera retribuir tantas atenciones y ánimos para la creación.

La concreción de esta tesis se sostiene en el afecto. Sin el apoyo constante de papá y Vari la escritura, al igual que todos mis proyectos, sería más difícil y poco divertida. Esta tesis está agradecida y dedicada a ustedes, mis grandes referentes de amor y apuesta por el trato digno a toda expresión de vida. Gracias por su paciencia infinita con mi carácter malhumorado, por la felicidad como práctica de vida, por consentirme y acompañar mis decisiones desde un profundo amor. No pude ser más afortunada con este núcleo de vida, para ustedes siempre la mejor concreción de mis esfuerzos.

La otra familia está conformada por el feminista y radical amor. Gracias a las maravillosas amigas que, cual olas de mar, me jalaban al goce y a la duda constante: Sarao, Ale, Noe, San, Andre, no entiendo cómo cabe tanto amor en monosílabos y bisílabos. Gracias por ese cariño que empezó en las aulas y en los bares y atravesó, afectivo, todo tipo de desastres. Lilo, Giulia y la Noel están también en este bisílabo lleno de acompañamiento, risa y valentía.

A las amigas que eran un guiño de sonrisa y se han convertido en raíz les agradezco también los pasos compartidos. Esta tesis avanzó encerrada y en reuniones con Malely y Amarilis, y si las palabras que escribimos juntas no fueran ya un gran motivo de agradecimiento hay muchos más encuentros que recordar con calma y alegría. Gracias a Malely en dos continentes y tres países a la vez, la chica del lente y la escucha que es capaz de ver, a pesar y a través de todo, siempre la belleza. Y a Amarilis porque en ocho años de convivencia los encuentros se hacen cada vez más cercanos y van germinando un calmo cariño. Gris también ha sido una hermosa sorpresa, llena de palabras, compañía, títeres y risas.

Gracias a Jimena, mi amiga desde la infancia, por todo lo que hemos aprendido juntas, por nuestro abrazo constante y nuestro acompañamiento en lo que nos apasiona, en las situaciones que nos hacen reír y en aquellas que intentaron destrozarnos. Flor también asoma en un hermoso encuentro y acompañamiento en planes y preocupaciones, pero también en alegrías y risas que apenas pudieron ser contenidas.

Por último, y en cómplice sonrisa, esta tesis se trabajó bastante y a pedazos con compañeras y compañeros que ahora viven en mi corazón. Gracias por su lectura y amistad a las maravillas que conforman a La Pandilla: Vale, generosa y acertada, Edinson Aladino ¡con quien empecé el doctorado y terminamos aprendiendo muchísimo juntos!, Montse, Diana Thalía, Mario, Antonio y Abril. Gracias por sus lecturas, recomendaciones, solidaridad y profunda empatía, por su amistad generosa. Espero que las bifurcaciones de este río se sigan encontrando.

A todas y todos este pedacito de lo que más me gusta y mi parafraseo de David Rosenmann-Taub:

ustedes son el agua que ve a mi corazón,
mi corazón les mira como el viento a la luz.

Introducción

*Poesía, tutti li cuervi. Sintaxis callejera, si no tú entonces
quién me donó en la edad forajida el que no te den Goethe por liebre.*
Edgar O'Hara. Cada ovillo, cada cordel

En el año de 1971, tras volver de un viaje por Europa, el poeta Luis Hernández Camarero pasó una temporada al lado de sus amigos Luis la Hoz e Iván Larco en una pequeña finca en la localidad de Chanchamayo. Sobre la presencia de Hernández en medio de la selva, tomando chackta, La Hoz recuerda la siguiente anécdota:

Como es natural en la selva, intempestivamente el cielo se encapotó y la tormenta se nos vino encima con viento, rayos, truenos y relámpagos, teniendo como telón transparente a la lluvia torrencial.

La chakta y la situación provocó en nosotros un efecto espectacular. Al menos yo nunca había estado bebido en una tormenta. Cuando el camino hacía una curva en la cima de una 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 schleier..(sic)!, o algo por el estilo. Durante todo el camino de regreso varios sonetos de Goethe brotaron de su boca y de su corazón.¹

Para 1971 Luis Hernández había publicado tres libros de poesía: *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962) y *Las constelaciones* (1965), el último galardonado con el segundo lugar en el famoso certamen “El Poeta Joven del Perú”; había traducido de manera temprana a Hans Magnus Enzensberger y a Paul Celan y comenzaba a hacer circular sus famosos Cuadernos, conjunto de poemas, dibujos y demás escritos contenidos en libretas escolares. Hernández también había pasado un año en Alemania entre 1963 y 1964, estancia que nutrió su proyecto estético de forma sustancial. Como parte de una generación caracterizada por los siguientes elementos:

En primer lugar la disolución de puros y sociales; en segundo lugar la adscripción a una veta anglosajona (de la que no todos chupan, por cierto); en tercer lugar la Historia como reflexión más que celebración; en cuarto lugar el cuasi fin de la autocompasión mediante la sátira o la burla; en quinto lugar un lirismo de las más prosaicas acciones cotidianas unido a la experimentación formal.²

Luis Hernández contribuyó al quiebre formal que implicarían todas estas características desde un diálogo constante con diversas tradiciones culturales, entre las cuales la germana

¹ Luis La Hoz, “Semblanza de Luis Hernández”, en *La República*, 28 de noviembre de 1981, p. 18.

² Edgar O'Hara, “Notas para el 60”, en *Desde Melibea*, Lima, Ruray, 1980, p. 103.

tendrá un papel central. Esta tesis partió de dicha afirmación buscando, al inicio de la investigación, una crítica a las nociones de “centro” y “periferia” entre la literatura latinoamericana y europea, premisa que se modificó para dar pie a una lectura desde las literaturas del mundo y desde el concepto de “deseos cosmopolitas”, entendida “la modernidad literaria latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares”.³ En la obra de Hernández encontramos un proceso en el cual “si la extrañeza es el significante de la Otredad, este sujeto vuelve el mundo familiar al punto de erradicar la diferencia”.⁴

El diálogo que entabló la poesía peruana con otras tradiciones es central en esta tesis. Así, el primer capítulo sugiere un necesario contexto en el cual mencionamos algunas de las características de la Generación del 50 y reconocemos los pasos de apertura más allá del canon hispanista y francófono que tempranamente le reclamaron los jóvenes poetas del 60. Realizamos también una breve semblanza de la llamada Generación Poética Peruana del 60 con el fin de analizar el particular papel de Hernández en ella. El capítulo segundo está dedicado a los dos primeros poemarios del limeño, *Orilla* (1961) y *Charlie Melnik* (1962), en los cuales se muestra una presencia indirecta de la literatura alemana como parte de una cadena enunciativa donde las voces de Goethe y Novalis están mediadas por la recepción de Juan Ramón Jiménez y de Maurice Maeterlinck.

A partir del capítulo tercero presentamos a Luis Hernández como “germanista” de su generación, esto es, como un autor que nutrió de forma sustancial a su proyecto poético y a la promoción poética a la cual perteneció, mediante su labor de traducción y en la asimilación que hizo de la cultura germana. La traducción cultural que Hernández realizó responde más a una germanofilia que al estudio académico de la lengua y la cultura alemanas; en ese sentido, vale la pena mencionar los intercambios que el poeta tuvo con el canon germano en múltiples aristas, las cuales abarcan desde su formación como médico y psicólogo hasta la asimilación de debates políticos que se llevaron a cabo en la República Federal de Alemania a inicios de la década del 60. Las aproximaciones a lo germano se enriquecen también desde el teatro, la música y un nutrido repertorio literario. En este tercer capítulo intentamos

³ Mariano Siskind, *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, traducción de Lilia Mosconi y Carmen Güiraldes, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 19.

⁴ *Ibidem*, p. 247.

también poner de manifiesto las formas en las cuales la recepción de la cultura alemana definió el rumbo de la escritura de Hernández, así como el sentido ético que imprimió en ella. El año de 1963 es clave en esta indagación, así como el hallazgo de uno de los Cuadernos obsequiados a Roberto Criado durante su estancia en Friburgo (*XRC2*) ese mismo año, y en el cual se encuentran varios poemas que conformarán *Las constelaciones*, poemario en el cual ubicamos el germen de un nutrido diálogo con la tradición germana a partir de préstamos intertextuales, traducciones y en la recontextualización de algunas temáticas socioculturales alemanas a la realidad de la Lima de la segunda mitad del siglo XX.

El capítulo cuarto está dedicado al análisis de la recepción de la cultura del *Deutscher Sprachraum* (el área lingüística alemana) en cuatro rubros centrales para el proyecto poético de Luis Hernández: la traducción, la plástica, la medicina y la literatura. En la primera parte ubicamos al autor a la vuelta de su estancia en Alemania y presentamos un rastreo de las traducciones y algunos poemas con los cuales participó en revistas de mimeógrafo, principalmente. La segunda parte del capítulo enlaza el proyecto de Libros de artista del colectivo europeo estadounidense *Fluxus*, con la propuesta de los Cuadernos del limeño.

Las relaciones entre el proyecto escritural de Hernández y la tradición alemana tienen un espacio central en la medicina; así, la tercera parte del cuarto capítulo está enfocada en la influencia de dos psicólogos y médicos fundamentales para el limeño: Hermann Rorschach y Sigmund Freud, en cuyo diálogo desde la literatura encontramos la respuesta a una preocupación ética, pero también una forma de aproximación al dolor que reclamaba una mirada más humana y empática hacia quienes sufren. Cerramos las reflexiones de este capítulo señalando la voz de Hernández dentro de una cadena enunciativa que ponía en el centro temas fundamentales para la Alemania de la década del 60, tales como la memoria, los medios masivos de comunicación, el papel de los jóvenes como agentes de cambio y la necesidad de nombrar el horror. En la recepción que el peruano hizo de la poesía de Paul Celan y de Hans Magnus Enzensberger se anuncia, desde un país de América Latina, un proyecto estético acorde con la actitud contestataria del 60, fuertemente preocupada por una nueva y necesaria forma de dignificar nuestro trato humano, signada en la apertura de la tradición.

Esta investigación se llevó a cabo siguiendo algunas premisas de la **estética de la recepción**, cuyas actividades, enfocadas en el papel del lector, comenzaron a finales de los

años 60 en la Universidad de Constanza. De este modo nos interesó estudiar a Luis Hernández como lector y con esto a los procesos de interacción que tuvo con la cultura alemana, es decir, de qué forma todo aquello “no dicho” o los “elementos de indeterminación” en los textos con los que convivió repercutieron en su proyecto poético y en su postura ante la vida. Para tales fines entendimos la recepción como acto de comunicación, según las propuestas de Wolfgang Iser, quien afirma:

En el caso de que los elementos de indeterminación se muestren como condiciones de comunicación, que sitúan en actividad una interacción, en cuyo desarrollo puede ser experimentado el texto, todavía esto no permite calificar esta experiencia de privatizadora. Más bien su posible privatización sólo tiene lugar cuando penetra en la economía experimental del lector particular. Pero ello es totalmente correcto, y evidencia que la privatización de los textos, en una teoría orientada al lector nos impulsa en el proceso experiencial hacia otro lugar que aquel que se había sospechado: hacia donde la experiencia estética se convierte en relaboración práctica.⁵

Dentro de la estética de la recepción señalamos también la diferencia entre **efecto** y **recepción**, y la forma en la que ambos se complementan para un análisis de la historia de la literatura. En este sentido los entendemos como “dos formas de recepción, es decir, por un lado aclarar el proceso actual, en el que se concretiza el **efecto** y el significado de un texto para un lector actual, y por otro lado reconstruir el proceso histórico en que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas”.⁶

Para analizar el fenómeno de recepción en el proceso creativo de Hernández, así como la forma en la que fue recibida y leída su obra, utilizamos la categorización acuñada por Maria Moog-Grünwald, quien diferencia la **recepción pasiva** de la **recepción reproductiva** y la **recepción productiva**. El primer tipo de recepción es aquella realizada “por la amplia masa de lectores, la ‘mayoría silenciosa’ [...] de ella forman parte el amante de la literatura, el aficionado al teatro, el cinéfilo (en la medida que guste de la literatura filmada), el lector de periódicos, el escolar, en suma, todo el que lee, oye, ve, pero que no comunica sus ‘vivencias de recepción’ a la opinión pública”. La recepción reproductiva se lleva a cabo “mediante la crítica, el comentario, el ensayo, cartas o apuntes de diario y otros documentos más, que se esfuerzan en la transmisión de una obra literaria”. Mientras que la recepción productiva,

⁵ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción de J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987, p. 51.

⁶ Hans Robert Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Dietrich Rall. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, p. 75.

central para nuestro análisis, es aquella realizada “por literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte”.⁷

Para el estudio de la presencia de las obras de cultura alemana en la poesía del limeño, llevamos a cabo un análisis intertextual. Dadas las múltiples y complementarias definiciones que se han dado sobre este fenómeno desde que Julia Kristeva lo acuñara a finales de los años 60, nos guiamos por la propuesta de Gérard Genette enmarcando a la **intertextualidad** como un tipo de transtextualidad cuyas principales prácticas son la cita, el plagio y la alusión⁸ y, agregaremos, siguiendo las ideas de Jesús Camarero, el centón.

En el campo de la intertextualidad diferenciamos, a partir del estudio de los orígenes del subtexto,⁹ las **prácticas endoliterarias** (relacionadas con la literatura escrita su la tradición) y **exoliterarias** (textos no literarios, frases hechas, préstamos del habla “popular”, etc.).¹⁰ Ambas formas pertenecen a la intertextualidad externa, la cual se da “cuando el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores”.¹¹

Utilizamos el concepto de **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*”.¹²

En relación con la labor de Hernández como puente entre la cultura alemana y la peruana, empleamos el término de **traducibilidad** como lo desarrolla Wolfgang Iser, esto es, la traducción como interpretación. En el reconocimiento de que la traducción es un evento cotidiano, en el cual no son sólo textos, sino culturas y sociedades las que se codifican día a

⁷ Maria Moog-Grünewald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 255.

⁸ Gérard, Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 12.

⁹ 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).

¹⁰ Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 81.

¹¹ *Idem.*

¹² Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo y la novela”, en Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 190.

día, el teórico alemán señala un movimiento dual y un “espacio liminal” en el proceso de codificación entre lo que se traduce/interpreta y el mundo cultural de quien hace esa traducción/interpretación. De acuerdo con Willis Barnstone, Iser reconoce en este proceso de interpretación una **transposición creativa**. “Por lo tanto, la interpretación como traducibilidad repercute en el registro al diversificar el marco al cual se vierte el tema. Por esta razón, los registros no sólo cambian sino que también se ponen a punto en cada acto de interpretación”.¹³ Nuestro análisis de algunas de las traducciones que Hernández publicó en revistas, así como las insertas en sus Cuadernos responde a esta perspectiva. De esta manera, siguiendo de nuevo a Iser, señalamos un movimiento doble en su ejercicio de traslación, esto es, estudiamos la manera en que Hernández está codificando la cultura alemana y cómo y qué elementos rescata y difunde de ella, y por otra parte, analizamos de qué forma la cultura alemana está enriqueciendo y modificando su trabajo literario, su código cultural e incluso su práctica profesional como médico.

Estudiar las traducciones de la lengua alemana al español que realizó Hernández implicó también un ejercicio cuidadoso de nuestras propias traslaciones, las cuales fueron realizadas y revisadas bajo la asesoría de María Fernanda Vásquez Ramos. Las traducciones del portugués fueron realizadas por la autora de esta tesis y algunas traslaciones del inglés al español fueron revisadas por Tom Grizzle. Indicaremos con paréntesis en cuáles contamos con su ayuda.

El aproximamiento que sugerimos al soporte material de los escritos de Hernández coloca al uso de objetos de la vida cotidiana como parte fundamental de su proyecto creativo. Para esto, utilizamos la categoría de *collage* entendida como una práctica que comenzó en las artes plásticas a finales del siglo XIX y se extendió hacia otras artes, donde el fragmento y la diversidad de materiales son fundamentales para la creación. El proceso de construcción de los Cuadernos de Luis Hernández también ilustra una premisa básica del *collage*: no forja “un programa artístico especial: sino que se mantiene unido por la concepción de la realidad que todos tienen, y persigue la identificación del arte y la vida y la inclusión del mundo de los objetos banales de producción y consumo en el proceso artístico”.¹⁴

¹³ Wolfgang Iser, *Rutas de la interpretación*, traducción de Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 30.

¹⁴ H. Wescher, *La historia del collage. Desde el cubismo a la actualidad*, colección Comunicación, traducción de Enric Vázquez, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 233.

En nuestra investigación también planteamos que los Cuadernos de Hernández pueden ser estudiados bajo la categoría de **Libro de artista**. Sabemos que éste es un término moldeable y conflictivo, sin embargo el trabajo de estudiosos que se han dado a la tarea de definir estos libros y diferenciarlos del libro-objeto, el libro ilustrado y el *Livre d'artiste*, como Bibiana Crespo Martín, Giorgio Maffei, Johana Drucker y Ulises Carrión, entre otros, se ofrecen aproximaciones para problematizar estas obras interseccionales, dialogantes con diversas artes y que tienen un estrecho vínculo político y con la vida cotidiana, además de la apuesta preferentemente artesanal (aunque hay también Libros de artista impresos) por la elaboración de un soporte material para la concreción de textos artísticos y literarios.

Por último, al estudiar los diálogos literarios, plásticos y sociales en la obra de Hernández utilizamos el término **tradición** a través de sus problemáticas más que de sus definiciones. En un sentido básico la tradición tiene que ver con un proceso de identidad en el cual es clave el vínculo con el pasado. Siguiendo a Edward Said, retomado a su vez por Arcadio Díaz Quiñones, nos centramos en los procesos de creación de la tradición, la forma en la que un autor “arma su genealogía literaria a partir de su obra”.¹⁵ Además, ubicamos también en el proceso creativo de Luis Hernández, aquello que Octavio Paz denominó la **tradición de la ruptura**, esto es, la repetición y necesidad de artistas y poetas de “destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra”.¹⁶

El análisis que proponemos de la recepción de la cultura alemana en la poesía de Luis Hernández tiene un enfoque interdisciplinario, donde lo histórico y lo temático son nuestras guías principales de lectura e interpretación. Utilizamos, necesariamente, algunas herramientas del estructuralismo siempre en función de señalar el proceso de traducibilidad cultural de la cultura germana en un poeta peruano cuya obra se inscribe en la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, señalamos algunos aspectos morfosintácticos y semánticos (H. Beristáin, E. Benveniste, I. Paraíso, T. Navarro Tomás), ubicamos referencias intertextuales (G. Genette, M. Riffatere, R. Gutiérrez Estupiñán) y estudiamos el contexto en el cual son reescritas.

Todo acercamiento a las fuentes implica un posicionamiento crítico y ético. El descuido, a veces voluntario, con el que se ha antologado el material poético de Luis Hernández, así

¹⁵ Edward Said, *Crítica y ficción*, citando en Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006, p. 26.

¹⁶ Octavio Paz. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 17.

como una biografía con un dudoso uso de las fuentes y una imagen forzada del poeta, nos obligaron a tomar distancia del material que se había presentado como “fuentes principales” al inicio de esta investigación. La clasificación de la “obra completa” de Hernández propuesta en las antologías de 1978 y de 1983 presentaba un orden a veces descuidado. En la antología de 1983, a cargo de Ernesto Mora, se incluyen incluso fragmentos de poemas que no aparecen en los Cuadernos, por mencionar sólo una de sus inconsistencias.¹⁷

Este posicionamiento ético también se vio reflejado en nuestra elección teórica al tomar distancia de algunos de los textos clásicos de Hans Robert Jauss, en los cuales los signos de un lenguaje de corte bélico marcando bandos, así como dejos de autoritarismo, han sido señalados por el romanista Ottmar Ette al reflexionar en torno al “caso/caída Jauss” a raíz de las investigaciones sobre el activo pasado del teórico de la recepción como destacado miembro de las Waffen-SS. Queda ahí la invitación a estudiar a Jauss en el “análisis de su escritura, de su obra a nivel textual como institucional, biográfico e historiográfico”¹⁸

Para el análisis que propusimos en esta investigación, en el cual es crucial la materialidad y la ubicación de temas y poemas en más de uno de los Cuadernos, era necesario trabajar de forma directa con dichos materiales. El archivo electrónico del poeta a cargo de la Pontificia

¹⁷ La edición de 1983 es presentada como “ampliada con nuevos textos recogidos por Nicolás Yerovi” (p. III). En la última sección de esta antología, titulada “Los Cuadernos de Luis Hernández”, se presentan algunas de sus características; sin embargo Mora no aclara cuántos Cuadernos conforman cada uno de estos títulos, a los cuales da estatuto de “poemario” a mitad de camino, con la presentación de “La novela de la isla” (p. 572). Por otra parte, el compilador anuncia que los criterios bajo los cuales se realizó esta segunda edición son cronológicos y temáticos, lo cual, en vez de aclarar termina dando un orden poco exacto al mezclar títulos que podrían ser Cuadernos dentro de otros Cuadernos y utilizando cantidades indefinidas como “se agrega un cuaderno más” (¿Cuál? ¿A cuántos previos?) o “varios cuadernos de título similar y de diversos años intercalados entre otros poemarios” (p. 569).

En el colofón de esta antología, realizado por Nicolás Yerovi, éste aclara que después de utilizar 28 Cuadernos para su tesis doctoral, y como fruto de esta publica la primera edición de Vox Horrisona, con la muerte de Hernández en 1977 “enterados muchos de sus amigos de la labor que había yo hecho al recopilar los cuadernos que él les había obsequiado, se acercaron a mí con el fin de que continuara este trabajo proporcionándome una veintena más. La edición que ustedes tienen en sus manos reúne todo ese legado”. (p. 583) El total de Cuadernos debería ser por lo menos de 48 y todos estaban bajo la custodia de la familia Hernández. La misma caja de Cuadernos pertenecientes a la familia del poeta con la cual se realizó esta antología fue utilizada para la creación del archivo del poeta en la Universidad de Washington (XC en la nomenclatura del archivo) 16 años después; sin embargo su contenido se había “reducido” a 40 Cuadernos. Mora afirma, sobre varios materiales, que éstos fueron “devueltos por Yerovi a sus poseedores” (p. 568) pero nuevamente no aclara cuántos ni cuáles. Es necesaria una revisión de las dos antologías de Hernández comparadas con el material que conforma su Archivo, la caja de Cuadernos perteneciente a la familia y la misma caja que estuvo por varios años en la Biblioteca Nacional del Perú en un abandono casi absoluto, así como intentar rastrear cuántos Cuadernos y pertenecientes de quién se usaron para la creación de las antologías impresas de Hernández.

¹⁸ Ottmar Ette. *El caso Jauss. Caminos de la comprensión hacia un futuro de la filología*, traducción de Rosa María Sauter de Maihold, revisión de la traducción de Sergio Ugalde Quintana, México, Almadía/UNAM, 2018, p. 88.

Universidad Católica del Perú se encuentra cerrado desde el año 2018, por lo cual un primer acceso a la materialidad de su poesía sólo se puede hacer de forma muy exigua por medio de las ediciones facsimilares que realiza la editorial Peso Pluma desde al año 2017. De los más de 40 Cuadernos que estuvieron disponibles en la red, de forma gratuita, por medio del archivo de la PUCP, la editorial Peso Pluma ha publicado con los siguientes títulos: *El sol Lila* (2017), *El estanque moteado* (2017) y *Survival Grand Funk* (2018).

En las *Special Collections* de la Allen Library de la Universidad de Washington se encuentra el archivo más completo de Luis Hernández, conformado por más de 70 Cuadernos y otros materiales sueltos que Edgar O'Hara reunió y clasificó entre los años de 1999 y 2000, y los cuales pueden ser consultados página por página. Para la escritura de esta tesis consultamos dicho archivo. El trabajo directo con los Cuadernos nos permitió el acceso a textos y trazos hasta ahora no estudiados. Utilizamos la nomenclatura del Archivo siempre que nos referimos y citamos directamente dichos materiales. Edgar O'Hara compartió amablemente una parte sustancial de su archivo personal sobre la obra de Hernández, el cual fue central para una actualización bibliográfica y para una aproximación mejor documentada sobre la obra de Hernández y el campo cultural peruano de la época.

Para la búsqueda bibliográfica y hemerográfica fue crucial el acceso a la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut, en Berlín, donde los materiales ahí consultados en torno a la poesía e historia peruana del siglo XX, así como en torno a los intercambios culturales entre Alemania y el Perú, dieron cuerpo y pudieron sustentar los rumbos y las indagaciones de esta investigación. El material encontrado dio pie a una documentada escritura sobre el contexto cultural y social en el Perú de la segunda mitad del siglo XX, visto desde su producción artística.

La visita a la exposición *El Sol Lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, presentada en la Casa de la Literatura Peruana el año 2017, dotó de materiales en torno a la obra y a la vida del autor que fueron centrales para nuestro análisis.

A pesar de contar con un público lector cada vez más numeroso son pocos los estudios que se han hecho en torno a la obra de Luis Hernández. Seis tesis, una tesina, artículos sobre temas diversos —los cuales abordan desde su abierta intertextualidad, su visión de la ciudad, su diálogo entre lo popular y lo erudito, hasta el uso de la prosa en algunos de sus Cuadernos—, conforman el creciente *corpus* de estudios académicos sobre la escritura del

peruano.¹⁹ Entre las aproximaciones a su poesía son pocas las menciones y nulos los estudios sobre las relaciones con la cultura alemana.

Decidimos enfocar esta investigación en la importancia que tuvo la residencia de Hernández en la República Federal de Alemania entre los años 1963-1964, para la conformación de su proyecto ético y estético. La práctica de hacer poemarios en cuadernos data de 1963, cuando el poeta obsequió una versión ampliada de *Orilla* a Roberto Criado, destacado psiquiatra y profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en ese entonces estudiante en la Albert Ludwigs Universität y con quien compartió hogar en Friburgo durante algunos meses. Al mismo Roberto Criado fue obsequiado un segundo cuaderno, de marca Leinetal Spezial, en donde vendrán, entre notas de apuntes en alemán, trazos, mapas y traducciones, algunas versiones de los poemas que después compondrían *Las constelaciones* (1965), poemario ganador del segundo lugar en el certamen “El Poeta Joven del Perú” y uno de los libros clave para comprender la poética y los aportes de la Generación Poética Peruana del 60. Poco se ha trabajado el abierto diálogo que *Las constelaciones*, así como la obra posterior de Hernández Camarero, tienen con la cultura alemana. Elementos como la literatura, la música, la psicología, el debate posbélico en torno a la relación ética de los artistas en regímenes totalitarios, preocuparán a Hernández, y estarán presentes en su poesía y en sus proyectos estéticos y profesionales, a partir de la estancia en la República Federal.

¹⁹ Las tesis son: Yerovi, Leonidas. *Hacia una edición crítica de “Vox Horrisona” (Poesía de Luis Hernández 1961-1976)*, tesis para optar el grado de Doctor en lengua y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1976 (esta es la tesis de Nicolás Yerovi, quien utilizó sólo su primer nombre para los datos de la misma); Mendoza Canales, Ricardo Enrique. *Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007; Rodríguez Vértiz, Diana María. *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciada en Estudios Latinoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011; León Mango, Liz Fiorella. *Los paradigmas de la crítica literaria en los años 60: El caso del juego de Las Constelaciones, de Luis Hernández*, tesis para obtener el título de Licenciada en Literatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013; Álvarez Umbarila, José Manuel. *A todos los prófugos del mundo: dos poéticas en Los cuadernos de Luis Hernández*, trabajo de grado para optar al título de Literato, Bogotá, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, 2013; García Flores, Diego José. *La intertextualidad en Una impecable soledad de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017. La tesina de maestría es de Moreno Villamediana, Avilio. *Historias del cielo desairado: los libros, la música y los astros en Orilla*, Charlie Melnik y Las constelaciones, de Luis Hernández, tesina de maestría, Seattle, University of Washington, 2011. Entre los estudiosos de la obra de Hernández en relación con los temas que hemos mencionado, destacan Edgar O’Hara, Luis Fernando Chueca y Víctor Vich, entre otros.

Buscamos, así, ubicar las particularidades de un proceso creativo fuertemente marcado por el diálogo cultural y enfocar nuestras reflexiones en la implicación que tiene dicho intercambio cultural en la actitud de desacralización de ciertas figuras poéticas, artísticas y científicas, pero también en la apuesta por la poesía como un paliativo cotidiano contra cualquier manifestación del dolor y un acercamiento a la experiencia ajena definida por la sensibilidad y la empatía. De esta manera, los versos de Hernández dejan de manifiesto su labor como médico y poeta y su preocupación por la “soñada coherencia”.

1. Los orígenes ignorados. Relaciones entre las generaciones poéticas peruanas del 50 y del 60

Es bien conocido el temprano reclamo del joven Julio Ortega en la nota editorial del segundo número de la revista *Ciempíes*, en la cual señala y exige a los poetas, maestros y creadores peruanos, antecesores de su generación, revitalizarse y sacudirse de una tradición hispánica caduca e imperante. Con un dejo agresivo Ortega señala que

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 respetos, 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.²⁰

Revisado a unas décadas de distancia, este reclamo resulta un tanto injusto con algunas figuras de la generación del 50, como Javier Sologuren, quien, además de contar con una vasta y diversa obra, también fue traductor de poesía francesa, italiana, sueca y japonesa;²¹ Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú y Carlos Germán Belli.²² Todos estos autores, excepto Eielson, fueron profesores en la Universidad Católica o en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, núcleos educativos donde se formó la mayoría de los poetas de la Generación del 60, y todos, excepto Eielson, dedicaron parte de su trabajo académico y artístico a la traducción literaria.

Ciegos a la labor de traducción y a la influencia de diversas tradiciones en la producción de los poetas peruanos precedentes, los jóvenes escritores del 60 publicaron sus propias traducciones principalmente en revistas independientes como *Haravec. A Literary Review from Peru* (1966-1968, 5 números), cuyos directores fueron Maureen Ahern, Richard

²⁰ *Ciempíes*, núm. 2, Lima, 16 de abril 1966, s/n.

²¹ Hacemos un par de matices. El primero es de corte cronológico, pues para las décadas del 60 y 70 el trabajo de traducción de literatura europea por parte de Sologuren ya era bastante conocido, el cual fue reunido en *Las uvas del racimo* (1975). Su actividad como traductor del japonés se consolidó hasta finales la década del 70, cuando comenzó a traducir poesía y cuentos japoneses, reunidos por primera vez en *El rumor del origen* (1993). El segundo matiz viene de la técnica de traducción, pues Sologuren tradujo sólo directamente del francés, inglés, italiano y portugués, hacia las traducciones al sueco las con Kerstin Akesson, su esposa, y las del japonés, de versiones inglesas o francesas.

²² La obra traducida por los dos últimos autores —del francés y del inglés por parte de Bendejú, y del inglés, francés, portugués e italiano por parte de Belli— se puede consultar en: Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo IV, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2016.

Greenwell, Matthew Shipman, C. A. de Lomellini y Marisa Valencia. Esta publicación tenía dos principales objetivos:

dar a conocer al lector inglés y norteamericano la nueva poesía peruana y latinoamericana y también ofrecer a los poetas peruanos y latinoamericanos la oportunidad de publicar en una revista que circulaba en los Estados Unidos, Gran Bretaña y América Latina. En resumidas cuentas, el objetivo principal era traducir lo nuevo y lo bueno de la poesía actual y romper barreras de idioma.²³

En esta publicación aparecieron poemas de Luis Hernández, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Javier Heraud, Mirko Lauer, Julio Ortega, César Calvo, Winston Orrillo y Carlos Henderson traducidos al inglés.

Dentro del ámbito estudiantil destaca la revista *Pielago* (1963-¿1966?), cuyo director fue Hildebrando Pérez, y donde las figuras más representativas de la poesía peruana del 60 contribuyeron con trabajos propios y traducciones. Entre éstas se encuentran “El concierto”, del polaco Kazimierz Piekaretz, traducido por Rodolfo Hinostroza en colaboración con el propio autor²⁴ (núm. 5, diciembre de 1964), y “Al ciudadano desconocido”, de W. H. Auden, realizada por Antonio Cisneros con el pseudónimo de Diego Salinas (núms. 7-8, enero-abril de 1966).

Ciempies es otra revista mecanografiada y de tiraje corto que difundió de forma temprana la poesía y las traducciones que realizaron los autores del 60. Su director fue Julio Ortega, y entre las traslaciones de los miembros de su generación que aparecieron en la publicación destacan “Recuerdo de la muerte”, de Hans Magnus Enzensberger; “Coros”, de Gunar Ekelof; el famoso “Fuga de la muerte”, de Paul Celan, y “Piedad para este monstruo malvado, contrahecho”, de e.e. cummings, traducidos por Luis Hernández (núm. 2, 1966).

²³Ulises Zevallos Aguilar, “El modo anglosajón de la poesía peruana. Entrevista de Maureen Ahern”, en < <http://www.vallejoandcompany.com/elmodoanglosajonenlapoesiaperuana/> > (consultado el 5 de agosto de 2019).

²⁴Al obsequiarme amablemente las copias de los números de *Pielago* que tenía a su alcance (es muy difícil conseguir la revista, ya que en la Biblioteca Nacional del Perú sólo hay un ejemplar, correspondiente a 1963, mientras que en la Universidad de Austin también se encuentran sólo dos números, los de 1963 y 1965), Hildebrando Pérez señaló que Piekaretz era un personaje que había inventado Hinostroza para presentar su poema como ajeno. Por otra parte, en una publicación de Hinostroza titulada “Nudo borromeo y otros poemas perdidos y encontrados”, del año 2006 y reproducida en el *blog* de Paolo de Lima, el autor de *Contranatura* cuenta sobre el poema “El que regresa” lo siguiente: “Es un poema espacial diríamos hoy, que se me ocurrió cuando mi amigo el poeta polaco Kazimierz Piekaretz me hizo descubrir los *Caligramas* de Apollinaire, y unos poemas de Maiakovsky que se desplegaban en el espacio. Me pregunté como (*sic*) se vería un poema mío en el espacio y me salió éste, bastante largo por cierto”. Consultado en < <http://notaszonadenoticas.blogspot.com/2006/08/nudo-borromeo-y-otros-poemas-perdidos.html> > (consultado el 6 de agosto de 2019).

Varios miembros de la generación del 60 colaboraron en otras publicaciones de corto tiraje, algunas de éstas apenas con un par de números publicados.²⁵ En cuanto a las publicaciones de corte institucional destaca *Amaru*, revista de la Universidad Nacional de Ingeniería, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, la cual acogió el trabajo en poesía y/o ensayo de algunos miembros de la generación del 60 como Rodolfo Hinostroza, Arturo Corcuera, Mirko Lauer y Antonio Cisneros. Este último fue el único miembro de dicha generación que participó en el cuerpo de redacción y como traductor, con las versiones al español de “To a Child at the Piano” y “Canto”, de Alastair Reid, en el núm. 5 (enero-marzo 1968), y “The Dazzling Intelligence”, “Die Greathy in thy Solitude” y “To an Old Poet in Peru”, de Allen Ginsberg, en el núm. 7 (julio-septiembre de 1968).

Presentándose como forjadores de su propia tradición, los poetas peruanos de la generación del 60 alimentaron el mito que enclaustró a la producción poética del 50 en un marco delimitado principalmente por la tradición hispánica.

Las siguientes líneas se enfocarán en una revisión de la producción artística, crítica y editorial de algunos de los más destacados autores del 50, cuyo vínculo con la llamada Generación Poética Peruana del 60 fue estrecho y ayudó a la difusión y consolidación de los proyectos escriturales de dicha promoción. Para tales fines nos enfocaremos en el cambio en el campo cultural peruano que impulsó la propia Generación del 50, manteniendo como una primera hipótesis que dicha apertura no es del todo reconocida, dado que aquella se expresó de forma más visible en sus trabajos académicos y editoriales que en su labor creativa.

11. La Generación del 50. Definiciones

Son diversas las apreciaciones que aparecen cuando indagamos en la generación integrada por Javier Sologuren, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú, Alejandro Romualdo, Washington Delgado, Manuel Scorza, Blanca Varela y Sebastián Salazar Bondy, entre otros. La primera, como dice James Higgins, es que “tradicionalmente la crítica ha definido la poesía de este periodo en términos de una oposición entre ‘poesía pura’ y ‘poesía social’. Tal clasificación peca de reduccionista, pero

²⁵ Para una bibliografía de las revistas culturales peruanas ver http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html (consultado el 13 de noviembre de 2017).

no por eso deja de ser útil”.²⁶ La “utilidad” de esta visión dicotómica radica quizás en la apropiación que hicieron de ella los propios poetas del 50, quienes, además, presentaron esta diferenciación como un conflicto. Alejandro Romualdo, por ejemplo, al referirse a varios compañeros de generación expresaba: “La poesía pura, descansa en Paz”,²⁷ en clara alusión a la relación e influencia del autor mexicano en creadores como Blanca Varela y Javier Sologuren. Por su parte, al preguntarle en una entrevista quiénes eran los principales poetas que componían a su generación, Javier Sologuren sólo mencionó a los llamados “poetas puros” y a Juan Gonzalo Rose entre los “poetas sociales”, omitiendo a todos lo demás, incluso al destacado Alejandro Romualdo, quienes representarían la veta más politizada:

Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Raúl Deustua, Blanca Varela. Todos nacidos en el primer lustro de los años '20, es decir, entre el 21 y el 25. Y luego, una segunda promoción, que es la de Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Pablo Guevara, Francisco Bendejú, Juan Gonzalo Rose —probablemente me olvide de otros—, de la segunda mitad. Claro que en realidad, ya con los años transcurridos se borran esas distancias tan artificiales y quedamos en que constituimos una generación de unos diez o doce poetas que han hecho obra.²⁸

Amén de la lista de los poetas que “hicieron obra” el escritor peruano agrega un último comentario en cuanto a la dicotomía con la cual su generación fue caracterizada: “se ha distinguido en esta generación un núcleo que no ha hecho poesía social y otro que hace esa poesía —dándole el privilegio a la poesía social de discriminar, porque podría ser al revés, también, evidentemente. Ese hecho fue motivo de revisiones, críticas y hasta de ciertas polémicas...”²⁹

A pesar de las críticas a tal división, lo cierto es que la Generación del 50 es operativamente definida a través de estos dos grupos. Entre los “poetas puros” se enmarcan los mencionados por Sologuren, mientras que el grupo de los “poetas sociales” está representado por Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Gustavo Valcárcel. Los criterios para tal clasificación tienen que ver con las temáticas y con la abierta

²⁶ James Higgins. *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006, p. 255.

²⁷ Pedro Escribano. *Rostros de memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009, p. 134.

²⁸ Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez, “Javier Sologuren. La experiencia de la palabra”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 25 de mayo 1980, reproducido en *Vallejo and Company*, revista electrónica de arte <http://www.vallejoandcompany.com/javier-sologuren-la-experiencia-de-la-palabra-entrevista/> (consultado el 14 de noviembre de 2017).

²⁹ *Idem*.

militancia en el APRA de varios de ellos, como Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Gustavo Valcárcel; o en el Partido Comunista, como Alejandro Romualdo, así como con el exilio al que fue obligada la mayoría de los “poetas sociales” durante la dictadura de Manuel Odría (1948-1956).

Esta clasificación no es exclusiva para la Generación del 50, pues ha sido utilizada también para distinguir entre los tipos de poesía que se escribía en el Perú desde principios de siglo, acentuándose ya para el segundo cuarto del siglo XX, donde el concepto de “poesía social” se utilizaba para designar “aquella que trata de interpretar los sentimientos, las actitudes, la situación y los intereses de las clases oprimidas o que trata de expresar las emociones suscitadas en el poeta por esas clases y sus problemas”,³⁰ y también estaba relacionada con la abierta militancia de los autores y su reivindicación del socialismo. Serafín Delmar, Magda Portal, Nicanor de la Fuente y Enrique Bustamante, entre otros, son exponentes de esta corriente.

El concepto de “poesía pura”, por su parte, agrupa “la obra de aquellos poetas peruanos contemporáneos que, ni específicamente nativistas ni determinadamente sociales, trataron o tratan de expresar su visión poética personal del mundo interior y exterior sin la voluntad *a priori* de insertarla en un esquema determinado de cara al campo de la acción”.³¹ Luis Monguió reconoce en varios de los exponentes de la poesía “pura” peruana la influencia de diversos movimientos y figuras literarias, entre las cuales destaca la de José María Eguren, principal representante del simbolismo. Al respecto, el estudioso afirma que “Es el ejemplo y la prédica de la pureza poética más que la manera poética personal de Eguren lo que los nuevos poetas puros peruanos admiraron en él, aunque no compartieran siempre las teorías egurianas de la poesía como melodía, color e imagen”.³² El marco de influencia de Eguren se extendió más allá de la labor poética; también la crítica literaria acogió la figura del autor de *Simbólicas* para ensayos y futuras antologías; desde José Carlos Mariátegui hasta Javier Sologuren, pasando por Martín Adán, la poesía de José María Eguren fue y sigue siendo comentada y estudiada.

Entre los poetas puros de las primeras décadas del siglo XX destacan Alberto Ureta, Enrique Bustamante, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Moro, Enrique Peña,

³⁰ Luis Monguió. *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 132.

³¹ *Ibidem*, p. 150.

³² *Ibidem*, p. 151.

Martín Adán, Luis Valle Goicochea y Emilio Adolfo Westphalen. Los autores “puros”³³ nutrieron su trabajo de diferentes manifestaciones, las cuales van desde el simbolismo de Eguren hasta los diversos ismos de vanguardia, especialmente el surrealismo³⁴ (Oquendo de Amat) y pasa también por el “formalismo externo”³⁵ (Xavier Abril).

Tanto los llamados poetas “puros” como los “sociales” de la Generación del 50 compartieron algunos de los rasgos que hemos mencionado líneas arriba. Sin embargo, como señala Inmaculada Lergo Martín, “en los años cuarenta se acentuó la diferencia entre los llamados «poetas del pueblo», vinculados al APRA, por un lado, y los que quedaban fuera, por otro. Tendencia que continuó sin muchas variaciones hasta la publicación de los primeros poemarios de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy...”³⁶ Esta acentuación del debate entre “puros” y “sociales” hizo que la Generación del 50 “heredara” casi de forma automática la problemática clasificación, así como los criterios para definir las características de cada grupo.³⁷

Vinculada a este imaginario, se erigió otra de las afirmaciones más recurrentes para la Generación del 50: su estrecha relación con la generación española del 27. Aunque es innegable la fuerte recepción de autores españoles como Federico García Lorca, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas y Jorge Guillén durante la primera producción poética de los autores peruanos del 50, dichas figuras no tuvieron un papel central en la escritura de Blanca Varela, Francisco Bendejé, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, quienes se nutrieron también tempranamente de la

³³ Sin ignorar las discusiones en torno al concepto “poesía pura” que se instauraron mucho antes en las figuras del Abate de Bremond, Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez, aquí nos enfocamos solamente en la definición que da Luis Monguió aterrizándola al contexto de la poesía peruana de la primera mitad del siglo XX.

³⁴ “El surrealismo descansa sobre la creencia en la realidad de ciertas formas de asociaciones descuidadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a demoler definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a tomar su lugar en la resolución de los principales problemas de la vida”. Definición de Maurice Nadeau citada en Luis Monguió, *op. cit.*, p. 157.

³⁵ Caracterizado por la “recreación emotiva o intelectual del poeta” y como “un camino de nueva geometría, [...] un retorno al control consciente de la expresión de sus emociones” (*Ibidem*, pp. 159-160).

³⁶ Inmaculada Lergo Martín, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en Jorge Eduardo Eielson, *et al.*, *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013, p. xxiv.

³⁷ En la historiografía literaria continúa la derivación automática de dicho debate. En los textos más difundidos de historia de la literatura peruana se estudia a ambas generaciones utilizando los mismos criterios: En *Historia de la literatura peruana*, James Higgins afirma: “Los años 40 y 50 constituyen una etapa distintiva en la historia de la poesía peruana. Más que innovar, los poetas aparecidos en estos años aprovechan y consolidan las innovaciones de la generación vanguardista” y continúa (p. 3) “Tradicionalmente la crítica ha definido la poesía de este periodo en términos de una oposición entre ‘poesía pura’ y ‘poesía social’”. Por su parte, en *Los nuevos*, Leonidas Cevallos menciona que durante la Generación del 50, “El panorama [está] dividido en dos campos aparentemente irreconciliables: poetas-puros y poetas-sociales” (p. 7).

cultura y literatura francesa, y a partir de la década del 60 varios de ellos incorporaron a su labor de creadores y/o traductores nuevos autores de latitudes más allá del mundo hispánico y francés. ¿Cuáles fueron los elementos mediante los cuales la crítica reforzó la importancia de los poetas españoles del 27 en la producción de la Generación del 50? El primero se ubica en los paralelismos en la obra temprana, tanto de “poetas puros” como “sociales” peruanos, en relación con los autores hispanos. La vuelta al uso de formas tradicionales de la poesía española como el soneto, la silva y la lira, asoma de una forma renovada ya desde la poesía de Martín Adán. Así lo explica Jorge Aguilar Mora:

Huidobro insistía en *Versificación* que el verso español tenía cuatro componentes esenciales: rima, igual número de sílabas, pausa rítmica (sobre todo al final) y ritmo (simetría en la colocación de los acentos). Cuatro elementos a los que Adán siempre guardó fidelidad, incluso en su obra más alejada de las imposiciones formales...³⁸

Sin embargo, los autores del 50 son eclécticos en su conciencia y uso de la “forma”. Marcados por la directa crisis en todos los ámbitos que trajo consigo la Segunda Guerra Mundial, crearon nuevos caminos de expresión estética. Para “los escritores alrededor de treinta años en 1950, es distinto tanto el concepto del orden y de la forma de los anteriores [autores] como el concepto de tradición. Estos poetas no se divorcian voluntariamente de ninguna de las maneras de escribir poesía que se ofrecen a su despierta atención”.³⁹ Así, en una abierta experimentación con las formas clásicas, el verso libre, diferentes elementos vanguardistas y simbolistas y todo aquello que les fue útil para dar cuenta de su experiencia vital, los autores de la generación del 50 buscaron “la utilidad de la forma”. Luis Monguió afirma que estos poetas

tienden a un orden formal cuya característica es la de ser más semántico que fonético; un orden que corresponde más al valor significativo, al valor de contenido, de lo que el poeta trata de comunicar, que al valor melódico o rítmico de las formas, aun las mismas tradicionales. Son poetas, en fin, que en el mejor sentido de la frase juegan a todas las barajas, puesto que todas están sobre el tapete verde de la vida.⁴⁰

A pesar de esta experimentación y del uso de diversos metros, ritmos y tipos de versificación, la crítica ha resaltado solamente la herencia surrealista y de la generación del 27 en los poetas

³⁸ Martín Adán. *El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*, selección y notas de Jorge Aguilar Mora, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 29.

³⁹ Luis Monguió, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 179.

peruanos del 50. Por ejemplo, Higgins afirma sobre la poesía de las generaciones del 40 y el 50, que ésta “representa una consolidación de los avances de los vanguardistas, también demuestra un dinamismo que apunta hacia el futuro”.⁴¹ Por su parte, Leonidas Cevallos sostiene que ya los jóvenes creadores del 60 “sienten lejana la larga influencia surrealista que ha alimentado anteriores generaciones, así como la influencia del 27 español”.⁴²

Dada la enorme gama de formas, metros, ritmos y corrientes de las cuales se nutrió la Generación del 50 revisaremos algunos de los casos que nos parecen más representativos en relación con el diálogo que establecieron con los jóvenes poetas del 60, enfocándonos en el tema del vínculo con diversas culturas en su producción poética. Para esto, vale la pena comenzar haciendo mención al trabajo de un poeta decisivo tanto para la generación del 50 como del 60, por el particular uso que dio a la tradición: Martín Adán y su poemario *Travesía de extramares*, publicado justo en el año de 1950. En esta obra de Rafael de la Fuente Benavides, cuya carrera literaria ya era reconocida al momento de su publicación, asoman diversos elementos de la poesía española de los Siglos de Oro, en especial de la mística. Adán cuenta con una particular lectura de la experiencia de totalidad, bastante nutrida por el romanticismo alemán vía la noción de “El nuevo absoluto” acuñada por Mariano Iberico, quien propone: “El nuevo absoluto es más bien de naturaleza volitiva, irracional y por lo tanto las interpretaciones vitales que inspira se reclaman de una facultad distinta de la inteligencia y apta para recoger en su pureza la materia fluida de la realidad”.⁴³

En el poemario que nos ocupa de Martín Adán, compuesto casi en su totalidad por sonetos,⁴⁴ encontramos algunos elementos relacionados con el éxtasis místico. Veamos un ejemplo:

SENZA TEMPO. AFFRETTANDO AD LIBITUM

Quo non adveniam?

JUVENAL

Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord.

Valéry

⁴¹ James Higgins, *op. cit.*, 225.

⁴² Leonidas Cevallos Mesones, *Los nuevos*. Lima, Editorial Universitaria, 1967, p.9.

⁴³ Citado en Martín Adán. *El más hermoso crepúsculo...*, p. 69.

⁴⁴ De los 53 poemas que componen este libro, uno sólo no es soneto: “Dissonanza e preparazione”, un centón.

—¡Mi estupor!...¡quédateme...quedo... cada
Instante!...¡mi agnición...porque me pasmo!...
¡Mi epifanía!... cegóme orgasmo!
¡Vaciedad de mi pecho desbordada!

—¡Bástame infinidad de mí emanada...
Catástasis allende el metaplasmo!...
¡Que no conciba...yo el que me despasmo...
Entelequia...testigo de mi nada!

—Mi éxtasi...estátame!... ¡inste ostento
Que no instó en este instante!...¡tú consistas
En mí, o seas dios que se me añade!...

—¡Divina vanidad...onde me ausento
De aquel que en vano estoy...donde me distas,
Yo Alguno!...¡dúrame, Mi Eternidad!⁴⁵

La primera relación que sobresale respecto de la poesía española es el uso del soneto, “composición preferida entre las estrofas endecasílabas del Siglo de Oro”,⁴⁶ nos recuerda Tomás Navarro Tomás. Este poema usa la combinación de rimas clásica ABBA, en los cuartetos y CDE para los tercetos. El tema místico se insinúa desde el segundo epígrafe, donde la muerte y la iluminación, el “abrir los ojos”, se refiere a un tipo de experiencia de totalidad. Encontramos dos grupos semánticos importantes para esta experiencia de unión con lo divino: el primero está compuesto por palabras como estupor, desbordado, catástasis, éxtasis, orgasmo, las cuales dan cuenta del momento cumbre de sorpresa y explosión en dicha experiencia. El segundo grupo hace alusión a la unión con la divinidad, punto clave de la mística, y está representado por las palabras agnición, epifanía, quedame. El uso de algunas figuras como la antítesis (“Básteme infinidad de mí emanada”, “¡Vaciedad de mi pecho desbordada!”), “vanidad donde me ausento”, “estoy donde me distas”), o la paronomasia (“*inste ostento que no instó en este instante*”; “*quédateme...quedo...cada Instante!...*”, “¡*Divina vanidad...onde*”), así como de las representaciones del silencio, en este caso mediante el uso recurrente de puntos suspensivos, son característicos de la poesía española de corte místico.

⁴⁵ Martín Adán, *Obra poética en prosa y verso*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, p. 352.

⁴⁶ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1966, p. 232.

Pero, como hemos mencionado líneas arriba, la poesía de Adán no sólo se alimenta de la mística española, sino también de la idea de mística planteada por exponentes del romanticismo alemán, sobre todo por la sensibilidad para seguir aquello que no puede ser dicho. Novalis, lectura obligatoria de Adán en la Deutsche Schule,⁴⁷ afirma al respecto:

La sensibilidad para el arte tiene mucho que ver con la sensibilidad para el misticismo. Es la sensibilidad para lo que es peculiar, personal, desconocido, misterioso; es la sensibilidad para aquello que ha de ser revelado, para lo necesariamente contingente: representa lo irrepresentable, ve lo invisible, percibe lo imperceptible.⁴⁸

Así, en el poema y el poemario que nos ocupa, el sujeto poético refiere a esta personalísima experiencia y al reto del lenguaje frente a ésta, asumiendo que “la creación poética es la manifestación de un éxtasis inventor”,⁴⁹ así como los límites del mismo creador con la “desesperanza de que sólo hallará su creación ‘al compás de la Bogada de Caronte’ en ‘...la mudez con que el eterno se expresa’”.⁵⁰

Dadas las limitaciones de la lengua para describir la experiencia de unión con lo divino, o del éxtasis que implica la creación, el lenguaje poético se presenta adecuado para aproximarnos a la descripción de estos fenómenos. En el caso de las figuras de contradicción, como las paradojas, el oxímoron y la antítesis, encontramos la función de “romper el nivel del pensamiento en el que se produce la antinomia para despertar a la nueva forma de conocimiento que corresponde a una realidad inefable en el nivel conceptual”.⁵¹ Otro elemento importante, en cuanto a la presencia de los contrarios en la poesía mística, tiene que ver con las relaciones que manifiestan los extremos, los cuales logran la unidad por medio de la lucha o a través de su anulación, creando así un símbolo: “una de las características del símbolo es su propiedad de aunar y conciliar significados contrarios bajo su propia cobertura

⁴⁷ Sobre la importancia de Rilke y otros poetas y filósofos alemanes para Martín Adán desde sus años de formación, Aguilar Mora nos recuerda: “no sería raro que Adán ya hubiera unido a Rilke y Schelling desde las aulas de la Deutsche Schule. Sabemos, con seguridad, pues lo afirma un condiscípulo de Adán, que su generación leyó poetas menores del romanticismo alemán como Ludwig Uhland, Korner, Von Platen. Esto significa, por omisión, que todos los grandes estaban: Schiller, Goethe, Hölderlin, Novalis... y los filósofos, por qué no”. En Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo...*, p. 119.

⁴⁸ María del Rosario Acosta López, *Silencio y arte en el romanticismo alemán*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006, p. 32.

⁴⁹ Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo...*, p. 171.

⁵⁰ Luis Monguió, *op. cit.*, p. 172.

⁵¹ Margarita León Vega, *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014, p. 108.

significante. Esto tendrá como consecuencia que, en la explicación de esos contrarios, englobados y subsumidos en él, surjan innumerables paradojas”.⁵²

En este poema podemos ubicar la descripción de la experiencia de totalidad desde el primer cuarteto (“Instante!...¡mi agnición...porque me pasmo!... / ¡Mi epifanía!... cegóme orgasmo! / ¡Vaciedad de mi pecho desbordada!”), así como la necesidad de prolongarla y aprehenderla (“que no conciba yo que me despasmo...”); somos testigos del instante ínfimo en el cual el yo queda anulado para unirse a la divinidad (“¡Mi éxtasi.. estátame”), en donde incluso el lenguaje se difumina, la palabra éxtasis no puede terminar de pronunciarse y es tal la intensidad que este terceto abre con un signo de interrogación y cierra con uno de exclamación. La pregunta sobre lo que está viviendo no logra concretarse, pues el yo lírico está desbordado en esta unión con lo divino.

El poema cierra haciendo alusión a un elemento importante, el tiempo. Cuando apostrofa “¡dúrame, Mi Eternidad!” encontramos que la eternidad estuvo presente en un instante, lo que dura en tiempo humano la experiencia mística. Aquello que trasciende el tiempo se presenta en una fracción pequeñísima de él, y el yo lírico, tras esta vivencia, es transformado “onde me ausento/ De aquel que en vano estoy”.

Aunque “SENZA TEMPO. AFFRETTANDO AD LIBITUM” presenta evidentes vínculos con la tradición española, este poema, como la mayoría de los que componen *Travesía de extramares*, dialoga con otras tradiciones literarias y filosóficas en su afán por aprehender el arte y el misterio. Martín Adán es un poeta clave en las letras peruanas del siglo XX y fue leído y admirado por varios poetas de la Generación Poética Peruana del 60. Algunos de ellos, como Hildebrando Pérez, se acercaron a su obra durante su juventud: “... luego de leer a los clásicos conocimos a otros poetas peruanos, a Eielson, que no vivía en el Perú y no era leído, a Martín Adán, *La casa de cartón*, *Catita*, los poemas Underwood”.⁵³ En otros poetas la influencia de Adán se manifiesta en las alusiones y reconocimientos directos a su obra poética más que a la conocida novela. En una entrevista realizada en 1975 Luis Hernández comienza su listado de autores que “hay que leer” con Emilio Adolfo Westphalen,

⁵² María Jesús Mancho Duque, “Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz”, en Cervantes Virtual http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/expresiones-antiteticas-en-la-obra-de-san-juan-de-la-cruz-0/html/01e92f5c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html (consultado el 15 de noviembre de 2017).

⁵³ Entrevista con el poeta Hildebrando Pérez Grande, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima, 11 de julio de 2017.

Jorge Eduardo Eielson, Rafael de la Fuente.⁵⁴ Por otra parte, Julio Ortega, Mirko Lauer, Edgar O'Hara y Marco Martos⁵⁵ han estudiado el diálogo respecto al tema del doble entre la producción poética de Luis Hernández y Adán —en *Charlie Melnik* y *Aloysius Acker*—. Mencionamos también, a modo de una hipótesis a explorar, algunas prácticas de Adán como otras influencias en el trabajo poético de Hernández, por ejemplo, la creación de textos (cuadernos) únicamente con de citas y su preferencia por autores de lengua germana en dichas prácticas intertextuales.

Para la década del 70, Martín Adán era un poeta central en la escena cultural peruana. El año de 1976 se reeditó su obra completa, cuyo primer tiraje apareció en 1971, y le es otorgado el Premio Nacional de Cultura.⁵⁶ Pero no fue sólo su obra poética lo que lo hizo célebre entre los poetas del 50 y el 60, sino también la anécdota de su fortuito encuentro con el poeta Allen Ginsberg en un bar del centro de Lima, el Cordano, en mayo de 1960, en el cual, tras ser interceptado por el poeta estadounidense, Rafael de la Fuente se limita a preguntarle “¿Por qué escribe usted tanta porquería?”⁵⁷

Pero volvamos a la Generación del 50 y su recepción tanto de las formas clásicas como vanguardistas. Este intercambio constante hizo que se relacionara a los poetas del 50 con la generación del 27 español, cuyos integrantes también tuvieron un temprano acercamiento a la vanguardia, aunque pronto cada uno tomó caminos distintos. Entre los poetas del denominado grupo “social” de la Generación del 50 encontramos también el reforzamiento de la influencia de la poesía española del 27 por la condición de exiliados de la mayoría de sus integrantes, la cual los dotó de un papel particular en el campo cultural peruano y

⁵⁴ Nicolás Yerovi, “Entrevista”, reproducida en *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, Lima, 28 de enero de 1979, s/n.

⁵⁵ Ver Edgar O'Hara, “Territorios de la palabra móvil”, en Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos* (selección, notas y prólogo de Edgar O'Hara), Lima, Petroperú/ Jaime Campodónido editor, 1995, pp. xxvi-xxvii. Para el caso del análisis de Martos: Martos, Marco “Sobre el «Aloysius Acker» de Martín Adán”, Lima, *Patio de Letras*, año 2, vol. II, núm. 1, 2004, pp. 27-32, especialmente la última página.

⁵⁶ Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo...*, p. 49.

⁵⁷ Sobre este encuentro se ha escrito bastante, citamos aquí un artículo de Jorge Capriata, “Dos encuentros con Allen Ginsberg”, en *Revista Hueso Húmero*. Vol. 32. Diciembre, 1995. p. 69; un artículo del diario *El Comercio*, “Cuando Allen Ginsberg visitó Lima: a 20 años de su muerte”, en < <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/allen-ginsberg-visito-lima-20-anos-muerte-412272>> (consultado el 15 de noviembre de 2017) y de Pedro Casusol, “Visiones Divinas (Divine Visions: Allen Ginsberg's Peruvian Trip)” en la European Beat Studies Network <https://ebsn.eu/scholarship/articles/visiones-divinas-divine-visions-allen-ginsbergs-peruvian-trip/> (consultado el 15 de noviembre de 2015). Lo cierto es que el año de 1963 Ginsberg publicó en *Reality Sandwiches* un poema titulado “To an Old Poet in Peru” el cual fue traducido, como hemos mencionado en la página 13, cinco años después, por Antonio Cisneros en el núm. 7 de la revista *Amaru*.

latinoamericano. A principios de la década del 50, Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Gustavo Valcárcel se establecieron en México, mientras Alejandro Romualdo radicó un breve periodo (1950-1953) en España. Los tres primeros autores estuvieron en condiciones de exilio político declarado, mientras que Romualdo obtuvo una beca de estudios. Afortunadamente el destierro de estos escritores duró poco y todos volvieron al Perú en la segunda mitad de la década del 50, una vez reestablecida la democracia en dicho país. Estos poetas no rompieron su relación con otros escritores peruanos y se incorporaron rápidamente a la docencia (Romualdo), la edición (Scorza), el periodismo (Valcárcel, Rose, Romualdo) o incluso formaron parte de instituciones culturales estatales (Romualdo).

La obra temprana de Gustavo Valcárcel y la de Alejandro Romualdo no fueron de carácter social, a diferencia de la de Scorza y la de Juan Gonzalo Rose. El primer poemario de Scorza, *Las imprecaciones*, fue publicado el año de 1955, el tema social se aprecia desde los títulos de los poemas: “América, no puedo decir tu nombre sin morirme”, “Soy el desterrado”, “¡Años de los castigos!”, “Patria pobre”, “Patria tristísima”, “Pueblos amados”, “Voy a las batallas”, entre otros. Por su parte, Juan Gonzalo Rose abre su carrera poética con versos de tema social y socialista. El poema que abre su primer poemario, *Cantos desde lejos* (1957), dicta:

Y dirán:

¿Importa que este hombre crea en el socialismo?

A mi izquierda tengo una fábrica,
id,
Contad los overoles;
a mi derecha una hacienda,
id,
contad los azadones;
adelante,
una legión de poetas combatientes...⁵⁸

El tema de la guerra civil española también estará presente en este libro, por ejemplo en el poema “Si España resucita”. La demanda social, con el filtro de la Guerra Civil es innegable tanto por las lecturas directas de César Vallejo como por las lecturas vallejianas de la generación española del 50. Si en los “poetas puros” de la Generación del 50 en el Perú encontramos relación con la literatura española de los Siglos de Oro (también ampliamente

⁵⁸ Juan Gonzalo Rose. *Obra completa*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2007, p. 21.

recuperada por la generación del 27),⁵⁹ el tema histórico coyuntural marcará a los “poetas sociales” de esta generación. En España, “el pueblo y la historia entran formalmente en los poetas del 27, como testimonio de un tiempo mísero y también esperanzado, cerrando así el ciclo—o abriendo uno nuevo—que va desde la poesía pura, intimista y surrealista a la poesía de situación temporal e histórica”;⁶⁰ este proceso se dio también en la escritura de Alejandro Romualdo y Gustavo Valcárcel. Nos centraremos en el primero dado el ambivalente papel que jugó en el panorama literario del Perú en las décadas del cincuenta al setenta. Como un autor tempranamente reconocido (gana el Premio Nacional de Poesía con *La torre de los alucinados* [1949], su primer libro), y ya con una carrera literaria firme a su vuelta de España, el poeta tuvo una relación conflictiva con la mayoría de poetas de las generaciones del 50 y el 60, a pesar de haberse dedicado a la docencia y de trabajar durante algún tiempo el Instituto Nacional de Cultura.⁶¹

Romualdo estudió literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, como hemos señalado, *La torre de los alucinados*, compuesto principalmente por sonetos, ganó el Premio Nacional de Poesía. En su temprana producción son recurrentes los temas de la infancia (“Sobre la infancia”, “Torre de la inocencia”, “La feria”) y encontramos algunos tópicos del modernismo hispánico, sobre todo aquellos relacionados con lo fantástico (“Elegía del duende”), y también poemas de corte amoroso (“Oración del amor escondido”). Sobre este poemario, en relación con la producción peruana publicada en 1951, Rafael Gutiérrez Girardot declaró: “El más interesante es el de Alejandro Romualdo, lleno de recuerdos infantiles, de ingenuidad maravillosa, que recuerda al artista adolescente de Joyce, y en donde prima la vivencia del pasado. Con lo cual Romualdo hace poesía verdadera...”⁶²

Un año después de ser premiado, Romualdo viajó a España, donde entabló relación con escritores como Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Dámaso Alonso, José

⁵⁹ Ver F. J. Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, y Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*, Cincel, Madrid, 1980.

⁶⁰ José Luis Cano en Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987, p. 34.

⁶¹ Sobre el periodo de Romualdo en el INC Pedro Escribano recuerda: “Hubo un tiempo, en los años setenta, que Romualdo trabajó en el Instituto Nacional de Cultura, bajo la dirección de la lingüista Martha Hildebrand”. (Pedro Escribano. *Rostros de la memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009, p. 136).

⁶² Rafael Gutiérrez Girardot, “Poesía y crítica nuevas en el Perú”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero de 1953, p. 551.

Ángel Valente, Vicente Aleixandre, Blas de Otero y León Felipe.⁶³ Durante su estancia en el país peninsular escribió los libros *Cámara lenta* (1950), *Mar de fondo* (1951), *España elemental* (1952) y *Poesía concreta* (1952), la mayoría de ellos publicados en el Perú. Es en el último título mencionado donde la poética del peruano tomará un giro hacia temáticas abiertamente sociales, que se dejaban ver desde *España elemental*, donde los autores españoles e hispanoamericanos compartirán la temática de la guerra civil española y las duras vivencias del franquismo. No es sólo Vallejo con *España, aparta de mi este cáliz*, sino también *España en el corazón*, de Pablo Neruda, y *España, poema en cuatro angustias y una esperanza*, de Nicolás Guillén.⁶⁴

Poesía concreta, a diferencia de los otros títulos publicados por el peruano, no tuvo una recepción totalmente positiva. Aunque se elogia su conciencia y uso del lenguaje, se reconoce que el tema social es presentado a veces de forma limitada. Antonio Melis, por ejemplo, resaltó, sobre este poemario, lo siguiente:

Frente a los males y las injusticias de nuestro tiempo, percibe la impotencia del instrumento verbal tradicional. Trata por eso de rescatarlo y reinventarlo, haciéndolo reaccionar frente a los acontecimientos y las situaciones más quemantes de la vida diaria. Pero, en algunos casos no logra superar la mera enunciación de los hechos. La misma denuncia pierde eficacia, debido a un proceso de empobrecimiento semántico.⁶⁵

Aunque Romualdo militó en el Partido Comunista desde muy joven, el giro social en su escritura y pensamiento a su regreso al Perú, el año de 1953, también fue apreciado. Mario Vargas Llosa recuerda este hecho: “volvió de Europa convertido al realismo, al compromiso político, al marxismo y a la revolución. Pero no había perdido el sentido del humor ni el ingenio y la chispa que derramaba en juegos de palabras y burlas por los patios de San Marcos”.⁶⁶

Al volver de España, Alejandro Romualdo era un poeta con un público consolidado. En el año de 1958 apareció, en *Edición extraordinaria*, el poema “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad”, el cual lo consagraría como uno de los principales exponentes de la poesía social en el Perú. Es también conocido el recital de poesía en la Universidad Nacional Mayor

⁶³ Carmen Ruiz Barrionuevo, “La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, núm. 28, p. 1164.

⁶⁴ *Ibidem.*, 1163.

⁶⁵ Antonio Melis, “El camino abierto de un poeta íntegro”, citado en Ruiz Barrionuevo, *op. cit.*, p. 1166.

⁶⁶ Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*. México, Seix Barral, 1993, p. 284.

de San Marcos⁶⁷ en el cual “participaron varios poetas. Romualdo fue la estrella, arrancando—sobre todo con su efectista *Canto coral a Túpac Amaru que es la libertad*—ovaciones que convirtieron al salón de San Marcos poco menos que en un mitin político”.⁶⁸

Este famoso poema, escrito en silva libre, con mayoría de los versos endecasílabos y estribillos heptasílabos, está compuesto por 8 estrofas, cada una acompañada por un estribillo al final. Son recurrentes las figuras de dicción como la anáfora (“Querrán volarlo... / Querrán romperlo... / Querrán matarlo...”) en las sexta y séptima estrofas y el ritmo yámbico de la mayoría de los versos. El metro casi uniforme y la rima interna dotan de musicalidad al poema:

“Yo ya no tengo paciencia para aguantar todo esto”
Micaela Bastidas

Lo harán volar	(4)
con dinamita. En masa,	(7)
lo cargarán, lo arrastrarán. A golpes	(11)
le llenarán de pólvora la boca	(11)
Lo volarán:	(4)
¡y no podrán matarlo!	(7)
Lo pondrán de cabeza. Arrancarán	(11)
sus deseos, sus dientes y sus gritos,	(11)
Lo patearán a toda furia. Luego	(11)
lo sangrarán	(4)
¡y no podrán matarlo!	(7)
Coronarán con sangre su cabeza;	(11)
sus pómulos, con golpes. Y con clavos	(11)
sus costillas. Le harán morder el polvo	(11)
Lo golpearán:	(5)
¡y no podrán matarlo!	(7)
Le sacarán los sueños y los ojos	(11)
Querrán descuartizarlo grito a grito.	(11)
Lo escupirán. Y a golpes de matanza	(11)
lo clavarán:	(4)

⁶⁷ La fecha, según el testimonio de Vargas Llosa, es inexacta: “Debió ocurrir a fines de 1954 o comienzos de 1955 y en él todos los poetas leyeron o dijeron algo que podría interpretarse como un ataque a la dictadura”. Mario Vargas Llosa (*Idem*).

⁶⁸ *Idem*.

¡y no podrán matarlo!	(7)
Lo podrán en el centro de la plaza,	(11)
boca arriba, mirando al infinito.	(11)
Le amarrarán los miembros. A la mala	(11)
tirarán:	(4)
¡y no podrán matarlo!	(7)
Querrán volarlo y no podrán volarlo.	(11)
Querrán romperlo y no podrán romperlo.	(11)
Querrán matarlo y no podrán matarlo.	(11)
Querrán descuartizarlo, triturarlo,	(11)
mancharlo, pisotearlo, desalmarlo.	(11)
Querrán volarlo y no podrán volarlo.	(11)
Querrán romperlo y no podrán romperlo.	(11)
Querrán matarlo y no podrán matarlo.	(11)
Al tercer día de los sufrimientos,	(11)
cuando se crea todo consumado,	(11)
gritando ¡ <i>libertad!</i> sobre la tierra,	(11)
ha de volver.	(5)
Y no podrán matarlo. ⁶⁹	(7)

El tema histórico, la recuperación de la figura del mítico Túpac Amaru, fortalece la imagen del personaje tanto en un plano oficial como su función simbólica en los movimientos sociales. En su canónico ensayo *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*,⁷⁰ Alberto Flores Galindo se centra en el movimiento de Túpac Amaru dentro de la idea de “utopía andina”, esto es, el reforzamiento de la idealización del imperio incaico como proyecto social.

En cuanto a la relación con la sociedad quechua, las rebeliones de Túpac Amaru y Túpac Catari han servido también como ejemplos históricos para reforzar otro discurso impulsado por José Carlos Mariátegui: éste veía, ya no en la sociedad indígena del pasado, sino del presente, a un actor político crucial para la construcción del socialismo en el Perú. Militante

⁶⁹ Carlos Garayar (comp.), *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*, Lima, Ediciones El Comercio/ Peisa, 2001, pp. 195-196.

⁷⁰ Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1988.

del Partido Comunista y heredero de este pensamiento, en los versos de Romualdo encontramos más bien una oda al revolucionario del Cusco, la cual fortalece el símbolo de este personaje por su vigencia, “Y no podrán matarlo”.⁷¹

Unos años después de la aparición de este poema triunfó la Revolución cubana, que provocó una efervescencia social en las juventudes de todo el mundo. Los jóvenes peruanos del 60 conocían este poema y lo hicieron parte de su repertorio literario militante. Lo curioso es la distancia que Romualdo tomó con varios escritores de su generación (sobre todo con aquellos exponentes de la “poesía pura”) y con las futuras promociones literarias. Mientras en una entrevista declaraba que el único poeta de su generación perteneciente al “grupo de los puristas” que “era sensible a los cambios” era Sebastián Salazar Bondy,⁷² al referirse a los poetas de la generación del 60, y tras conocer sus primeros trabajos con el sello editorial La Rama Florida, dirigida por Javier Sologuren, y los cuales eran editados de forma casi artesanal, exclamaba sobre las jóvenes plumas: “¿Poetas? ¡No! ¡Plaquetas!”.⁷³ El único escritor de la generación del 60 con el que tuvo una estrecha relación fue con César Calvo, también abiertamente militante de izquierda, primero en el APRA y después en el Partido Comunista Peruano.

1.2 Puentes intergeneracionales. Javier Sologuren

Al enfrentarse a una categorización de la lírica del 50 y el 60, la historiografía literaria en el Perú ha empleado regularmente el concepto de “generación poética” entendida bajo preceptos de las definiciones básicas acuñadas por José Ortega y Gasset y Julius Petersen,⁷⁴ destacando criterios cronológicos, histórico-políticos y las relaciones (generalmente en un tono contestatario) con antecesores artísticos inmediatos. Después de la vanguardia (ubicada

⁷¹ En este ensayo de Flores Galindo es interesante ver el proceso temprano de mitificación de José Gabriel Condorcanqui, desde su relación con el mito del Inkari hasta su vigencia como símbolo de las luchas sociales peruanas del siglo XX.

⁷² Entrevista en Vallejo and Company < <http://www.vallejoandcompany.com/alejandroromualdo-el-constructor-de-suenos-por-juan-cristobal/> > (consultado el 16 de noviembre de 2017).

⁷³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, 282.

⁷⁴ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, México, Porrúa, 1998; Petersen Julius, “Las generaciones literarias”, en Emil Ermatinger, *Filosofía de la ciencia literaria*, España, Fondo de Cultura Económica, 1946. En las historias canónicas de la poesía peruana saltan a la vista criterios generalmente temporales (cada década marca una generación nueva: generación del 50, del 60, del 70 con Hora Zero y del 80 para el grupo Kloaka) acompañados de una panorámica sobre el contexto social y político y de los posicionamientos en torno a la generación poética anterior. Cfr. Antologías e historias literarias de Escobar, Higgins, López Degregori, Ortega, Toro Montalvo, Araujo León, González Vigil, entre otras.

cronológicamente desde los años 10 hasta buena parte de la década del 30 del siglo XX),⁷⁵ es hasta el 50 que se denomina a una generación bajo el criterio de un periodo de tiempo (una década), pero sobre todo bajo dos características cruciales acuñadas por Petersen: “El lenguaje generacional, y anquilosamiento de la vieja generación”.⁷⁶ Estos elementos ponen en cuestión la “sucesión entre autores y obras”⁷⁷ y, para el caso que nos compete—la Generación Poética Peruana del 60—, las relaciones que entablan con diversas tradiciones y con el canon cultural peruano.

Una vez recorridas las principales características de algunos exponentes de la Generación del 50, es importante destacar los rasgos que fueron retomados por la joven Generación Poética Peruana del 60, puesto que una de las características con que ésta se autodefinió fue justamente la negación de continuidad estética y política con la generación que le precedía. En las siguientes líneas retomaremos, por una parte, la discusión en torno a las tradiciones de las cuales se sienten herederos estéticamente los poetas del 60 y, por otra, de las rupturas y continuidades que representaron para el campo cultural peruano. En este análisis es central la figura de Javier Sologuren, en cuanto a su labor en la formación de un canon literario en el Perú y en el impulso de las principales voces de la misma Generación Poética Peruana del 60.

Perteneciente a la llamada vertiente “pura” de la generación peruana del 50, Javier Sologuren fue uno de sus más destacados exponentes. Con una obra poética, ensayística, editorial y en traducción y docencia consolidada, Sologuren fue una figura clave en la formación literaria de los jóvenes poetas de la generación del 60 y un importante impulsor, en el campo editorial peruano, de sus primeros escritos, a través de las colecciones “Cuadernos del Hontanar” y “El Timonel”, de la editorial La Rama Florida.

La influencia de Sologuren, tanto en la difusión como en la formación literaria de los jóvenes escritores del 60, se pone de manifiesto en diferentes espacios: en el académico, pues fue profesor en la Universidad Católica y en la Universidad de San Marcos, únicas instituciones donde estudiaron todos los poetas del 60; en el impulso de un canon de lectura tanto nacional como internacional —nacional en su labor como antologador y editor de

⁷⁵ Cfr. Lauer, p. 31; Chueca, p. 10.

⁷⁶ En Barajas, Benjamín, “El método generacional”, en *La Experiencia Literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México núm. 12-13, 2005, p. 48.

⁷⁷ *Idem*.

publicaciones y revistas que difundían poesía quechua, vanguardista y también a las jóvenes voces peruanas; e internacional en su labor de traducción, impulsando así la lectura de literaturas de diversas latitudes, las cuales circularon también en forma de libros y en revistas—; y por último, como editor, pues esta labor dio impulso y un respaldo importante en el campo cultural peruano a los jóvenes integrantes de la Generación Poética Peruana del 60.

El reconocimiento de la importancia que el poeta del 50 tiene para sus “sucesores” trae a cuenta la idea de filiación y afiliación acuñada por Edward Said, pues, mientras los poetas de la generación del 60 se reconocen como un proyecto artístico diferente al 50, esto es, se “afilian” a otra propuesta estética y política, su voluntaria adhesión a la empresa editorial de Sologuren contradice este aclamado quiebre. De esta manera, si bien las estéticas cambian, las instituciones en las que se expande la cultura en el Perú se fortalecen casi de una forma filiativa, se pertenece a una especie de “linaje” de espacios editoriales, educativos, de la crítica, etc. Todavía para la década del 70, en cuanto a los medios de la difusión cultural en su país, Antonio Cornejo Polar aseguraba que:

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 consagratorio.⁷⁸

En el trabajo intelectual de Javier Sologuren, exploraremos algunos de los vínculos de filiación y afiliación entre las generaciones poéticas del 50 y el 60.

En el conjunto de entrevistas que conforman *Los nuevos* (1967) en el cual Leonidas Cevallos presenta a quienes considera las voces representativas de la generación poética que comienza a publicar en el 60 (Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega),⁷⁹ y menciona entre otras voces nuevas:

Sienten lejana la larga influencia surrealista que ha alimentado anteriores generaciones, así como la influencia del 27 español. Ninguno se considera influenciado en su estilo por la poesía de Vallejo, lo cual no quiere decir que no lo estudien [...] Aunque sus

⁷⁸ 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.

⁷⁹ Julio Ortega asegura que Luis Hernández fue invitado al proyecto de este libro, pero el autor de *Las constelaciones* no quiso participar. Dato interesante 1: por la construcción personal y colectiva del mito que lo aleja del interés por publicar y darse a conocer como poeta y 2: porque muestra ya de forma muy temprana posibles y “discretas” riñas entre los integrantes de la Generación Poética del 60.

preferencias son variadas se nota en ellos un especial interés por la poesía en lengua inglesa. Sin embargo, es notable advertir una búsqueda de conexión sólida con su propia realidad.⁸⁰

A las preguntas del conjunto de las entrevistas “¿Cuál es su opinión sobre la experiencia poética anterior a su generación? ¿Cuál cree que es la situación de su poesía en este contexto?” Las respuestas de todos los autores giran en torno a una superación de la dicotomía entre poetas “puros” y “sociales” (en el caso de Henderson incluso una agudización del compromiso social mediante la poesía), el dejar de lado la influencia hispánica y surrealista, y la lectura de un *corpus* de autores de diferentes países mucho más variado que el de la generación anterior. Todas estas autodefiniciones, como veremos adelante, se nutrieron sin duda alguna de la tarea de “formador de canon” de Javier Sologuren, entendido el canon como “una elección de textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esta elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas”.⁸¹ Puntualicemos ahora los espacios en los que Sologuren forjó un canon literario bajo tres prácticas: como escritor, como profesor y como traductor.

Javier Sologuren definía su escritura siempre en búsqueda de la particularidad por medio de la forma, al respecto el autor declaró que:

El problema, en todo caso, gravita mayormente en el plano del significante, cómo hacer que estos temas sustanciales, universales, sean dichos según una modulación que no se pueda asimilar a la ya establecida. No es una pretensión formalista, es radical. Si vamos a repetir las formas en que ya han escrito otros, para qué escribir nada...⁸²

También reconoció una fuerte influencia de diversas tradiciones literarias y culturales en su labor literaria, como la japonesa, la sueca, la italiana, la brasileña y la francesa, “Yo, por suerte, creo tener muchas influencias, pero esas influencias se han deshecho. Han formado un gris, en donde hay una irisación que será lo mío”.⁸³ Esta declaración cuestiona y quiebra la difundida afirmación de una fuerte, y casi única, influencia del canon hispánico en la poesía peruana del 50.⁸⁴ A lo largo de su carrera literaria Sologuren dialogó con diversas tradiciones,

⁸⁰ Leonidas Cevallos Mesones, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ Harold Bloom, *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, novena edición, 2015, p. 30.

⁸² Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez, *op. cit.*, (consultado el 30 de marzo de 2018).

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ Ver estudios de López Degregori y O'Hara, pp. 17-19, Higgins, pp. 223-236 y Cevallos (sobre todo la segunda pregunta de las entrevistas que componen este libro: ¿Cuál es su opinión sobre la experiencia poética anterior a su generación?)

metros y formas. En su primer poemario *El morador* (1944) priman los madrigales (“Hora” “Semblante”), los sonetos (“El morador”) y la silva libre. El poema en verso libre también estará presente en los subsiguientes poemarios como en *Detenimientos* (1947) y *Dédalo dormido* (1949). De 1948 a 1950 Sologuren estudió Filología en El Colegio de México, donde entabló relación con Alfonso Reyes y con Raimundo Lida. Un año después viajó a Suecia, donde permaneció seis años tomando y dictando clases en la Universidad de Lund. La influencia de la poesía sueca, especialmente de aquellos poetas que escribieron bajo los preceptos del simbolismo y los movimientos de vanguardia, como Edith Södergran, Karyn Boye, Artur Lunkdvist, Erik Lindegren, Lasse Söderberg, entre otros, se verá en los versos de los poemarios publicados en esta década y en las posteriores y en su labor de traductor y ensayista. Las primeras experimentaciones con elementos vanguardistas, un lenguaje menos rebuscado en comparación con el de su primera producción y las extensiones más acertadas en los versos, se harán presentes en su poesía hasta finales de la década del 50, como se pueden apreciar en el siguiente pictograma de *Otoño, endechas* (1959).

EVENTAIL

El clima de tus ojos es de otoño
i en su follaje hay huellas
de heridas uvas.
Así,
de rojo otoño
y desvelada niebla
está hecho el vino donde tú me llegas.⁸⁵

La afirmación de Carlos Orihuela sobre la generación del 50 como “Convertidos en remanentes de una retórica vanguardista agotada y distanciados de los debates más recientes sobre la contemporaneidad”⁸⁶ queda en duda al enfrentarnos a poemas como el arriba citado. La “vanguardia” en el Perú del 50, vinculada principalmente con la obra de Vallejo, rompe con este referente único en la poesía de Sologuren, así como en otros miembros de su

⁸⁵ Javier Sologuren, *Vida continua. Nueva antología*, Lima, Universidad Nacional Agraria La Molina, 1992, p. 48.

⁸⁶ Carlos Orihuela, “La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas de una ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad”, en *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Cultura en América Latina*, Vol. 4, núm. 1, otoño 2006, p. 67, en <
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/235/384>> (Consultado el 31 de marzo de 2018).

generación, quienes encontraron en las lecturas de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Carlos Oquendo de Amat otros importantes referentes dentro de su propia tradición poética. Con la lectura de estos autores también llegó la influencia del surrealismo (para el caso de Moro) y el expresionismo alemán (con Westphalen). Aunado a esto, la producción de la llamada vertiente “pura” de la generación del 50 dialoga con otras tradiciones, especialmente con el modernismo y la vanguardia europea, a través de algunos de sus recursos, como la apelación a lo individual sobre lo social, la inclinación por temas metatextuales, el “reexamen de la escritura y del papel del artista”⁸⁷ y las relaciones de la literatura con otras artes; en el caso de Sologuren, también artista plástico, está presente la relación entre poesía y pintura, clara en el pictograma citado líneas arriba.

En cuanto a la influencia específica de la literatura sueca, encontramos la presencia constante de la poeta Edith Södergran.⁸⁸ Tópicos como el acento melancólico, algunos elementos específicos de la naturaleza: las aves, las estaciones del año, especialmente el invierno con la nieve y su fuerte simbología, así como los lagos y cuerpos pequeños de agua, se relacionan de forma directa con la poética de Södergran y de más de un poeta sueco del siglo XX, como Gunnar Ekelöf, Vilhem Ekelund y Artur Lundkvist, cuya “mezcla de naturaleza y meditación conmovió fuertemente a los poetas suecos que los siguieron”.⁸⁹ En el mismo poemario, *Otoño, endechas*, podemos leer:

PALABRA

De tu boca ha partido
en instantánea sílaba
—con su nivel de luz
y su hondura nocturna—
el pájaro que ya
no volverás a ver,
que agitará otras ramas,

⁸⁷ C. A. Longhurst, *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 39.

⁸⁸ *Las uvas del racimo*, pequeña compilación de poetas suecos, franceses e italianos traducidos por Sologuren abre con poemas de Södergran. El poeta peruano dedicó reflexiones completas a la autora sueco-finesa y la menciona en varios ensayos y artículos: “Edith Södergran”, en *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.1, núm. 1, septiembre 1980; “La traducción poética peruana, hoy”, en *Gestión*, Lima, 7 de octubre de 1993; “Círculos concéntricos”, en *Hojas de herbolario*. En su reseña de la compilación *A Book of Women Poets From Antiquity to Now*, editado por Alik Barnstones & Willis Barnstone, Sologuren, tras elogiar el rico contenido del libro considera: “no podemos menos de extrañar la presencia de Edith Södergran (1882-1923), en cuya lengua sueca resuena una de las más hondas, hermosas y originales voces de la lírica de nuestro siglo” (“Cuatro milenios de poesía femenina”, en *El Observador*, Lima, 6 de diciembre de 1981, p. 16).

⁸⁹ Ross Shideler, “‘The Glassclear Eye of Dreams’ in Twentieth-Century Swedish Poetry”, en *World Literature Today*, Vo. 51, N. 4, Otoño, 1977, p. 530.

y otro sol y otras nieves
habrán de desvelarlo.
De tu boca ha partido
y en su órbita de sangre
—diminuto planeta
de perpetuo latido—
tendrá aún de tus labios
el calor y el sentido.⁹⁰

Tanto en su trabajo poético, como en los de traductor y editor, Sologuren continuó ampliando las voces dentro de su producción en un constante intercambio con las tradiciones italiana, inglesa y francesa, así como con la cultura japonesa, cuya labor de estudio y traducción comenzó en los años 80.

Al regreso de su estancia en Suecia, a finales de la década del 50, Javier Sologuren comenzó una fecunda carrera docente en el Perú, al tiempo que su trabajo como traductor ya tenía un camino recorrido. El poeta, desde su labor como maestro y de la difusión vía la edición y la creación de antologías, dio a conocer voces tanto peruanas como extranjeras poco reconocidas en su país, cambiando así el canon de lectura de la joven generación de escritores del 60.

Su labor como antologador fue temprana, igual que el impacto que tuvieron sus antologías. En el año de 1946, dos años después de publicado su primer poemario, *El morador*, salió a la luz *La poesía contemporánea del Perú*, antología a cargo de Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. Esta edición recuperaba parte de la obra de José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Enrique Peña, Ricardo Peña y Carlos Oquendo de Amat, autores para la época conocidos pero poco difundidos por medios oficiales, escolares y, sobre todo, dentro de sectores protagonistas en el ámbito creativo y cultural peruano. Como señala Inmaculada Lergo Marín en su estudio introductorio a la reedición de esta antología: “La influencia de estos poetas en la poesía peruana contemporánea será grande, pero sólo a partir de *La poesía contemporánea del Perú* y de los primeros poemarios de sus compiladores, publicados también en 1945, comenzaron a ser reconocidos y aun así minoritariamente”.⁹¹ La figura de

⁹⁰ Javier Sologuren, *op. cit.*

⁹¹ Inmaculada Lergo Martín, *op. cit.*, p. XXIII.

José María Eguren será central para estos compiladores, tanto en su labor creativa como difusora.

En su labor como profesor, editor y antologador, Sologuren manifestó una abierta preocupación por dar a conocer autores peruanos poco valorados, tanto jóvenes como aquellos con una obra ya consolidada. “Considera que existen poetas peruanos que por propio derecho deberían figurar en las más exigentes antologías universales”.⁹² Así, el autor comenzó la difusión de estos escritores desde un temprano trabajo preparando antologías, que pronto contribuiría a la constitución de un canon nacional.

En el año de 1963 publicó en co-edición con Luis Alberto Ratto la colección de poesía de la *Biblioteca de cultura peruana contemporánea*; en 1964, *Poesía del Perú de la época precolombina al modernismo*, con el sello editorial de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; en 1969, *Tres poetas, tres obras. Belli-Delgado-Salazar Bondy*, editado por el Instituto Raúl Porras Barrenechea, y en 1973 *Paseo: de lecturas e imágenes*, un libro de educación básica publicado por el Ministerio de Educación. En las antologías resalta un abierto interés por la difusión de la poesía precolombina, al igual que la de los autores de la primera década del siglo XX propuestos desde su primera antología, agregando el nombre de Abraham Valdelomar.

Es interesante señalar que, al igual que en el caso mexicano, en el Perú “las distintas reformulaciones del canon han sido realizadas, en primer lugar, por los poetas, con el apoyo posterior de críticos profesionales”,⁹³ y uno de los más frecuentes recursos en las reformulaciones del canon ha sido justamente la elaboración de antologías. Para el caso de la generación de Sologuren los poetas que la conformaron tuvieron también una formación académica sólida. Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Luis Alberto Ratto y el mismo Javier Sologuren prepararon las antologías que, a su vez, difundirían en su trabajo académico como profesores e investigadores. Mediante este trabajo de antologadores abonaron desde diferentes campos a la constitución de un nuevo canon. Los jóvenes poetas del 60 serán formados con la lectura de estas antologías de poesía nacional e internacional.

⁹² Maynor Freyre, “Poeta y editor es Javier Sologuren”, en Sologuren, Javier. *Obras completas*, Tomo X, edición de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, PUCP, 2005, p. 306.

⁹³ Anthony Stanton, “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, 2011, p. 53.

Como hemos mencionado, la labor de traducción de Javier Sologuren fue fructífera y uno de sus principales objetivos como editor fue la de “difundir la poesía nuestra y la poesía extranjera de todos los tiempos, en versiones y traducciones muy cuidadas y sin tener, en ningún momento, el prejuicio de la novedad. Por eso podía haber un poema de algún joven experimentalista al lado de una canción de Petrarca...”.⁹⁴ Para tales fines el poeta se valió también de la edición de la revista *Creación & Crítica* (1971-1977) y de la presentación de versiones al castellano de poemas extranjeros en diversas revistas culturales, donde aparecieron traducciones de poesía inglesa, francesa, italiana, brasileña, sueca y japonesa. Entre estas vale la pena destacar las ediciones de literatura inglesa y francesa que elaboró en La Rama Florida,⁹⁵ de los cuales los poetas del 60 fueron ávidos lectores, como *América*, de Allen Ginsberg (1961); *La siesta de un fauno*, de Stéphane Mallarmé (1971) y *Arte poética* de Roger Caillois (1959), entre otros. Es interesante mencionar también la preocupación que Sologuren manifestó por la difusión de traducciones de la literatura quechua, los ensayos dedicados a José María Arguedas, la publicación de *Canción quechua anónima. Litmacha* (1959) y *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) en su sello editorial, así lo demuestran. De hecho, la idea de comprar la imprenta de mano Minerva, para el sello editorial, surgió durante su estancia en Suecia, con el principal fin de difundir la poesía precolombina.⁹⁶

Su labor de traducción en antologías comenzó con *Las uvas del racimo* (1975), selección de poetas suecos, franceses e italianos traducidos por el mismo Sologuren, pensada, como su título lo sugiere, como un racimo:

El lector podrá gustar de unos u otros granos. El traductor los ha ido integrando al azar de diversas circunstancias (de residencia en los países aquí representados; de textos que se le presentaron ocasionalmente; de confirmaciones y revelaciones, y quizá si (*sic*) su pizca

⁹⁴ Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁹⁵ Además de la temprana y positiva recepción que tuvo el trabajo de la editorial, podemos colegir el acceso que los jóvenes poetas del 60 tuvieron a estas ediciones en el aula universitaria (recordemos que el poeta fue profesor tanto en la Universidad Católica como en San Marcos). Por otra parte, el mismo Sologuren reconoce que, tras publicar sus primeros poemarios en la editorial La Rama Florida, la relación con sus alumnos y jóvenes poetas mudó: “ellos ya no me veían como profesor, ni como poeta, sino como su impresor-editor”. (entrevista Lubarsky y Jiménez, p. 82). Tomemos en cuenta también que entre las labores de editor destaca no sólo la impresión de la obra propia, sino la circulación de material seleccionado.

⁹⁶ “Allí le nació la idea de iniciar una serie de publicaciones dedicadas a la poesía precolombina. «Y escogí el símbolo de La Rama Florida, que en la mitología azteca representa a la poesía lírica, al canto. A la elocuencia. Para eso compré una *Minerva*. [...] Y ya hasta había escogido los primeros textos que aparecerían: serían uno azteca traducido por Nils Holmet y otro quechua, en versión de José María Arguedas». En Orrillo, Winston, “Sologuren en la poesía de sus ediciones”, en Sologuren, Javier. *Obras completas...*, p. 312.

de capricho también), pero en todo caso y siempre guiado por el interés poético que dichos textos despertaron en su ánimo.⁹⁷

El trabajo de traducción de poesía tendrá su última manifestación en su póstuma *Antología de la poesía italiana del siglo XX*, en colaboración con el poeta Carlos Germán Belli y publicada por la Universidad de Antioquia, Colombia, en 2006. A lo largo de 40 años las traducciones de poesía de diversas lenguas por parte de Sologuren sin duda alguna contribuyeron a la formación de estudiantes y artistas de más de una promoción poética, haciendo llegar estéticas poco conocidas en el país andino, como la sueca y la japonesa, y propuestas de versiones de autores clásicos de la literatura francesa e italiana como Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Petrarca y Cesare Pavese, al lado de urgentes versiones de poesía brasileña, tan geográficamente cercana pero casi desconocida en el Perú.

El intercambio cultural al cual tuvieron acceso los jóvenes poetas del 60 tuvo un fuerte impulso con la labor de difusión de Javier Sologuren. Como hemos mencionado líneas arriba, las lecturas directas y las traducciones de escritores de lengua inglesa y francesa configurarían la estética de dicha generación, cuya relación con las literaturas de diversas latitudes se vio enriquecida por estos acercamientos.

Igual que con las antologías en México y Perú, es interesante señalar que en el caso peruano también son los escritores y no los traductores profesionales quienes priman en la labor de traducción de poesía y en la difusión de autores extranjeros en lengua castellana. El trabajo de Sologuren es central en este aspecto. Los jóvenes poetas del 60, alumnos de esta tradición de lectura y de enriquecimiento, comenzaron también a hacer difusión de su propia labor de traductores, principalmente en revistas independientes; pero el intercambio lingüístico se materializó sobre todo en su poesía. Autores como Rodolfo Hinostroza, Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros y Mirko Lauer, fueron traductores jóvenes y la influencia de diversas lenguas en su proyecto poético se manifestó de forma temprana.⁹⁸

Además de una nueva propuesta de lectura del canon nacional y de la introducción de autores extranjeros por medio de la traducción, como hemos mencionado, Sologuren colaboró en la formación de los jóvenes poetas del 60 a través de su reconocida labor editorial. La Rama Florida fue uno de los proyectos editoriales más ambiciosos de la segunda

⁹⁷ Javier Sologuren. *Las uvas del racimo*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975, p. 11.

⁹⁸ *Cfr.* Capítulo 3 “Luis Hernández, germanista de su generación”.

mitad del siglo XX en el Perú. En primer lugar, contrario a uno de los básicos intereses de los editores, La Rama Florida estaba más inclinado hacia la labor de difundir que hacia la de vender o hacerse un lugar en el pequeño mercado editorial peruano. Por otra parte, el presentar las voces nuevas de un sello con una muy buena aceptación en el círculo cultural y académico peruano abrió la puerta a los poetas del 60 y dotó de un espacio de impulso a su labor creativa, que no tuvo ni ha tenido ninguna otra generación de poetas en el Perú hasta nuestros días.⁹⁹

A Sologuren se le recuerda también por los alcances de La Rama Florida. José Miguel Oviedo rememora esta labor con las siguientes palabras póstumas:

Con paciente devoción y durante casi dos décadas, desde su casa en las afueras de Lima, imprimió, a mano, en una pequeña "minerva", decenas, quizá cientos, de cuidados libros y *plaquettes* de poetas peruanos de su generación y de otras épocas, así como obras escritas en diversas lenguas, incluso las orientales. Bajo el nombre "La Rama Florida", que se hizo famoso entre los lectores de poesía, formó una espléndida colección en la que figuran grandes nombres al lado de desconocidos y marginales, que él seleccionaba con gran rigor y sensibilidad, y que constituye una verdadera biblioteca de la lírica de todos los tiempos.¹⁰⁰

Este proyecto publicó 145 títulos, aunque la labor, contrario a lo que afirma Oviedo, duró apenas poco más de una década.¹⁰¹ En 1969 Sologuren fue galardonado con el premio Quilca de edición, que otorga la Universidad de Ingeniería, en la especialidad de *plaquettes*. Se reconoció al autor por el cuidado en la formación de estos materiales y por el impulso de nuevas voces en poesía al lado de autores consagrados. Es importante mencionar el rigor con el cual Sologuren asumió su papel como editor, en el cual, su veta plástica también se ve reflejada en el diseño de estas plaquetas artesanales. El poeta mencionaba con orgullo a los pintores que habían ilustrado sus trabajos.

Inclusive una serie, *Forma y Poesía* fue auspiciada por la Escuela Nacional de Bellas Artes y contó con la participación de Ricardo Grau, Alberto Quintanilla, Alberto Dávila, José Luis Cuevas, Gastón Garreaud, Fernando de Szyszlo, J. Ruiz Durand, Vicente Zauñy,

⁹⁹ A diferencia de lo que ocurre con la consolidación en el campo literario mediante la publicación en revistas canónicas, por lo menos en los siglos XX y XXI podemos rastrear esta práctica desde *Amauta*, *Las Moradas*, *Amaru*, *Creación y Crítica*, *Harauí*, entre otras, hasta blogs de literatura y política como *La mula*, en la actualidad.

¹⁰⁰ José Miguel Oviedo, "Javier Sologuren en su vida continua (1921-2004)", en *Letras Libres*, 31 de julio de 2004, en < <http://www.letraslibres.com/mexico/javier-sologuren-en-su-vida-continua-1921-2004> > (consultado el 22 de abril de 2018).

¹⁰¹ Miguel Ángel Rodríguez Rea publicó una bibliografía completa de la producción de La Rama Florida en las 16 colecciones que la conformaron, en el número 25 de la revista *Hueso Húmero*, Lima, abril de 1989, pp. 121-133.

J. M. Ugarte y Sabino Springett, que ilustraron textos de Bendezú, Rose, Belli, Moreno Jimeno, Salazar Bondy, Espinoza, Pérez Contreras, Florián, Cecilia Bustamante y C.A. Ríos, respectivamente.¹⁰²

Su conocimiento de la caligrafía japonesa y china, así como su constante estudio y actualización en torno a la labor editorial y la letra impresa, tipográfica,¹⁰³ hicieron de su proyecto editorial uno de los antecedentes de la labor artesanal y de conciencia sobre la importancia de la materialidad del poema, que serán centrales para la generación del 60 y tendrán en los Cuadernos de Luis Hernández, quizá, su expresión más radical.

En una entrevista a finales de la década del 70, Sologuren respondió a la pregunta concreta de su labor editorial como “puente entre los poetas del 50 y el 60”: “Tuve la suerte que los mejores poetas del 60 confiaran en mí y me entregaran sus originales. La edición era a cuenta de cada autor, pero no se les cobraba imprenta o mano de obra. Era una empresa pequeña y desinteresada, me alegra esa experiencia...”¹⁰⁴ El seguimiento de estas jóvenes voces continuó a lo largo de la vida de los poetas del 60 y del mismo Sologuren, recordemos las críticas y reseñas a los libros consecutivos de Antonio Cisneros,¹⁰⁵ la primera edición completa de la poesía de Javier Heraud, tras su muerte,¹⁰⁶ su testimonio después del fallecimiento de Luis Hernández, el cual fue usado como prólogo de la edición de 1983 de su poesía completa.¹⁰⁷

Por su labor de traducción, la conciencia de las potencialidades que la letra escrita e impresa podían dotar al poema, el trabajo dedicado a la edición y la apuesta por el impulso de la poesía en una situación de lectura sumamente precaria, las diversas labores culturales de Javier Sologuren son cruciales para entender las apuestas estéticas de la Generación Poética Peruana del 60. La introducción de una literatura de corte “cosmopolita”, la recepción creativa de esta literatura, el arte objeto que, ciertamente fue un elemento propio del arte y de la literatura a nivel mundial durante las décadas del 60 y 70, pero cuyo antecedente claro

¹⁰² Winston Orrillo, “Sologuren en la poesía de sus ediciones”..., p. 313.

¹⁰³ Ver del autor “Lo que la letra nos dice”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, núms. 5-6, dic. 1980-ene. 1981, pp. 13-20.

¹⁰⁴ Federico de Cárdenas y Peter Elmore, “La palabra y el silencio”, en Sologuren, Javier. *Hojas de...*, p. 413.

¹⁰⁵ “Antonio Cisneros en su séptimo libro”, en *La imagen*, 5-3, 1978.

¹⁰⁶ Una vez fallecido Javier Heraud el año de 1962 la colección de poesía joven editada en La Rama Florida, “Cuadernos del Hontanar” cambió su nombre a “Cuadernos de Javier Heraud”. Sobre su cercana relación con el poeta y la idea de la edición de su poesía completa en la editorial de Jaime Campodónico, ver “Recuerdo de Javier Heraud”, en Sologuren, Javier. *Gravitaciones y tangencias...*, pp. 470-476.

¹⁰⁷ “Luis Hernández: la canción del arcoíris”, en *El Observador*, 29 de noviembre de 1981, p. 13.

está en la labor manual de las *plaquettes* de La Rama Florida, son elementos centrales para conocer *los inicios* del proyecto poético de los jóvenes escritores del 60, los cuales muy tempranamente marcaron una separación estética y política con sus directos antecesores.

1.3 Algunos rasgos de la Generación Poética Peruana del 60

En torno al impacto inmediato que tuvo la Revolución cubana en América Latina y en el mundo, Samuel Farben destaca dos elementos para presentarla como uno de los más importantes eventos en la historia latinoamericana del siglo XX: el modelo socioeconómico impulsado después de 1959 y sus políticas hacia el extranjero.¹⁰⁸ Si bien para el caso europeo la entusiasta recepción de este fenómeno respondía a un interés por nacionalismos emergentes sobre todo de países que luchaban por su independencia,¹⁰⁹ para la juventud latinoamericana y para la militancia de corte marxista en la región, como lo marca Isabella Duarte:

Un nuevo periodo revolucionario surgió después de la Revolución cubana, a partir de que la cuestión en torno a la naturaleza de la revolución comenzó a ser abiertamente discutida por varios sustratos del ala izquierda, alterando también la práctica de dichas organizaciones. Corrientes consideradas como radicales consolidaron, al mismo tiempo, que la idea de una revolución por pasos era inservible y que el conflicto armado era legítimo en ciertas situaciones.¹¹⁰

Para el caso específico del Perú, tanto el impacto de la Revolución cubana como de varios eventos internacionales entre los que destacan la guerra de Vietnam, los procesos de independencia en diversos países africanos, los movimientos estudiantiles, el movimiento hippie y otras manifestaciones contraculturales emergentes desde la década del 50, definieron

¹⁰⁸ Samuel Farben, *Cuba Since the Revolution of 1959: A Critical Assessment*, Chicago, Haymarket, 2012, p. 1.

¹⁰⁹ Para el particular caso del arte europeo de postguerra: “‘Nacionalismo’” es una palabra que se encontró constantemente en movimiento durante el tiempo de posguerra. Artistas en los Estados Unidos y en Europa lo rechazaron constantemente, junto con los gobiernos de sus países, quienes se habían demostrado como corruptos y militaristas, [el término] se hizo infame. En países que hacía poco tiempo habían peleado por su independencia y la habían obtenido, el nacionalismo tuvo otro valor, y así los artistas buscaron en China, Cuba, India, Pakistán, Indonesia, Irak, Israel, Nigeria, Filipinas, Senegal, Sudáfrica y Tailandia formas culturales para renovar identidades nacionales”. En Campbell Adrianna *et al.*, *Postwar. 1945-1965. Kunst Zwischen Pazifik und Atlantik. Ausstellungsführer*, Munich, Stiftung Haus der Kunst, 2017, p. 237.

¹¹⁰ Isabella Duarte Pinto Meucci, “The Impact of the Cuban Revolution in Latin America’s Leftist Thought: The Case of the Trotskyist Movement (1959-1974)”, en Researchgate: https://www.researchgate.net/publication/264544265_THE_IMPACT_OF_THE_CUBAN_REVOLUTION_IN_LATIN_AMERICA%27S_LEFTIST_THOUGHT_THE_CASE_OF_THE_TROTSKYIST_MOVEMENT_1959-1974 (consultado el 13 de julio de 2018).

a las juventudes en dicho país. Aunado a esto, fenómenos internos como la migración del campo a la ciudad, comenzada en la década del 50, el aumento de la matrícula educativa en Lima,¹¹¹ la entrada de medios masivos de comunicación, una serie de golpes de Estado (1962 y 1968) y el comienzo del régimen militar del general Juan Velasco Alvarado en el mismo año de 1968, y con éste la reforma agraria (comenzada 1969) como una de sus más polémicas y representativas acciones, serán cruciales en los posicionamientos artísticos y políticos de los principales exponentes de la llamada Generación Poética Peruana del 60.

En medio de esta serie de cambios y eventos se desarrolló el trabajo poético de autores como Luis Hernández, Javier Heraud, Arturo Corcuera, Marco Martos, Carmen Luz Bejarano, Antonio Cisneros, Hildebrando Pérez Grande, Rodolfo Hinostroza, Winston Orrillo, César Calvo, Julio Ortega, Carlos Henderson, Mirko Lauer y Juan Ojeda, entre otros. La mayoría de estos autores se conocieron en el ámbito universitario, y no se definieron como un grupo o incluso como una generación poética, al respecto Rodolfo Hinostroza señaló:

En principio, hablar de “Generación” suena a Ortega y Gasset, a 98 y 27 en España. De ahí alguien coligió que debía de haber una generación del 60. Falso. Pura habladería. Los críticos necesitan un esquema para sus historias literarias, y despachan el asunto inventando términos. Yo sólo me siento capaz de hablar de grupos. En esta antología aparecen varias personas que en vez de estar de acuerdo en algo, están de acuerdo contra algo.¹¹²

Pero si este “grupo de individuos” no se autodefinió como alguna agrupación o colectivo artístico sí se aglutinó mediante prácticas que les dieron un rostro particular. Son diversos los criterios de origen y puntos de partida para definirla. El premio “El Poeta Joven del Perú”, de la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, editada en Trujillo, otorgado en su primera edición, en 1960, a Javier Heraud y a César Calvo, con los trabajos *El viaje* y *Poemas bajo tierra*, respectivamente, abrirá un nuevo ciclo en la poesía peruana. Estos jóvenes poetas, hasta ese momento desconocidos, inauguraron toda una serie de nuevas lecturas e inquietudes por escribir poesía en respuesta a los tiempos que corrían. Se avizora una asimilación

¹¹¹ Para el caso de la educación secundaria, si en 1948 existían 223 colegios con 60, 661 alumnos inscritos, para 1966 el número de colegios había aumentado a 1,248 con 368,565 alumnos inscritos (Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000, p. 300). En la universidad, por otra parte, podemos ubicar un incremento también de la matrícula a lo largo de la década del 60. “Así, mientras en 1960 existían aproximadamente 30 mil estudiantes en nueve universidades en todo el Perú, hacia 1970 el número de estudiantes se había triplicado a 109.50 y el de universidades se había más que triplicado” (Degregori, Carlos Iván. *Enciclopedia temática del Perú. Diversidad Cultural*, Lima, Ediciones El Comercio, 2004, p. 165).

¹¹² Leonidas Cevallos, *op. cit.*, p. 69.

diferente de la tradición hispana y peruana, un abierto cuestionamiento tanto a la figura del poeta hasta ese momento imperante, como al canon y a la normatividad cultural, que a lo largo de la década se radicalizará.

En el ámbito editorial, como ya se ha mencionado, la mayoría de los exponentes de esta promoción poética publicaron sus primeros poemarios en la editorial La Rama Florida: Arturo Corcuera dio a conocer *Sombra del jardín* (1961), la primera edición de *Noé delirante* (1963) y *Primavera triunfante* (1963), con este sello; Reynaldo Naranjo, *Los encuentros* (1964); César Calvo, *Ausencia y retardos* (1963); Winston Orrillo, *La memoria del aire* (1965) y *Crónicas* (1967); Antonio Cisneros, *Destierro* (1961), *David* (1962) y *Comentarios reales* (1964); Marco Martos, *Casa nuestra* (1965); Mirko Lauer, *En los cínicos brazos* (1965); Javier Heraud, *El río* (1960); Luis Hernández, *Orilla* (1961) y *Charlie Melnik* (1962), entre otros autores cuyos primeros ejercicios poéticos fueron difundidos por el sello editorial de Javier Sologuren.

La publicación de revistas de pocos números, pero de importancia para la difusión del trabajo poético y de traducción de estos autores, también tuvo un papel central, entre estas destacan: *Pielago* (1963-1966?, dirigida por Hildebrando Pérez) y *Ciempies* (1965, dirigida por Julio Ortega). Para mediados del 60 y con un trabajo de diseño, edición y difusión más elaborado y en algunos casos incluso institucional, algunos autores del 60 participaron con poemas sueltos en publicaciones como la bilingüe *Haravec* (1966-1968 dirigida por Maureen Ahern, Richard Greenwell, Matthew Shipman, C. A. de Lomellini y Marisa Valencia), *Alpha* (revista literaria de los amigos del arte, dirigida por Elsa Berisso de Fernández, Barranco, Lima 1965-1968), *Amaru* (1967-1971, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen) y *Harauí* (1963-1980, con Francisco Carrillo en la dirección). Para la década del 70, publicaciones como *Hipócrata Lector* (1972-1975, dirigida por Marco Martos, Elqui Burgos, Carlos Garayar, Lorenzo Osoreo e Hildebrando Pérez), *Crítica & Cultura* (1971-1977 a cargo de Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva Santisteban), y *Textual* (1971-1976, bajo la dirección de Leonidas Cevallos), acogieron contribuciones poéticas, ensayísticas y pocas traducciones de los principales exponentes de la Generación Poética Peruana del 60.

Pero el espacio impreso no fue el único en el cual estos jóvenes autores dieron a conocer su poesía. Como menciona Óscar Araujo León, en los recitales, las plazas, los bares y en la organización de eventos públicos se dieron a leer y escuchar sus palabras:

Estos poetas estaban motivados por alcanzar audiencia entre sectores mayoritarios, por hacer llegar la poesía a las masas y devolverle al pueblo el arte de la palabra; para ello, emplearon el afiche, el disco (canciones), el volante, el recital al aire libre. Actuaron en sindicatos, universidades de todo el país, grupos de trabajadores, asociaciones, instituciones, escuelas. En San Marcos había una pared denominada como “la esquina del movimiento”, en la cual los poetas exhibían sus “poemas murales”.¹¹³

Los nuevos materiales y espacios para la poesía englobaban voces y escrituras con características particulares. Para el caso de los autores que nos ocupan, rasgos como el humor, la intertextualidad, el sujeto descentrado, el lenguaje coloquial, el revisionismo histórico oficialista, entre otros elementos, tales como un temprano reclamo a la misma Revolución cubana (por ejemplo, en algunos de los poemas que componen *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinostroza y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968, ganador del premio Casa de las Américas de ese año, de Antonio Cisneros); una respuesta contestataria a la tradición inmediata y a la figura solemnizada del poeta; la autodefinición como seguidores de autores canónicos en la época (sobre todo de lengua inglesa) como Ezra Pound y T.S. Eliot, y como grandes escuchas del rock británico y estadounidense, son algunas de las características que tanto historiadores de la literatura como los mismos autores del 60 han empleado para definir su época y su escritura .

Sobre el cambiante sujeto poético en la producción poética peruana del 60, Carlos Orihuela propone que se puede concebir como un “sujeto descentrado”, esto es, que

la nueva concepción del sujeto poético, y los trastornos y modificaciones que esto implicaba en la estructuración discursiva y el tratamiento de los tópicos histórico-sociales que hasta entonces se habían mantenido intangibles, hicieron que la poesía gradual y definitivamente se desplazara hacia las formas de la conversacionalidad y la polifonía.¹¹⁴

Podemos ver un ejemplo de estas características en los nuevos actores que está enunciando el sujeto poético, las voces de marginales urbanos, jóvenes de barrio, mujeres desahuciadas en clínicas públicas, ex participantes desencantados con la revolución, migrantes en la capital cada vez más grande e indiferente a ellos. Sobre el último tópico Marco Martos escribe en el poema “Lima”:

En LIMA cada cuadra tiene un nombre me dijeron
y es verdad que he comprobado;

¹¹³ Óscar Araujo León, *Como una espada en el aire. Generación Poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Noceda editores/ Mundo amigo editores, 2000, p. 17.

¹¹⁴ Carlos L. Orihuela, *op. cit.*, p. 71.

otras cosas se callaron las personas
que en dar informes se solazan:
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
y a la larga uno añora
a su pueblo, a su gente, a sus calles.¹¹⁵

Por su parte, Luis Hernández escribe “Twiggy La Malpapeada” reproduciendo el escenario de comercio sexual en Lima, aludiendo a un personaje trans (Twiggy) en la Colmena, avenida en el centro de la capital peruana conocida por ser un centro de prostitución principalmente homosexual. En medio de un ambiente político podrido en el cual los mismos artistas forman parte del gobierno y sus prácticas corruptas.

Twiggy, la malpapeada

Pasea
A caballo en la llama de la Feria
En la Colmena los cabros levantaban sus carros
Astronautas.
Amanece:
Los poetas celebran en sus bares
Al gobierno
Son los tiempos
De los peces más feos, los más gordos:
El borracho y el bagre
El cobarde, el tramboyo,
Los vendidos, los comprados
Por un precio ridículo
(Y en soles)

el muchacho practica por un cine
la mostaza
el anciano respeta el respeto
al que es digno y se silencia
el obispo bendice al caballo
de carrera compitiendo con su próximo
en infamia¹¹⁶

¹¹⁵ Carlos López Degregori y Edgar O’Hara, *Generación Poética Peruana del 60. Estudio y muestra*, Lima, Universidad de Lima /Fondo de desarrollo editorial, 1998, p. 270.

¹¹⁶ Cuaderno XC35, p. 15.

Encontramos en el tono conversacional de la poesía de Mirko Lauer, no sólo una tendencia abierta al diálogo (presente desde su primer poemario *En los cínicos brazos*, donde el Loco y Clara son los protagonistas de un poema dialogado de largo aliento), sino también el uso del lenguaje coloquial, y una apelación con una actitud familiar hacia autores canonizados por sus propios contemporáneos. Así, en “Jack Kerouack” sentencia:

Jack Kerouac: yo me identifico contigo de
mi propia y cobarde manera.
De mi manera inteligente.
Todavía sigo tus vistas y sonidos desde mi ventana.
Solo pronuncio descanso al pie de mi cama.
Hago pasos de hormiga al despertarme y pienso:
Qué bueno el poder invitarte un desayuno
pues mis hermanos duermen, y en mi familia
nadie vive del Metrecal.
Espera para que veas, ya te encontraré en algún pueblo.
Espérame viejo bastardo.¹¹⁷

Los versos de Lauer recuerdan al famoso poema de Luis Hernández titulado “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, de *Las Constelaciones* (1965), en donde en un tono coloquial el sujeto lírico advierte al poeta estadounidense: Ezra: / Sé que si llegaras a mi barrio / Los muchachos dirían en la esquina: / Qué tal viejo, che’ su madre, [...] // Duramente recuerdo tus poemas, /Viejo fioca /Mi amigo inconfesable”.¹¹⁸

El tono desenfadado con el cual interpelan a los poetas que leen, referentes de su generación, la presentación de ellos en escenarios cotidianos como el barrio y la casa dan cuenta de una desacralización de la figura del artista, así como una relación de traducción cultural; aunque estos jóvenes son parte de un cosmopolitismo, están pensando y actuando sobre la cultura desde su realidad, tanto como latinoamericanos, como peruanos. Como señala Leonidas Cevallos:

...se nota en ellos un especial interés por la poesía en lengua inglesa. Sin embargo, es notable advertir una búsqueda de conexión sólida con su propia realidad. Esto es importante, pues así la influencia no superará la capacidad del poeta para absorberla sino que colaborará en la búsqueda del enraizamiento que le permitirá cuestionar eficazmente la realidad y ajustarse con el resto del mundo y la poesía que se hace en otros países.¹¹⁹

¹¹⁷ Carlos López Degregori y Edgar O’Hara, *op. cit.*, pp. 289-290.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 122.

¹¹⁹ Leonidas Cevallos, *op. cit.*, pp. 9-10.

La relación con tradiciones literarias y culturales de latitudes diferentes a la hispana e hispanoamericana será uno de los elementos con los cuales los jóvenes poetas se autodefinan en oposición a sus antecesores, quienes fueron caracterizados en *Los nuevos* por el peso aplastante de Vallejo, así como de la lectura poética y política de los principales exponentes de la generación del 27 español y la discusión en torno a la división entre poesía pura y poesía social; todos éstos, elementos de los cuales se mantuvieron alejados los autores del 60. Esto “se ponía de manifiesto en la renovación temática, en reajustes conceptuales sociopolíticos, en la revisión de los fundamentos positivistas de la historia y el sujeto del discurso, y en la incorporación de modelos textuales de referentes norteamericanos, europeos y la nueva poesía latinoamericana”.¹²⁰ Los poetas peruanos del 60 se asumieron dentro de una red global caracterizada por la cultura de masas, las lecturas de autores de la primera mitad del siglo XX, principalmente de lengua inglesa, aunque también de otras tradiciones como la francesa y alemana. Ello fue crucial para la conformación de una poética renovadora. Asimismo ubicamos una continuación con la actitud radical contestataria que desde los 50, con la poesía *beatnik*, venía forjando un lenguaje coloquial y de corte juvenil, cuestionador de la figura canonizada del poeta y la tradición literaria, al igual que de todos los discursos oficialistas: la familia, la historia nacional, la idea de identidad, de moral, los espacios canónicos de reproducción del arte, de la plástica, la música, la misma literatura; el abierto rechazo hacia todo lo que Robert Lowell, poeta predilecto de Antonio Cisneros, definió como “El reino de la necesidad”: “La Vieja Ley, el imperialismo, el militarismo, el capitalismo, el calvinismo, la Autoridad, la Figura Paterna, los ‘bostianos decentes’, los ricos que harán todo por los pobres ‘excepto bajarse de sus espaldas’”,¹²¹ definieron la actitud poética de los jóvenes peruanos del 60. Ante los estamentos caducos, autores en todas las latitudes respondieron de forma estridente, inconforme, y evidenciaron las incongruencias de una sociedad posbélica que había sido incapaz de ofrecer una nueva idea y valores de lo humano. Las respuestas por parte de los jóvenes peruanos fueron múltiples, desde el cuestionamiento de los orígenes y sentidos comunes histórico-sociales (Antonio Cisneros, Marco Martos, Luis Hernández) hasta la renuncia a la idea del poeta dedicado únicamente a la escritura, y la apuesta por la

¹²⁰ Carlos L. Orihuela, *op. cit.*, p. 71.

¹²¹ Carlos Monsiváis, “Robert Lowell”, en *Robert Lowell*, selección traducciones y presentación de Carlos Monsiváis, México, UNAM, Colección Material de lectura, 1982, pp. 4-5.

acción, para el caso de Javier Heraud y Edgardo Tello, en su encantamiento por la Revolución cubana.

Una de las características que definieron estos tonos contestatarios fue el uso del humor: “Pienso que a mi generación le faltó humor y frescura. Tal vez por eso me resulta particularmente reconfortante comprobar que los jóvenes escritores, poetas y novelistas, poseen un agudo sentido del humor”,¹²² declaraba Washington Delgado, quien fue profesor de varios de los vates durante sus primeros años en la Universidad Católica y entabló una estrecha relación afectiva y profesional con ellos.¹²³ Los usos del humor se presentaron tanto en su vertiente más simple con juegos de palabras (“Ortega y / Gasset / y cassette”, “Portrait”,¹²⁴ Luis Hernández), hasta alusiones intertextuales como los versos de Mirko Lauer “In my bikini is my end” parodiando el primer verso de los *Four Quartets* de Eliot “In my beginning is my end”, o el uso de sarcasmos y la ironía para enmarcar realidades, pasados y discursos, tal como lo vemos en los poemas de Antonio Cisneros:

DESCRIPCIÓN DE PLAZA, MONUMENTO Y ALEGORÍAS EN BRONCE

El caballo, un libertador	(9)
de verde bronce y blanco	(7)
por los pájaros.	(4)
Tres gordas muchachas:	(6)
Patria, Libertad	(6)
y un poco recostada	(7)
la Justicia. Junto al rabo	(8)
de caballo: Soberanía,	(9)
Fraternidad, Buenas Costumbres	(9)
(gran barriga y laureles	(7)
abiertos en sus manos).	(7)
Modestia y Caridad	(7)
refriegan ramas	(5)
sobre el libertador,	(7)
envuelto en la bandera	(7)

¹²² Washington Delgado, “Moú Abel Tel, Ven Abel En El Te”, en Washington Delgado, *Obras completas. Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*, Lima, Universidad de Lima, 2008, p. 207.

¹²³ En el pequeño artículo “Los 60: Adiós muchachos compañeros de avería”, publicado en el suplemento “El Caballo Rojo”, Marco Martos abre la anécdota de lo que fue ser joven poeta a inicios de los 60, por medio de la rememoración de los estudiantes y escritores de la Universidad Católica con un recital poético en defensa del profesor Washington Delgado, cuando éste fue depuesto de su cargo como docente. En Martos, Marcos “Los 60: Adiós muchachos compañeros de avería”, en *El Caballo Rojo* suplemento dominical de *El Diario de Marka*, 8 de mayo de 1983, reproducido en Araujo León, *op. cit.*, pp. 242-244.

¹²⁴ Luis Hernández. *Vox horrisona*. Tomo I, prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi, Lima, Editorial Omar Ames, 1978, p. 186.

verde y blanca.	(4)
Arcángeles con cuernos	(7)
de abundancia. Una placa	(8)
con el nombre del muerto,	(7)
alcalde de turno,	(6)
firmas auspiciadoras,	(7)
las batallas, presidente	(8)
y obispos. Empalados	(7)
senderos, escaleras	(7)
para uso de mendigos, oxidadas	(11)
casi a diario por los perros.	(8)
Bancas de palo, geranios, otras muchachas	(13)
(su pelo blanco verde): Esperanza,	(10)
Belleza, Castidad,	(7)
al fondo Primavera, ficus agusanados,	(14)
Democracia. Casi a diario	(7)
también, guardias de asalto:	(7)
negros garrotes, cascos verdes	(9)
o blancos por los pájaros. ¹²⁵	(7)

En esta silva libre con predominancia de heptasílabos encontramos, en un tono descriptivo, la imagen de los monumentos que adornan una plaza central. Las estatuas, representaciones de héroes patrios y de valores como la Democracia, la Justicia, la Belleza, estáticas, caducas, son, en palabras de Pierre Nora, restos materiales oficialistas:

Memoria que nos atormenta y que ya no es la nuestra, entre la desacralización rápida y la sacralidad provisoriamente relegada. Vínculo visceral que aún nos mantiene deudores de aquello que nos hizo, pero alejamiento histórico que nos obliga a considerar con desprendimiento su herencia y a establecer su inventario. Lugares rescatados de una memoria que ya no habitamos, semioficiales e institucionales, semi-afectivos y sentimentales...¹²⁶

Espacios que representan una visión del pasado legitimando un sistema de jerarquías y lógicas generalmente conservadoras. Las “firmas auspiciadoras / las batallas / presidente y obispos” adornando la placa de la estatua que se describe en el poema dan cuenta de ello. El mismo comienza con un cuestionamiento quizá a uno de los símbolos más fuertes de los discursos históricos oficialistas “un libertador” montando, como toda representación occidental gloriosa, sobre su caballo. Un libertador inmóvil adornado por los colores verde, del metal que lo compone, y blanco, del guano que los pájaros defecaron sobre él. La imagen

¹²⁵ En Leonidas Cevallos, *op. cit.*, pp. 28-29.

¹²⁶ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, p. 25.

de este héroe patrio resulta tan caduca como las clásicas representaciones, bajo las esculturas de “tres gordas muchachas”, representantes de los valores de la patria: soberanía, fraternidad, buenas costumbres. Todo esto descrito con un tono coloquial e indiferente al patriotismo, por un sujeto lírico para el cual estas imágenes representan un tiempo congelado, un discurso y pensamientos fijos, como el metal del cual están hechas, sobre las cuales, las aves vuelan en libertad y adornan con sus heces. Como vigías de los valores patrios se presentan en el poema algunos elementos del presente, también inmóviles, sin responder a ningún incentivo, sólo siguiendo órdenes: “guardias de asalto:/ negros garrotes, cascos verdes/ o blancos por los pájaros”. Ironía que prima en la descripción de lo que forja una identidad nacional con la cual la juventud no se identifica, y cuya gloria desconoce y pone en tela de juicio como un discurso responsable de la situación social imperante en su realidad inmediata.

Pero si la ironía como una forma de cuestionamiento social imperó en los versos de los poetas peruanos del 60, también la acción fue parte de sus lógicas y compromisos. Influidos principalmente por la Revolución cubana, aunque también, a decir de Héctor Béjar, ex guerrillero y uno de los principales voceros del Ejército de Liberación Nacional, “Aquí no hacíamos más que recoger la comprobación lograda por las revoluciones china, argelina y cubana, de que el campo es el eslabón más débil de la dominación oligárquica en cada país colonizado”.¹²⁷ Varios autores de la Generación Poética Peruana del 60 estuvieron envueltos en las efímeras guerrillas que se formaron de 1962 a 1965. Edgardo Tello, Hildebrando Pérez Grande, César Calvo y como símbolo de la generación, el joven Javier Heraud, se relacionaron, en diversa medida y compromiso, con las guerrillas peruanas del Ejército de Liberación Nacional (ELN), principal movimiento foquista en el Perú junto con el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

En cuanto a la documentación sobre la participación de algunos de los miembros de la generación¹²⁸ en guerrillas sabemos que hubo una “enorme cantidad de jóvenes,

¹²⁷ Héctor Béjar, fragmento de *Las guerrillas en 1965*, en Carlos Contreras y Marcos Cueto, *op. cit.*, p. 299.

¹²⁸ Hay varios comentarios y testimonios en cuanto a este tema, que ciertamente resulta crucial para entender a la generación. En el curso sobre la Generación Poética Peruana del 60 dictado en la Casa de la Literatura Peruana en julio de 2017, Roger Santiváñez referenció la participación en la guerrilla de los autores mencionados en el texto, junto con una participación más activa de César Calvo, Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza. Al no conocer un documento que verifique la participación de estos autores, preferimos sólo reproducir las palabras de Santiváñez como una versión más sobre estos hechos: César Calvo “simpatizó también con el Ejército de Liberación Nacional, que es del partido en que militó Heraud, [...] Calvo estaba en Lima y apoyaba poniendo bombas, pequeñas bombitas, pero como eso se fue al diablo el ELN volvió a organizar otra vez todo y el 65 se lanzaron otra vez a Ayacucho y tuvieron al comienzo un poco de éxito, es decir, tomaron varias haciendas,

principalmente universitarios, que sin pertenecer a estas organizaciones se identificaban, en una u otra forma con ellas”.¹²⁹ Por lo cual alguna declaración a favor de estos movimientos podría parecer suficiente para vincular a más de un poeta con estas manifestaciones. Asimismo, se ha documentado que, enlistados en 1962 con “becas” otorgadas a través de la Federación de Estudiantes del Perú, varios jóvenes fueron a Cuba a recibir formación académica, pero sobre todo a realizar entrenamiento guerrillero. Una vez en la isla se hacían filtros y pruebas físicas para determinar en qué tarea cada joven “apoyaría a la revolución”:

Pero mucha gente se fue quedando en el camino. Javier [Heraud] andaba con Mario Razzeto, con Marco Antonio Olivera, con Edgardo Tello, el grupo de los poetas. Los que se quedan en la marcha conforme se van cansando, regresan al campamento, y los que terminan la vuelta, ya ellos tienen otra idea, entonces piden entrenarse.¹³⁰

Javier Heraud pasó, tras su muerte en la selva, al lado del río Madre de Dios, a ser uno de los íconos más fuertes de la Generación Poética Peruana del 60. Julio Ortega declaraba: “Pienso que mi generación nace-efectivamente-con dos hechos: la Revolución Cubana y la muerte de Javier Heraud”.¹³¹ Por su parte, “Hildebrando Pérez, exmilitante del ELN en Lima” declaró sobre el nombre dado al Movimiento 15M, de la guerrilla: “En primer lugar porque está recordando una fecha que marcó con fuego al Ejército de Liberación Nacional. ¿Pero por qué se escogió precisamente este nombre? ¿Qué resalta ese día? La muerte, el sacrificio, la heroicidad de Javier Heraud”.¹³²

repartieron todo a los campesinos; pero la policía, la Guardia Republicana esa, con el apoyo del ejército los cercaron, Héctor Béjar, que era el líder del ELN, fue ayudado por los nativos y lo escondieron, pero le dio uta, la famosa enfermedad que hay en la selva, y bueno, entonces tuvieron que llevarlo a un hospital y ahí lo capturaron. César Calvo en ese momento escribe un poema, escribe un libro en realidad, un libro que se llama *El centro de los jóvenes*, del año 66. Este es un hermoso libro de poesía política [...]. La guerrilla fue un suceso súper importante en Perú en los años 60, fue una cosa que ellos creyeron, fue una cosa en la que ellos soñaron. Antonio Cisneros también fue del ELN, fue militante del Ejército de Liberación Nacional en Ayacucho, Toño era el enlace de la guerrilla que estaba en el campo, él era el enlace en la ciudad de Ayacucho. Y entonces la guerrilla tuvo un impacto muy grande. Rodolfo Hinojosa fue nada menos que editor del periódico del MIR, *Voz Rebelde*, que fue el otro grupo. Dos grupos guerrilleros hubo en el Perú en el 60, el ELN y el MIR. El MIR estaba liderado por Luis de la Puente Uceda, que murió en combate, murió en la guerrilla. Porque él abrió un foco en Cusco, entonces esto fue de una importancia fundamental en nuestros jóvenes poetas, otro poeta que casi no se menciona es Edgardo Tello, que es importante como un personaje dentro del panorama... (en Roger Santiváñez. Seminario: “La generación Poética Peruana del 60”, Lima, Casa de la Literatura Peruana, segunda sesión, 14 de julio de 2017. Grabación personal del curso).

¹²⁹ Jan Lust, *La lucha revolucionaria. Perú 1958-1967*, Barcelona, RBA, 2013, p. 135.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 152.

¹³¹ Leonidas Cevallos, *op. cit.*, p. 140.

¹³² Jan Lust, *op. cit.*, p. 217.

Con una obra aclamada tempranamente, de corte intimista y dialogante con el hispanismo, Javier Heraud fue uno de los más remotos exponentes de la Generación Poética Peruana del 60. Como se ha mencionado en las páginas anteriores, tras ganar la primera edición del concurso “El Poeta Joven del Perú”, Heraud fue reconocido como una de las voces fundadoras de la joven promoción poética que nacía con este reconocimiento. Partícipe de recitales, publicaciones independientes como *Ágape*, con Luis Hernández y *Piélago*, también traductor temprano de James Joyce y otros autores, Javier Heraud se vinculó paralelamente con movimientos estudiantiles y políticos. Tras una estancia en Cuba, con una beca para estudiar cine obtenida el año de 1962, Heraud vuelve al Perú como parte del Ejército de Liberación Nacional y es asesinado en mayo de 1963 en Puerto Maldonado, tiroteado por miembros de la Guardia Republicana. De Jorge A. Heraud Cricet, padre del poeta, son las siguientes, desoladoras, palabras sobre la muerte del hijo:

Cuando, inerme en una canoa de tronco de árbol, desnudo y sin armas en medio del río Madre de Dios, a la deriva, sin remos, mi hijo pudo ser detenido sin necesidad de disparos, más aún por cuanto, su compañero, había enarbolado un trapo blanco. No obstante eso, la policía y los civiles a quienes se azuzó les disparaban sobre seguro, desde lo alto del río, durante hora y media, inclusive con balas de cacería de fieras.¹³³

Podemos observar en el proceso de la escritura de Javier Heraud una paulatina inclinación hacia lo que se definía como “poesía comprometida”. Rastreamos un cambio de sus primeros versos de tono más íntimo, en sílabas cortas y con el otoño como gran protagonista (“Pero estoy esperando al otoño. Otoño sagrado, / ¿cuándo recibiremos tus primeras hojas, / cuándo pisaré las flores / de los jacarandás morados / de la calle de Alcanfores? / Se acerca el otoño, lo sé...”) a un *ars poética*, especie de testamento donde deja clara la nueva tendencia poético política a la cual vincula su vida y su escritura:

En verdad, en verdad hablando,
la poesía es un trabajo difícil
que se pierde o se gana
al compás de los años otoñales.

(Cuando uno es joven
y las flores que caen no se recogen
uno escribe y escribe entre las noches,
y a veces se llenan cientos y cientos
de cuartillas inservibles.

¹³³ Carta a “La prensa”, reproducida en *Piélago*, año 1, núm. 3, diciembre de 1963, p. 3.

Uno puede alardear y decir
“yo escribo y no corrijo,
los poemas salen de mi mano
como la primavera que derrumbaron
los viejos cipreses de mi calle”).
Pero conforme pasa el tiempo
y los años se filtran entre las sienes,
la poesía va haciendo
trabajo de alfarero,
arcilla que se cuece entre las manos,
arcilla que moldean fuegos rápidos.

Y la poesía es
un relámpago maravilloso,
una lluvia de palabras silenciosas,
un bosque de latidos y esperanzas,
el canto de los pueblos oprimidos,
el nuevo canto de los pueblos liberados.

Y la poesía es, entonces,
el amor, la muerte,
la redención del hombre.¹³⁴

El canto por la liberación de los pueblos, el compromiso del poeta con la realidad social y la imagen del intelectual comprometido, presentes en estos versos, fueron el eje de las polémicas en el arte latinoamericano y mundial de las décadas del 60 y 70.¹³⁵ Para James Higgins, la imagen de Heraud creó, al igual —y por razones muy distintas— que la de Luis Hernández, un mito para la promoción poética a la cual pertenecieron; en el primer caso mediante la imagen del poeta caído en combate, ideal de las juventudes guevaristas del 60 y el 70. “En gran parte el espíritu de la época se cifra en dos figuras que llegaron a ser héroes de su generación. [...] Su breve obra constituye una especie de autobiografía espiritual que traza la evolución que lo llevó a la militancia política”.¹³⁶

¹³⁴ Javier Heraud, “Arte Poética”, en Carlos López Degregori y Edgar O’Hara, *op. cit.*, pp. 64-65.

¹³⁵ Para el específico caso latinoamericano vale la pena referirse a la obra colectiva *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, en donde Óscar Collazos, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar debaten en torno al papel del escritor y el contenido de su obra en relación con el aclamado compromiso social, tras el triunfo de la Revolución cubana y en diálogo con la idea sartreana, sobre todo, del intelectual comprometido. Cfr. Collazos, Óscar *et al*, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*, México, Siglo XXI, 1977.

¹³⁶ James Higgins, *op. cit.*, 2006, p. 326.

La temprana muerte de Javier Heraud, junto con los acontecimientos históricos de la Guerra Fría y Cuba en medio de ella, crearon también un temprano alejamiento a las retóricas revolucionarias cubanas y “en gran parte la poesía de la generación del 60 se centra en el drama del reajuste mental exigido por la frustración de las expectativas de la época”.¹³⁷ Rodolfo Hinostroza y Julio Ortega fueron dos de los más tempranos exponentes de esta posición crítica. Mientras Ortega declaraba:

Yo no firmo comunicados ni hago poesía ingeniosa, ni me entusiasman las declaraciones de los escritores cubanos porque, simplemente, no me bastan; por mucho que esté de acuerdo con la Revolución Cubana, no voy a orientar mi pensamiento según las ideas de los escritores cubanos. Nosotros tenemos lo nuestro.¹³⁸

Antonio Cisneros, escribía sobre los compañeros caídos:

...Yo estuve con mi alegre ignorancia, mi rabia, mis plumas de
colores
en las antiguas fiestas de la hoguera,
Cuba sí, yanquis no.
Y fue entonces que tuvimos nuestro muerto.
(los marinos volvieron con su cuerpo en una bolsa, con las
carnes estropeadas
y la noticia de reinos convenientes.
Así les ofrecimos sopa de acelgas, panes con asado, beterragas,
y en la noche
quemamos su navío.)¹³⁹

Rodolfo Hinostroza dedicaba todo un poemario, *Consejero del lobo* (1965), a reflexionar en torno a La Guerra Fría y la experiencia cubana, así como a la posibilidad de una guerra entre los Estados Unidos de Norteamérica y la isla socialista y expresaba en un poema inédito para finales del 60:

Es para esto que hemos sobrevivido?
Para esto los perros dobermanos desterraron nuestro corazón, y golpearon
a los salvajes timoneles, entre caos y tiniebla corrigiendo el sentido del esfuerzo?
Ahora Ustedes y Nosotros, los huesos de los hijos no nacidos, y la carreta que
rueda
al cansancio viviente. No más responsabilidad que la de los contactos fugaces
y los ayuntamientos al borde de los lechos. Nada con las pasiones. Nada

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ Leonidas Cevallos, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁹ Antonio Cisneros, *Por la noche los gatos. Poesía reunida 1960-1986*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 2004, p. 72.

con las rojas colgaduras del espíritu que cubren las ciudades miserables...¹⁴⁰

El temprano posicionamiento de varios poetas de la promoción poética de Luis Hernández, está también relacionado con la experiencia personal, tanto directa como indirectamente, con el proyecto de la Revolución cubana y con la recepción política que ésta tuvo en el Perú, así como de un bagaje cultural que los hace cuestionar la idea de “sacrificio” y “compromiso”. La lectura de T. S. Eliot, y autores ingleses y norteamericanos de las generaciones del 30 y el 40, como Horace Gregory, Wystan Auden, Dylan Thomas, e. e. cummings y William Carlos Williams, entre otros, les propone una idea de tradición y una relación con el pasado que poco tenía que ver con la retórica frente al panteón latinoamericano. En otro orden de ideas, con una consciencia crítica que definió un uso explosivo del lenguaje, dialogante con otras lenguas, otras artes, otras expresiones intelectuales y otras tradiciones culturales, la Generación Poética Peruana del 60 significó una apertura de la poesía en su país, un constante cuestionamiento a la tradición y a todo discurso hegemónico, pero también un espíritu de alegría. “Cada generación ve el mundo como algo nuevo. La generación de los años sesenta vio el mundo como algo nuevo y joven”¹⁴¹ ¿Y qué era ser joven en esa década? El discurso por la libertad, el privilegio de no haber vivido directamente la guerra, la búsqueda de independencia en aquellas latitudes bajo regímenes coloniales, la experimentación con formas, discursos y culturas, el ánimo y la defensa de lo nuevo, la alegría de ser parte de una revolución cultural, constantes polémicas dentro y fuera de las universidades, en palabras de Arthur Marwick:

Para entender la unidad esencia de la cultura de los jóvenes, más allá de los diferentes niveles de intensidad con los que diversos jóvenes tomaron y representaron sus principios, debemos considerar dos lemas infinitamente flexibles, pero inmensamente potentes, los cuales, como lo testifica una masa de documentación contemporánea y subsecuentes reminiscencias, estaban en el centro de lo que la mayoría de la juventud creía, o quería creer: “cambiando el mundo” y “pasándola bien”.¹⁴²

¹⁴⁰ Leonidas Cevallos, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴¹ Tony Judt, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, traducción de Jesús Cuéllar y Victoria E. Gordo del Rey, España, Taurus, Undécima reimpresión, 2016, p. 575.

¹⁴² Arthur Marwick, “Youth Culture and Cultural Revolution”, en Axel Schildt y Detlef Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, Nueva York, Berghahn Books, 2018, pp. 45-46.

2. Luis Hernández y la Generación Poética Peruana del 60. Primeros poemarios

En el Cuaderno XC32, fechado en el año de 1973, Luis Hernández escribió uno de sus más conocidos y reciclados versos. En letra cursiva trazada con tinta de plumón verde y arriba de una cadena de elefantes decorados con puntos de colores, se lee:



Este axioma es una crítica a los laureados poetas de su generación, a quienes confrontó a través de varias páginas y versos, propios y ajenos, en un tono de abierto reproche y ácido humor. En la obra de Hernández encontramos un constatare “alegato a favor del arte y su estricta función en la sociedad”.¹⁴³ ¿Pero cuál es, para el poeta y médico peruano, la función del arte en la sociedad y de qué manera se expresa dicha responsabilidad? Como veremos en el capítulo siguiente, tras la estancia de casi un año en Alemania, Hernández traducirá al contexto peruano varias de las preocupaciones y debates que se desarrollaban en la sociedad posbélica en la cual se instaló. El tema del dolor también se convertirá en un tópico central de su poética, así como el completo rechazo a los totalitarismos. Sobre este último tema se fundará uno de los reproches más fuertes a sus contemporáneos. En una de las últimas entrevistas realizadas al poeta, éste comienza a divagar al final y, con un tono de fastidio, declara sobre los miembros de su generación: “Han oído y se hacen los que no han oído”.

¹⁴³ Edgar O'Hara, *El canto del caleidoscopio [Hacia el Archivo Luis Hernández]*, Seattle, Editorial Juan de Fuca, Division of Spanish and Portuguese Studies, University of Washington, 2005, p. 11.

“Han oído la verdad. Nosotros que éramos los llamados, no ustedes, para hacer las cosas mejores. O sea los que tenemos treinta a treinta y cinco años. Esos somos. Pero todos comenzaron a claudicar”.¹⁴⁴ El final de la entrevista, “que recoge los seis últimos minutos, es bastante crítica”, como señala Alex Zisman, el entrevistador: “El cierre, algo desconcertante, tiene en realidad menos que ver con trifulcas teatrales entre Milán y Génova que con las insidias criollas de ciertos adalides literarios, algunos recalados en los medios de prensa parametrados de antaño, y otros no”.¹⁴⁵

Una de las críticas que hace a los adalides literarios de su generación es el sentirse portavoces sobre “qué es literatura, lo que es poesía”,¹⁴⁶ en medio de una terrible dispersión. En los últimos cuadernos de Luis Hernández, fechados en 1977 y pertenecientes a Betty Adler, pareja del poeta en los últimos años de su vida, son recurrentes los siguientes fragmentos de Ezra Pound:

¿Qué es lo que ellos saben
del Amor y qué pueden
comprender?
Si no comprenden más la
Poesía, si no sienten más
la Música, qué pueden
saber de esta pasión
en comparación a la cual
la rosa es grosera y el
perfume de las violetas
tan sólo un trueno.¹⁴⁷

¿Que no entienden los poetas de la generación de Hernández?, ¿qué música no sienten, qué dejaron de escuchar, frente a qué se hicieron los sordos? La pertinencia de Pound continúa guiando el reclamo, paradójicamente Ezra Pound, un poeta abiertamente simpatizante con el fascismo. Entonces, valdría la pena preguntarnos qué es la poesía para el propio Hernández. La poesía es la vida. “Yo decía la poesía, pero estaba hablando de la vida”, responde el

¹⁴⁴ Alex Zisman, “Luis Hernández: el arte de la poesía”, versión actualizada e inédita de la entrevista hecha a Luis Hernández el 9 de mayo de 1975, publicada en el diario *El correo* en dos partes (7 y 14 de junio de 1975), documento en Word, Calgary 1 de mayo de 2017, archivo Edgar O’Hara, p. 7.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 1.

¹⁴⁶ *Ibidem* p. 7.

¹⁴⁷ Cuaderno *XBA6*, p. 5. Cita también reproducida en el cuaderno *XBA3*, p. 41 y en *XC09*, p. 83, los tres fechados en 1977.

peruano en la entrevista, antes citada, a la pregunta sobre su trabajo y los motivos para escribir.

La Generación Poética Peruana del 60, como se ha mencionado en el apartado anterior, estuvo fuertemente marcada por la muerte temprana de Javier Heraud, quien era un amigo muy cercano a Hernández y su muerte coincide con el viaje de este último a Alemania. El deceso de Javier Heraud es una muestra también de la distancia que mantuvo Luis Hernández con la concepción de la vida y del sacrificio, extendidas no sólo en el Perú sino en toda América y el mundo después de la Revolución cubana. Ante “el nudo gordiano en el que se funde la historia-heroísmo-Revolución-vida en Cuba”,¹⁴⁸ la imagen y el peso del sacrificio se extendió rápidamente en las juventudes del continente; pero esta retórica choca justamente con las críticas hacia las ideas de nacionalismo, heroísmo e incluso de “honor” con las que Hernández convive y de las cuales se nutre fuertemente su poesía el periodo que pasa entre Radolfzell y Friburgo.

Los estudiosos de la Generación Poética Peruana del 60 reconocen temporalidades y grupos diferentes al respecto:¹⁴⁹ un primer momento representado por autores influidos principalmente por el canon hispánico y francés, y cuya retórica toma rumbos abiertamente ligados a la demanda social, como César Calvo, Hildebrando Pérez, Edgardo Tello y el último Heraud, cuya obra define la primera mitad de la década; para el 65 voces como la de Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Mirko Lauer y el mismo Luis Hernández cambiarán los rumbos hacia una abierta intertextualidad con la literatura anglosajona, germana y checa, entre otras, y una retórica separada de la denuncia social directa. Cabe destacar, como mencionamos en el capítulo anterior, la simpatía y participación de varios de los poetas del primer grupo en organizaciones guerrilleras y el pronto cuestionamiento a la Revolución cubana de los integrantes del segundo grupo. Existe un temprano distanciamiento que, excepto en Hinostroza, no es una crítica y/o un reclamo, pero sí un apartamiento del discurso del sacrificio y la “responsabilidad” con la historia y —en el caso de Hernández, por ejemplo— con el seguimiento de modelos de vida y retóricas repetidas y defendidas sin

¹⁴⁸ Milena Rodríguez Gutiérrez, “Entre el Partido y el Tiempo: Poesía de (y contra) la Revolución Cubana”, en *Hipertexto*, Revista del Departamento de Letras Modernas y Literatura, Universidad de Texas Pan American, núm. 14, 2011, p. 55.

¹⁴⁹ Ver O’Hara y López Degregori, 1998, pp. 21-25; Toro Montalvo, 1978, pp. 13-21, Cabel, 1990, p. 24; Araujo León, 2000, pp. 21-24; Cevallos, 1967, pp.9-10; Higgins, 2006, p. 325; Escobar, 1973, p. 10.

cuestionamiento alguno.¹⁵⁰ Este distanciamiento no es gratuito, pues las ideas de tradición, de literatura, del papel del creador y de los científicos e intelectuales frente a la sociedad, con las que se formaron y con las cuales dialogan los poetas peruanos poco tienen que ver con la propaganda cubana lanzada a las juventudes en América Latina y el mundo. En un proceso de recepción creativa, estos autores, lectores de James Joyce, Arthur Rimbaud, Ezra Pound, Nicanor Parra, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Dylan Thomas, T. S. Eliot, e.e. cummings, V. Maiakosvky, R.M. Rilke, Novalis y Bertolt Brecht, entre otros, no pueden sino cuestionar los discursos oficialistas de orden, sanidad y nación impuestos desde el Estado, así como la idea de una militancia ciega hacia las órdenes de un líder iluminado.¹⁵¹ Para el caso específico de Hernández podemos sugerir que, tras su regreso a Lima, la apuesta por continuar siendo parte de los conservadores cenáculos literarios (por ejemplo enviando *Las constelaciones* a un concurso clave para generar prestigio en el campo cultural) se vio pronto opacada, a tal grado que el estudiante de medicina decidió, a partir de 1965 y hasta 1970, no publicar ningún libro, aunque sí algunos poemas en revistas. ¿Qué ocurrió para que Hernández decidiera tal alejamiento?

Sobre su voz como parte de una generación envuelta en el reclamo y la crítica social, entre las demandas internacionales con las cuales se identificó, encontramos en Luis Hernández una abierta preocupación por acontecimientos sociales, poemas referentes al Golpe de Estado en Chile, al uso del Che Guevara como propaganda, a la represión de protestas contra la

¹⁵⁰ Uno de los más claros ejemplos de esto y pista de la influencia de las discusiones alemanas en la toma de posición de Hernández es, como veremos en el siguiente capítulo, el único texto que nuestro poeta escribe en alemán (hasta donde existe registro), el cual aparece en el Cuaderno *XRC2*, fechado en 1963, y es sobre un mono a quien un campesino le corta la cola y en ofrenda le obsequia un cuchillo. El mono relata la historia a otros monos y todos comienzan a cortarse la cola. Ver texto y traducción en el anexo 10.

¹⁵¹ Si bien, tanto Hinostriza como Cisneros tuvieron una temprana relación con Cuba, ambos fueron —el primero de forma mucho más abierta y directa—, críticos de la Revolución cubana y de la forma en que la juventud peruana recibió el “llamado” de la revolución. Hinostriza viajó dos veces a Cuba, el año 1961, como periodista, donde conoció a Haydee Santamaría y el proyecto Casa de las Américas, y en 1962, con el grupo de “becados” peruanos. Recuerda la crisis de los Misiles y las pruebas para entrar al entrenamiento con suma amargura, (Víctor Ruiz Velasco, “El poeta no es una isla: entrevista a Rodolfo Hinostriza”, en *El comercio*, Lima, 15 de mayo de 2015). *Consejero del lobo* está escrito en esa clave, y si es cierto que fue publicado en Cuba, salió con el sello editorial El Puente, proyecto que tuvo también un temprano distanciamiento y represalias con el proyecto castrista. La relación de Cisneros es un poco más compleja, pues si bien, nunca declaró abierta ni tempranamente un distanciamiento de la Revolución cubana, sus textos sugieren críticas y reclamos al sistema. Ganó, de hecho, con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, el Premio Casa de las Américas en 1968, donde la mayoría de los poemas ejercen un cuestionamiento a los imaginarios y sacrificios de la revolución, “In memoriam” da cuenta de esto, y “Crónica de Chapi”, poema con el que se cierra el libro es, en palabras del mismo autor: “un responso para la guerrilla de 65” (Elmore, Peter, “Crónica y comentarios”, en Zapata, Miguel Ángel. *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros. Ensayos, diálogos y comentarios*, Perú, PUCP, 1998, p. 51).

Guerra de Vietnam; sin embargo, también reconocemos que, en cuanto a lo social “Hernández nunca se quedó corto en esos temas, pero le rehuía a la representación ingenua o “realista” [...] El mundo íntimo es su obsesión y sus vestimentas serán también las metamorfosis que le ocurren al personaje, ese yo lírico que se dirige a sus maestros de música y poesía”.¹⁵²

En cuanto a la discusión internacional se podría decir que Hernández está en “sintonía” con su generación dentro y fuera del Perú. Sin embargo son las cuestiones dentro del campo cultural y político peruano, y las formas de actuar de los poetas en éste, con lo que Hernández siente un gran disgusto. La recepción de la Revolución cubana en el Perú se tradujo, como en casi todos los países de América Latina, en la formación de guerrillas fuertemente influidas por el foquismo, en las cuales participaron varios de los poetas contemporáneos de Hernández. El tema y el reclamo a estas decisiones políticas no está presente en los primeros poemarios del limeño, de tono más íntimo y melancólico; sin embargo, es en los Cuadernos que escribe durante su estancia en Alemania, y en *Las constelaciones*, donde encontramos una primera crítica a la idea de sacrificio extendida entre las juventudes latinoamericanas envueltas y simpatizantes con el proceso revolucionario cubano.

En el Primer Congreso de Escritores y Artistas, Fidel Castro se dirigía a las masas de creadores con la siguiente consigna:

nosotros tenemos que sacrificarnos, recuerden que lo más importante es el porvenir, y este pensamiento debemos llevarlo todos con nosotros, todos, los futuros instructores, los actuales escritores, y los actuales artistas, para que en los congresos venideros podamos ver siempre en sus labios la sonrisa de los obreros de ayer, la sonrisa de los creadores, en cada congreso.¹⁵³

Luis Hernández, lector de la Literatura de los escombros, de la poesía beatnik, crítico abierto de los nacionalismos y amigo cercano de Javier Heraud, recibió con cautela las invitaciones al sacrificio y agudizó este alejamiento al correr la década del 60; primero con la muerte de Heraud, en 1963, y cinco años después, con el golpe de Juan Velasco Alvarado, en cuyas instituciones y programas de cultura trabajaron varios poetas de la veta “social” de las

¹⁵² Edgar O’Hara, *El canto del caleidoscopio*..., p. 11.

¹⁵³ Reproducido en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f220861e.html> (consultado el 25 de septiembre de 2019).

generaciones del 50 y 60.¹⁵⁴ En el cuaderno *XC02*, fechado en 1975, podemos leer, como introducción a una “Ofrenda lírica”:

El mismo año
nacieron Rainer,
Rainer María
Rilke, quien
fuera herido
por una flor,
Juan Ramón,
quien murió
lejos de su patria, más
consecuente en
sus ideales que
las veletas
de mi país,
de América y
del orbe; y Ezra
Pound, el
discutido etc.
A ellos va
esta
Ofrenda Lírica¹⁵⁵

Si en el terreno abiertamente político Luis Hernández tenía varios reclamos a los vates de su generación, en el terreno estético compartió prácticas y preocupaciones. Las características con las cuales englobamos a la generación del 60 en el capítulo anterior se adaptan a la obra de Hernández. Incluso en el campo de la materialidad, nuestro poeta forma parte de una generación que dio a conocer sus poemas también a través del “afiche, el discurso (canciones), el volante, el recital al aire libre” y las paredes intervenidas.¹⁵⁶ Luis Hernández plasmó sus poemas en cuadernos, cartones y hojas con las que empapelaban muebles; intervino también libros y libretas de apuntes, incluso un ejemplar de la tesis de Nicolás

¹⁵⁴ César Calvo, Alejandro Romualdo, Julio Ortega y Luis Alberto Ratto, son algunos de los creadores que participaron de forma directa e indirecta en el Instituto Nacional de Cultura, y en la Reforma Educativa en el caso de Ratto. La participación de ex guerrilleros en el velasquismo, especialmente de Héctor Béjar, figura central del ELN, también fue fuente de polémicas dentro del espacio político e intelectual de la época. Ver: Nercesian, Inés, “La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975): intelectuales y política. Una aproximación”, en *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, vol. 15, núm., 59, abril-junio 2017, pp. 19-35; Martín Sánchez, Juan. *La revolución peruana: Ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975*, Sevilla, CSI/ Universidad de Sevilla/ Diputación de Sevilla, 2002, y Fernández Valle, Juan Augusto. *Institucionalidad cultural en el Perú. La experiencia velasquista*, Lima, Teresa Josefina Núñez Segura, 2018.

¹⁵⁵ Cuaderno *XC02*, pp. 43-47.

¹⁵⁶ Óscar Araujo León. *op.cit.* p. 17.

Yerovi sobre su obra fue obsequiada a Betty Adler acompañada de notas y dibujos trazados con tinta plumón. Los facsimilares de “Las sombras y los días” y de “En la espera del otoño”, de Javier Heraud,¹⁵⁷ también evidencian un juego con la plástica; César Calvo y Reynaldo Naranjo sacaron en 1967 *Poemas y canciones*, con arreglo musical de Carlos Hayre;¹⁵⁸ Juan Ojeda publicó *Eleusis* en 1972, como parte del proyecto artesanal de poesía Gárgola 2, y para 1973 el joven poeta Heinrich Helberg Chávez dio a conocer, con el sello de La Rama Florida, *Juegos para soñar*, poemario icónico de la poesía visual en los años 70 en el Perú.

La intertextualidad, el humor y la relación con otras tradiciones tienen una particular forma de expresión en Hernández, aunque todos éstos son rasgos compartidos con los poetas de su promoción. Desde sus primeros dos poemarios impresos (*Orilla*, 1961 y *Charlie Melnik*, 1962) encontramos prácticas con las cuales se caracterizará la innovación generacional del 60, como los préstamos textuales sin referencia, la inserción del espacio urbano, la parodia, la paráfrasis y el juego con las referencias intertextuales. Asimismo, ya para 1962, con *Charlie Melnik*, es evidente la influencia de la poesía de lengua inglesa, la cual rastreamos por medio de los paratextos de Dylan Thomas. *Las constelaciones* (1965)—publicado el mismo año que los poemarios quiebre *Consejero del lobo*, de Rodolfo Hinostroza, y *Comentarios reales*, de Antonio Cisneros— se ajusta a una línea que define al grupo de poetas que “trabajan la narratividad, la cotidianidad, la resolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con un lenguaje que acoge lo coloquial, busca la ironía y se vuelve parodia. Hablan de la historia desde la vida diaria de un individuo que necesita un rostro y un nombre”.¹⁵⁹

Si Luis Hernández compartió formas estéticas, espacios de difusión, diálogos con tradiciones específicas, así como preocupaciones políticas con los demás miembros de su generación, poco a poco vemos que sus prácticas afiliativas van mudando de intereses. Edward Said diferencia la afiliación de la filiación de la siguiente manera:

una relación filial se mantenía firme anteriormente mediante lazos y formas de autoridad naturales—que incluían la obediencia, el temor, el amor, el respeto y el conflicto de instintos—, la nueva relación afiliativa transforma estos lazos en lo que parecen ser formas

¹⁵⁷ Ambos reproducidos en Javier Heraud. *Estación reunida*. Prólogo y notas de Edgar O’Hara, dossier fotográfico elaborado por Herman Schwartz, Lima, Mesa Redonda, colección Taquicardia, 2008, pp. 29-30 y 37.

¹⁵⁸ Óscar Araujo León, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁹ Edgar O’Hara y Carlos López Degregori, *op. cit.*, p. 20.

transpersonales—como la consciencia de gremio, el consenso, la colegialidad, el respeto profesional, la clase y la hegemonía de una cultura dominante.¹⁶⁰

En torno a las afiliaciones políticas vemos un temprano apartamiento de nuestro poeta respecto de sus contemporáneos. Hernández no participa en ningún movimiento guerrillero ni es miembro de algún partido; de la misma manera, no es parte de la política universitaria. En cuanto a la formación académica, vale la pena destacar que, mientras la mayoría de los poetas del 60 son estudiantes de literatura, Luis Hernández defiende su identidad como médico; la firma de varios de sus escritos con su número de cédula en medicina, las apelaciones constantes a Apolo, así como un axioma de Hipócrates como una de sus *ars poetica* (“Quitar el Dolor / Es Obra Divina”¹⁶¹), dan cuenta de ello. Pero si, como nos recuerda Said, en el ámbito literario la autoridad de la afiliación “procede no solo del canon ortodoxo de los monumentos literarios transmitidos a través de generaciones, sino también del modo en que esta continuidad reproduce la continuidad filial”,¹⁶² Luis Hernández también realiza una apertura en el canon que define a la Generación Poética Peruana del 60, y es la cultura alemana lo que posibilita y dota de una particular voz a Hernández dentro de su generación.

En la última entrevista que el poeta limeño otorgó, en agosto de 1975, contestó maliciosamente a la pregunta de Nicolás Yerovi sobre “¿qué autores son los que pueden enseñar menos?”.¹⁶³ “hay que leer a Emilio Adolfo, a Jorge Eduardo, Rafael de la Fuente, no se cuanto...”¹⁶⁴ El canon peruano que menciona Hernández, los autores que conforman su genealogía, fueron fuertemente relacionados con la cultura alemana, dos de ellos (Martín Adán y Westphalen) desde pequeños, al formarse en el Colegio alemán. Destaca, así, toda una tradición de germanofilia en el Perú que sólo deja del lado (en su mención directa) a Manuel González Prada.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2004, p. 37.

¹⁶¹ Cuaderno XC02, p. 59.

¹⁶² Edward Said, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁶³ Nicolás Yerovi, “Reportaje-testimonio. Poeta Luis Hernández, una impecable soledad”, en *Ojo*, Lima, sábado 20 de septiembre de 1975. p.6.

¹⁶⁴ *Idem*. La misma lista se reproduce, agregando los nombres de Strauss y José María Eguren, en el Cuaderno XC28, fechado en 1973 y con textos de 1962, en la página 27 (ver anexo 1).

¹⁶⁵ González Prada fue traductor de autores alemanes centrales en las lecturas y en la poesía de Luis Hernández, como Friedrich Schiller, Heinrich Heine y Johan Wolfgang von Goethe; de este último tradujo varios poemas. Estuardo Núñez señala, sobre Goethe en el Perú, que “Sólo a partir de 1867 se inicia la labor de los traductores calificados de su poesía. El más preclaro de todos ellos, Manuel González Prada, deja estela de sapiencia crítica

Veamos entonces los rumbos que tomaron las afiliaciones de Hernández y su peculiar voz, así como los juegos de filiaciones y su propia inserción en toda una tradición peruana que dialogaba con el mundo germánico desde mucho antes de que el mismo Hernández se planteara viajar a la República Federal de Alemania.

2.1 Orilla. *Ecos juanramonianos*

En la página 55 del cuaderno *XC22*, fechado entre 1973 y 1975, asoman tres citas de tres autores fundamentales para Luis Hernández: los primeros versos de “Soledad, te soy fiel”, de Juan Ramón Jiménez; un fragmento de *Troilus*, de William Shakespeare y la estrofa introductoria del poema “Meister, ohne dein Erbarmen” adjudicado a Goethe, aunque en realidad es de Clemens Brentano. Los juegos de aparente imprecisión en la autoría de los hipotextos que Hernández usa hablan más sobre su poética de desacralización, diálogo y juego que de errores a la hora de citar.¹⁶⁶ Valdría la pena preguntarse por la intención del cambio de referencia.

No es extraño encontrarse con la dupla J.W. von Goethe y Juan Ramón Jiménez en la poesía del peruano, así como la predilección por ambos autores al referirse al espacio íntimo, “suficiente para detallarnos, gran lírico que fue, su experiencia del instante (viviendo las horas, nadándolas) y, de refilón, su espíritu selectivo no para decirlo con sus predilectos Goethe y Juan Ramón Jiménez, sino para dar una marca intensa de diálogo intelectual”;¹⁶⁷ declara Edgar O’Hara a propósito de la obra del peruano. Es así como explicamos que, a pesar del temprano giro que toma su poesía hacia una apropiación recurrente de autores de

y literaria [...] De las traducciones de Goethe debidas a Manuel González Prada, son las más notables ‘El rey de los Elfos’ y ‘Mignon’. (Estuardo Núñez. *Autores germanos en el Perú. Florilugio de la poesía alemana en versiones peruanas*, Lima, Ministerio de Educación Pública, 1952, pp. 25-26). Uno de los hipotextos más citados en la poesía de Luis Hernández es justamente el fragmento de “Mignon”: “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn” el cual aparece por lo menos cinco veces en diferentes cuadernos (*XC14*, *XA03*, *XC01*), fechados de 1973 a 1976.

¹⁶⁶ Sobre las imprecisiones en las referencias, el autor creó toda una poética de un dialogismo marcado por la confesión del plagio “Creo en el plagio y con el plagio creo” y también con la imprecisión al citar. En torno al mismo Juan Ramón Jiménez referimos dos ejemplos. En el Cuaderno *XC18*, págs. 25-27, en medio de un poema en prosa en torno al torero Antonio Bienvenida, se lee: “El toreo justo. Un/ maestro. Y la copla/ vuelve. Y la de Juan Ramón: / Por el oro de la arena/ por el cobre de la vida/ Con la sonrisa perdida/ En el borde de la pena/ Se va Antonio Bienvenida. / Se me olvidó la copla/ de Jiménez. / Chau Maestro, Dios/ ponga cabe a nuestras/ lágrimas”. En el cuaderno *XC32*, el cual se encuentra dedicado a Juan Ramón Jiménez, el yo poético se dirige al poeta español en jerga limeña: “Yo te manyo, cuñado” y a continuación cita fragmentos de “Retorno fugaz” del mismo Juan Ramón Jiménez, “Como sonrisa que se pierde en risa / ¿Cómo era, Dios mío, cómo era?” (pág. 47; ver anexo 2).

¹⁶⁷ Edgar O’Hara, *El canto del caleidoscopio...*, p. 7.

la tradición anglófona y alemana, la presencia de Juan Ramón Jiménez se mantenga a lo largo de toda la producción del limeño.

Para la primera plaqueta de Luis Hernández no era de extrañar la presencia de autores españoles y franceses. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, una de las caracterizaciones bajo las cuales se etiquetó a los poetas de la generación del 50, maestros y editores de los jóvenes del 60, fue justamente un arraigado hispanismo. Esta característica está presente en los primeros poemarios de la mayoría de los poetas del 60; incluso en Javier Heraud y César Calvo, quienes inauguraron dicha generación con el premio compartido en el concurso “El Poeta Joven del Perú”, auspiciado por la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, de Trujillo, en 1960. Tanto los poetas antes mencionados como varios de la generación del 60, aceptan una influencia hispánica y francesa a lo largo de toda, o casi toda, su obra, tal es el caso de Hildebrando Pérez y Marco Martos.¹⁶⁸ Ambas tradiciones, comunes a más de dos promociones poéticas en el Perú y en América Latina, serán cruciales también para la escritura del primer poemario de Luis Hernández.¹⁶⁹

Sobre el capital idiomático del poeta limeño sabemos que “Luis había estudiado inglés en el Británico y francés en la Alianza de la avenida Wilson. El alemán lo inició en Lima y lo puso en práctica en Europa, donde se familiarizó con el latín y el holandés”.¹⁷⁰

En los versos que abren la publicación prima, encontramos las huellas hispánicas y francesas tratadas mediante el tema religioso. Con un título ligado a la Biblia y con un epígrafe de François Mauriac (“¿Quién soy yo, ser sin forma que el océano roe?”) Hernández tituló “jardinero de cizaña”, al poema que abre su obra, donde los primeros versos advierten:

—Pon arriba,
donde nunca puedan
verla,
tu señal,
jardinero de cizaña...

¹⁶⁸ Entrevista a Marco Martos, 9 de diciembre de 2009, Oficinas del Posgrado en Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

¹⁶⁹ Para varios análisis sobre los intercambios tripartitas, Francia, España y América Latina, ver Stephanie Béreizaia-Lang y Herle-Christin Jesse (eds.), *Modernismos pluricéntricos. Configuración transcultural de la modernidad entre Francia, España y América Latina*, Berlín, Edition Tranvía, 2017. Para el caso concreto de la influencia francesa en la cultura latinoamericana desde las primeras independencias hasta los escritores del *boom* radicados en París como capital cultural, ver el capítulo a cargo de George Robert Coulthar, “La pluralidad cultural”, en César Fernández Moreno (ed.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, [1979] 2000, pp. 53-71. Especialmente en apartado dedicado a las “Contribuciones europeas no ibéricas”, pp. 69-72.

¹⁷⁰ Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil”, en Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. xvii.

—ya vienen tras de ti.
Pronto,
pon arriba tu señal.¹⁷¹

El personaje al cual se dirige la voz lírica, casi en un susurro, es perseguido por los hombres, ¿qué esconde? El jardinero de cizaña tiene dos connotaciones. La primera está relacionada con la parábola bíblica del trigo y la cizaña, de Mateo 13:24, en donde se asegura que “El reino de los cielos es semejante a un hombre que sembró buena semilla en su campo”;¹⁷² sin embargo, durante la noche, un “enemigo” siembra cizaña. Al día siguiente los hombres están desconcertados al ver la hierba buena con la mala, y al intentar arrancar la planta venenosa se les pide que dejen que ambas se desarrollen juntas y una vez que hayan crecido lo suficiente se puedan separar y así enviar al fuego la cizaña y el buen trigo al granero. La voz lírica en el poema hernandiano advierte al enemigo y pide que borre toda señal, toda pista de lo que hizo o de su paradero. No puede dejar una sola guía a los humanos. Rafael Romero Tassara propone una segunda lectura donde el jardinero de cizaña es justamente lo contrario, aquel que quita la mala hierba: “el que intenta podar las discordias del mundo, esas taras que nos separan de vivir en una realidad más genuina y que deben apartarse como la paja del trigo”.¹⁷³ Dado el tono de advertencia y la necesidad de ocultamiento que prima en este poema, coincidimos más con una lectura relacionada con la parábola bíblica. Hernández estudió en un colegio religioso, por lo cual no era ajeno a estos discursos. Asimismo, la apertura con un epígrafe de un autor católico guía también la lectura de los primeros versos. Pero nos gustaría destacar un elemento del poema de apertura que será crucial para el resto de su poesía: la empatía por los personajes condenados en el imaginario sociocultural. La complicidad al advertir al “enemigo”, el sembrador de cizaña en este caso, en vez de condenarlo, será una constante en los versos de Hernández.¹⁷⁴ Así, si la generación del 60 se caracterizó por cuestionar los discursos oficialistas, Luis Hernández comenzaba su carrera

¹⁷¹ Luis Hernández, *Orilla*, Lima, La Rama Florida, Colección Cuadernos del Hontanar, 1961, p. 1.

¹⁷² Mateo 13: 24.

¹⁷³ Rafael Romero Tassara, *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, Lima, Jaime Campodónico editor, 2008, p. 79.

¹⁷⁴ Podemos ver esta tendencia a “ponerse en el lugar” de los criminales en los poemas “Abel”, donde el peruano da cuenta del sufrimiento de Caín ante la aplastante figura del hermano; la serie de versos donde se aut nombra “Billy the kid”, aquel personaje que en los *westerns* es un bandolero y un ladrón de bancos y que resulta sumamente simpático en las líneas de Hernández; y sobre todo una abierta admiración por el médico francés Philippe Pinel, quien a finales del siglo XVIII desarrolló un método moral para tratar con dignidad a los pacientes de los sanatorios mentales, en la época sumamente violentados (“Felipe Pinel era un médico”).

literaria cuestionando la moral religiosa bajo sus propios preceptos, esto es, el amor al prójimo, sea quien fuere. La opción por este tipo de cuestionamientos y simpatías tiene sin duda raíces, y así lo demuestran los paratextos e intertextos en esta primera obra del peruano, con la obra de François Mauriac, quien en una abierta posición religiosa se preguntaba por el mal en el mundo y sus manifestaciones, ¿por qué existían los sembradores de cizaña? Esto llevaba a pintar un “panorama yermo y helado de la condición humana, presa de la propia maldad o ajena y sumergida en profundo sufrimiento y dolor”.¹⁷⁵ Entender el mundo y al prójimo con esta lógica significa que la empatía por aquellos quienes hacen el mal implica entenderlos y acompañarlos, “tomar sobre sí el pecado y sus consecuencias, cargarlo, abrazarlo y redimirlo”.¹⁷⁶

Tras el poema que abre la plaqueta de Hernández nos encontramos con una serie de versos ligados al tema de la pérdida y de la nostalgia. Aquí el cielo y el mar, dimensiones de lo infinito, se han ido: “Cielo nuevo / que por un momento / del alma al corazón / creímos nuestro. // Desvanecido ya...”,¹⁷⁷ “El agua sube ya, /cubriendo/ los días/ y las horas;/ de mí/ ya sólo queda / el mar claro y naciente / de mí / ya sólo queda / el mar, triste, apagado”.¹⁷⁸ El tema de la ausencia, de la imposibilidad para volver a otros espacios y tiempos, marcará los versos de este poemario. Más que el espacio de entrada al agua, la orilla en que se encuentra la voz lírica es el borde de una imposibilidad. La melancolía que invade el tono de los poemas, ya advertida desde el prólogo por Luis Alberto Ratto —“no importa que [...] aparezca cargada de pesimismo o de melancolía. El tiempo explicará la causa. Entretanto, seguidores, salitrosos, llegan estos versos como del viento”—,¹⁷⁹ justamente se puede entender en la preocupación principal por lo efímero y nuestra soledad frente a lo pasajero. El pasar del viento, el oleaje, las puestas de sol, son fenómenos que regresan pero que nunca son los mismos, que son de suma intensidad y belleza pero su duración es muy corta. Así, podemos leer en los siguientes versos:

Cerrado, adormecido cauce
de todo lo que aún quisimos,

¹⁷⁵ Maria Clara Bingemer, “Georges Bernanos e François Mauriac- a experiencia mística entre a Teodicéia e a santidade”, en *Finitude e mistério. Mística e Literatura moderna*, Brasil, Pontificia Universidad Católica de Río, 2014, p. 181.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 186.

¹⁷⁷ Luis Hernández, *Orilla*, p. 2.

¹⁷⁸ *Ibidem*, 3.

¹⁷⁹ Luis Hernández, *Orilla...*, s/n.

deshecho ya, deshecha vida
 cerrada hacia poniente la sonrisa.
 Poniente sol, que no regresa
 a cubrir de luz
 lo ya apagado, no vivido,
 tan limpio de recuerdos.
 Legiones de senderos inconstantes
 que el mar y lo ignorado
 cierran juntos.
 Sabemos ya el final,
 aún así inmenso es el fracaso,
 muertos ya, cerrada la sonrisa.¹⁸⁰

La vida misma resulta también efímera y hay, en este anhelo por intentar aprehender todo aquello que se nos escapa justo por ser pasajero, una conciencia de nuestro paso por el mundo como algo que será “deshecho ya, deshecha nuestra vida”, y sin embargo, con un dejo de tranquilidad. La sonrisa, cerrada, advierte lo infinito, mira hacia el cielo, hacia el poniente. En estos versos está presente también una carga de misterio, imágenes sobre lo oscuro y lo nebuloso que definen un estado de ánimo con un halo de lo oculto. El segundo epígrafe de este poemario, que proviene de Juan Ramón Jiménez: “Entre la sombra voy”,¹⁸¹ da cuenta de esto. Las sombras, presentes en el conjunto de poemas, refuerzan la atmósfera de tristeza pero también vuelven a los versos un tanto misteriosos. En el poema arriba citado encontramos “Legiones de senderos inconstantes / que el mar y lo ignorado / cierran juntos”. Y en el fragmento de otro poema leemos: “porque ahora han llegado / el mar y los senderos / a la proa en la noche / sobre ondas azules / y no puedo tomarlos...” El misterio aquí está relacionado también con la curiosidad, el deseo de tomar, de aprehender eso que se encuentra entre lo oscuro y lo difuminado. Hernández escribirá años después, en otro tono pero con los mismos elementos centrales: el mar, la ausencia y el misterio, *El estanque moteado (novela de misterio)*, uno de sus más conocidos Cuadernos, en donde el Inspector, personaje

¹⁸⁰ Luis Hernández, *Orilla...*, p. 6.

¹⁸¹ Sobre este epígrafe Edgar O’Hara advierte que “no es del cascarrabias de Moguer sino de Amado Nervo” y refiere a la tesina sobre Luis Hernández que escribió en 2010 Avilio Moreno, en la University of Washington. “Es el primer verso de ‘Al cristo’: Señor, entre la sombra voy sin tino;/ la fe de mis mayores ya no vierte/ su apacible fuego en mi camino...”, en Edgar O’Hara, *Luis Hernández poeta culto, poeta de culto. A 50 años de Las constelaciones*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 2015, pp. 4 y 14. Por otra parte, el mismo O’Hara refiere que la cita de Juan Ramón Jiménez, pertenece al poema “Jardín”, de *Estío* (1915): “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...” (Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, segunda edición, Madrid, Aguilar, 1959, p. 151).

principal, se encuentra entre Lima e Inglaterra, entre poemas en prosa y verso, siguiendo un borroso y absurdo (“El misterio del cigarrillo Ov Al”) caso.

Orilla muy tempranamente nos guiará no por el tono que definirá la mayoría del trabajo poético de Hernández, pero sí por varios de los temas y prácticas que obsesionarán al autor y que estarán presentes a lo largo de toda su obra. El primer elemento, como hemos sugerido en las páginas anteriores, es el mar, a cuya obsesión personal¹⁸² se añan las visiones y lecturas de un autor predilecto de Hernández y también apasionado con lo marino, Juan Ramón Jiménez, para quien el mar y la poesía estaban totalmente relacionados, como lo muestra la siguiente declaración: “El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, les dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libres mi verso desnudo”.¹⁸³ La búsqueda de la poesía, de lo inalcanzable a través del mar, también estará presente en los primeros versos de Hernández y así, al igual que en la novela de misterio y muchos otros de los Cuadernos, la playa y lo marino serán el gran escenario de la escritura del joven poeta. Este primer poemario ya anuncia esta situación:

Yo pensaba en el mar
como cuando leía
y el mar sonaba igual:
*No es posible sentarse,
los bancos están mojados,
los bancos están mojados
y podridas las maderas.*
Porque ahora han llegado
el mar y los senderos
a la proa en la noche
sobre ondas azules
y no puedo tomarlos.
No es posible sentarse.
Viven aún como arena
las luces de la calle.¹⁸⁴

¹⁸² El mar y las playas de Lima, especialmente La Herradura, son el espacio predilecto de los versos de Hernández. Como una de las actividades de la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, realizada entre abril y agosto de 2017, se llevó a cabo un laboratorio de creación interdisciplinaria sobre la obra del peruano, en donde se juntaron piedras de la playa La Herradura reproduciendo versos de Hernández, tomando como referencia uno de los escenarios marinos más frecuentes en su poesía (ver anexo 3).

¹⁸³ Juan José Lanz, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, Madrid, Anthropos /Siglo XXI, 2017, p. 103.

¹⁸⁴ Luis Hernández, *Orilla...*, p. 7.

Este poema marca casi todas las vigencias en la futura escritura de Luis Hernández. Nos encontramos con un sujeto lírico melancólico, frente al mar, así como la primera aparición de un elemento que signará la escritura de Hernández y los jóvenes del 60, la ciudad. Al respecto Roger Santiváñez apuntó que en *Orilla*: “Encontramos también la inclusión, por vez primera, de un signo urbano (decisivo elemento posterior) en su obra”.¹⁸⁵ Así, no aparece en el primer poemario de Hernández el mar del viaje que tanto fascinó a Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, en *Diario de un poeta recién casado* (1916), aunque sí encontramos una estrecha relación con su tono melancólico y con la imposibilidad, como muestran los siguientes versos de Jiménez:

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...
¡Qué plenitud de soledad, mar sólo!¹⁸⁶

En los versos de Hernández, aparte de los elementos dialogantes con la poesía juanramoniana, ubicamos otros recursos retórico literarios, como la sinestesia, la cual tendrá un rol central en su obra posterior. Un ejemplo de esto, y en relación con la naturaleza y la urbe, son los siguientes versos: “No es posible sentarse. /Viven aún como arena/ las luces de la calle”. Por medio de la vista, las luces se sienten, se presentan titilantes pero ásperas, como minúsculos granos de arena, en los ojos y el cuerpo. La presencia efímera de la ciudad y constante del mar y la playa cumplen un papel similar (y aquí encontramos relaciones intertextuales de Hernández tanto en su práctica lectora como creadora)¹⁸⁷ al de las imágenes

¹⁸⁵ Roger Santiváñez, “Prólogo” ..., p. 10.

¹⁸⁶ Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 [1916], p. 46

¹⁸⁷ Al respecto retomamos la propuesta de Jesús Camarero: “la intertextualidad aporta información sobre el modelo literario (qué autores, qué obras) y el funcionamiento de las referencias culturales (cómo se construye

que suscitan los espacios abiertos y relacionados con la grandeza en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Esto es, la expresión de “lo que quiere ser y lo que es: una conciencia segura de lo inseguro. [...] La voz lírica está en todo momento consciente de sus limitaciones epistemológicas y ontológicas”¹⁸⁸ y en el caso de *Orilla* esto queda claro en los espacios de contemplación del mar y del amanecer, así como en la imposibilidad de volver a ellos y a la felicidad que suscitaron. En ambos poetas sucede que los sentimientos que genera esta conciencia ontológica, el saber de lo efímero y de los límites (*Orilla*, nuevamente, comenzar por los bordes al infinito, el mar), quedan fundidos con el espacio externo. “El exterior es interior, y viceversa; todo está libre y abierto a los aires del espíritu”. En el poema 4 de la plaqueta de Luis Hernández leemos:

He cubierto en el mar
el vacío
entre estrella y estrella
creyéndolas mías;
mas la noche muere
y estoy tan solo
como antes.¹⁸⁹

Lo celeste como imagen de la soledad y de la conciencia ante la imposibilidad de acceder a lo infinito y a lo eterno, insinuado en casi todo el primer poemario de Hernández, será cada vez más recurrente y tendrá un valor central en su poesía. La siguiente cita sobre la obra de Juan Ramón Jiménez podría ser válida también, incluidos los referentes einstenianos, para la escritura del limeño.

Juan Ramón quiso resumir todas sus vivencias y crear un universo entero regido por las leyes einstenianas, para mostrar poéticamente la armonía de las esferas. El universo juanramoniano, multiforme y proteico, incluye los sistemas solares, la realidad cotidiana, los recuerdos y los sueños.¹⁹⁰

Aunque esta búsqueda por expresar lo multiforme aún no queda manifiesta, ni siquiera se insinúa, en el primer poemario de Hernández, ubicamos ya el interés por la armonía, lo

la relación entre unos y otros) de una época. Las lecturas se acumulan en la memoria y luego pasan a la escritura [...] cualquier escritor y cualquier lector podrá alumbrar—construir interpretar— nuevos sentidos”. (*Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 27).

¹⁸⁸ Mercedes Juliá, “Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 371.

¹⁸⁹ Luis Hernández. *Orilla...*, p. 12.

¹⁹⁰ Mercedes Juliá, *op. cit.*, p. 369.

proteico, la realidad cotidiana al lado del recuerdo (expresado como nostalgia) y el sueño a través del anhelo.

La referencia a Albert Einstein indica también la fuerte influencia de autores alemanes en la poesía de Juan Ramón Jiménez, como Friedrich Hölderlin y J. W. von Goethe, de quien tomó como axioma los versos “Wie das Gestirn /ohne Rast / aber ohne Hast” para definir el proceso escritural de toda su obra.¹⁹¹ Pero es en el panteísmo del autor de *Fausto*, expresado en su personal búsqueda de Dios y la manifestación de éste en la naturaleza, donde encontramos una cadena enunciativa entre Hernández, Juan Ramón Jiménez y Goethe. Mientras para el alemán “la visión de Dios en la naturaleza es algo a lo que su espíritu se adapta muy bien, porque él mismo se siente igualmente divino y natural”,¹⁹² Juan Ramón Jiménez aceptaba que “la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de Dios”,¹⁹³ en esta búsqueda de lo divino los símbolos de la naturaleza fueron recurrentes. Por su parte, el primer poemario de Hernández abre con referencias bíblicas y hace alusión explícita a un autor cristiano por medio de las citas y los paratextos. Vemos también, en las reflexiones que le genera el escenario marino, su particular lectura y cuestionamientos sobre la manifestación divina en la naturaleza.

La cadena enunciativa entre los tres autores tiene otra variante, la cual se sostiene con la presentación de Juan Ramón Jiménez como portador de un bagaje definido por la germanofilia. En el año de 1896, el mogueño viajó a Sevilla para estudiar derecho, donde tomó clases de pintura y leyó a “Víctor Hugo, Lamartine, Heine, Goethe, Schiller, traducidos o sin traducir, ya que [...] entonces estudiaba, además de francés, inglés y alemán”. Además, de la misma forma en que lo pictórico es central en la obra de Juan Ramón, vale la pena resaltar la importancia de lo visual en *Orilla*, donde, como un recurso pictográfico, varios de los poemas semejan en su distribución la figura de un oleaje. Esto anuncia otra relación con un autor alemán central en la tradición peruana y española, cuya poesía fue tempranamente traducida en ambos países y “quien preparó en España el camino para la poesía de Goethe”:¹⁹⁴

¹⁹¹ “Como el astro/ sin reposo/ pero sin prisa”, en Rukser, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*, España, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 226.

¹⁹² Rodolfo E. Modern. *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión, 2014, p. 154.

¹⁹³ Citado en Rukser, Udo. *op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁴ Udo Rukser, *op. cit.*, p. 206.

Heinrich Heine. Reproducimos las primeras estrofas de su poema “El Mar”, traducido en el Perú, donde asoma un abierto diálogo con la mayoría de los poemas que componen *Orilla*.

I

Del mar en la ribera contemplaba
De las inquietas ondas su vaivén
Absorto el pensamiento, y de repente
Sentí mi pecho como el mar crecer.
 Sufrió entonces intensa nostalgia
 Pensando en ti, seráfica visión,
 Que me buscas, me llamas donde quiera
 Y te ciernes constante en mi deber.

A quien escucho cuando silba el viento,
Cuando pasa rugiendo el huracán,
Cuando suspira el pecho doloroso,
Cuando muge monótona la mar.
 Con una caña endeble que la brisa
 En la costa desierta abandonó,
 Sobre la arena móvil de la playa
 “Te amo” tracé temblando de emoción.

Pero esta tierna confesión de mi alma
Duró sólo un instante y nada más:
En su manto de espuma la envolvieron
Las olas tumultosas al pasar.¹⁹⁵

Esta relación impli-cita¹⁹⁶ con los versos de Heine, a diferencia de la forma directa en la que encontramos otros hipotextos (en la cita en cursivas, por ejemplo), resalta otro de los elementos centrales en la poética de Hernández, presente ya desde su primera *plaque*: el temprano juego intertextual. Nuestro poeta gustaba de tomar palabras de músicos, escritores, científicos, psicoanalistas y todos y todo aquello que pudiera nutrir a su poesía. Encontramos así, una cita marcada en cursivas: “*No es posible sentarse/ los bancos están mojados, los bancos están mojados y podridas las maderas*”, perteneciente a François Mauriac. Con esta primera cita el autor inaugurará una práctica característica de su poesía, manifestada en alusiones, plagios y demás relaciones con otros hipotextos.¹⁹⁷ Este juego intertextual se

¹⁹⁵ Estuardo Núñez, *op. cit.*, p. 152.

¹⁹⁶ Esto es aquella “relación intertextual que implica un fenómeno de «integración absorción», mediante el cual ni siquiera se sugiere al lector dicha relación entre textos, es por tanto una cita absolutamente implícita, fundida con el texto, disfrazada, reescrita, enigmática, pero cuya presencia es relatada indirectamente”. (Citado en Jesús Camarero, *op. cit.*, p. 36).

¹⁹⁷ Empleamos aquí la clásica definición de Gérard Genette en su canónico estudio *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, donde define la intertextualidad como una manifestación de hipertextualidad, la cual marca “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un 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

extenderá a los siguientes versos, en donde, en clara imitación, el poema abre con la misma fórmula enunciativa “-Es posible vivir; /está húmedo el aire/ y reseca la arena...”, incluso las rimas consonantes continúan con los versos citados de Mauriac, conectándolos no sólo temática sino también rítmicamente.

Esta primera y evidente relación intertextual con el premio Nobel francés se extenderá aún más. A parte de los principios y visiones éticas compartidas con Mauriac, en este primer poemario de Hernández hay otra serie de elementos que vale la pena resaltar y que marcan un diálogo con la prosa y sobre todo con la poesía del escritor católico: la autorreflexión, el amigo o amado ausente, así como los recurrentes monólogos reflexivos ante espacios de la naturaleza, generalmente en un tono de calma, son algunos de los mismos. En el siguiente fragmento de “Le désir”, de Mauriac, divisamos un modelo de la melancolía que marcará el resto de los versos de *Orilla*, donde los temas arriba mencionados también están presentes:

Désert intérieur, étouffant crépuscule,
Triste mer qui ne put mouiller que tes genoux.
Si je suis son captif, c'est en moi qu'elle brûle :
Le pays de la soif est au dedans de nous.
J'ai cru qu'un
Dieu pourrait tarir cette mer morte,
Qu'il suffirait du ciel pour combler cette mer:
Mais on n'échappe pas au désert que l'on porte.
On ne s'évade pas de son propre désert
La vague gonfle, meurt, puis renaît sur nos corps,
Les souille en les couvrant d'écume, et se retire.
L'antique terre et nous, connaissons ce martyr:
Rien ne peut séparer l'Océan de ses bords.¹⁹⁸

La ausencia del amigo será también importante para el primer poemario de Hernández, entre todas las pérdidas e imposibilidades presentes en él, al lado de la calma y con la melancolía de cara al mar, en el arenoso espacio de la playa, se enuncia la conciencia sobre aquel que se ha ido:

...Desvanecido ya,
triste es tu huida,

explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo”. (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 14).

¹⁹⁸ En poemas: <https://www.poemes.co/le-desir.html-0> (consultado el 13 de agosto de 2018).

intento afán, amado, florecido...

Donde uno, una vez
quiso llamarte
rostro, corazón, luz y silencio,
suyo serás, no serás nuestro,
perdida así
toda tu vida.¹⁹⁹

Este tema será tratado de una forma abierta en el segundo poemario de Hernández, *Charlie Melnik*, en donde la idea del amigo ausente primará en casi todos los versos, en un interesante diálogo con la poesía anglosajona. Vale la pena ubicar a *Orilla* como una *plaque* inaugural tanto en la obra de Luis Hernández como dentro de la Generación Poética Peruana del 60. El mismo año que se publicó el primer poemario de Hernández, salieron a la luz también *Sombra del jardín*, de Arturo Corcuera (quien ya tenía publicados varios poemas en revistas y años antes había sacado a la luz *Cantoral* (1953)); *Destierro*, de Antonio Cisneros; *El viaje*, de Javier Heraud y *Poemas bajo tierra*, de César Calvo, los tres primeros poemarios publicados con el sello de La Rama Florida.

Una generación con voces extremadamente jóvenes (a excepción de Corcuera, nacido en 1935, todos los demás poetas tenían entre 19 y 21 años) se estaba gestando y la particular voz de Luis Hernández proponía un camino que parecía marcar más continuidades que rupturas con la generación precedente. Edward Said remarca, sobre los comienzos, la especial necesidad de entender un texto como “algo cuya condición de inicio, irreductiblemente, es aquella que siempre debe ser producida, constantemente”.²⁰⁰ Así, estas líneas intentaron proponer una afiliación de Hernández como parte de la tradición de recepción de la cultura alemana en el Perú, presente en su primer poemario de forma indirecta y un tanto incipiente, a través de la germanofilia española, vía su lectura y recepción de Juan Ramón Jiménez.

Sobre este intercambio y la presencia de *Orilla* en la escritura de Luis Hernández, así como el poco mencionado papel del poemario en el germen del proyecto de los Cuadernos, vale la pena mencionar que uno de los más tempranos Cuadernos obsequiados por el autor, y pensado como contenedor de un poemario, data de 1963, y es justamente una versión ampliada de *Orilla*. El Cuaderno quedó registrado con la nomenclatura de *XRCI*, ya que fue

¹⁹⁹ Luis Hernández, *Orilla...*, p. 2.

²⁰⁰ Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, p. 197.

un regalo al psiquiatra Roberto Criado, amigo de Luis Hernández y con quien vivió una temporada en Friburgo, durante el otoño de 1963.

En el año de 1999, en medio de la elaboración del Archivo de Cuadernos de Luis Hernández, el mismo Roberto Criado prestó para su digitalización este Cuaderno, el cual es de la marca peruana Popular y en su interior alberga una versión, como ya dijimos (ampliada o prima), de *Orilla*. Si Hernández llevó este Cuaderno a Alemania o si reescribió el poemario ahí, es algo que no sabremos con exactitud. Entre poemas en el mismo orden de la *plaque*, versiones que bien pudieron ser incluidas en la misma,²⁰¹ citadas dedicatorias de Juan Ramón Jiménez en clara alusión a Javier Heraud (“rubio amigo / muerto en mayo”),²⁰² citas y paratextos de autores como François Mauriac, Maurice Maeterlink y nuevamente Juan Ramón Jiménez, así como la aparición de epígrafes de Walt Whitman, W. B. Yeats y Abraham Valdelomar, se lee, en la última página, el único intertexto con la cultura alemana: en letras volteadas hacia abajo y al lado de un horario escolar aparece en letra azul “Weiche, Wotan, Weiche”, una de las más famosas líneas del *Rheingold*, primera de las cuatro óperas que componen *Der Ring des Nibelungen*. Gesto intertextual que entrelaza, en una cita de memoria o un recordatorio, la presencia indirecta de la cultura germana en *Orilla* y la importancia de la primera *plaque* durante la estancia de Luis Hernández en Friburgo y Radolfzell.

2.2 *Charlie Melnik*

En el verano de 1962 Luis Hernández Camarero, estudiante de los últimos semestres de psicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en los primeros de medicina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se reunía frecuentemente en el taller instalado en la casa del poeta Javier Sologuren, en la localidad de Chaclacayo, con la finalidad de dar los últimos toques a su segunda *plaque* de poesía: *Charlie Melnik*. El formato no distaba mucho del de su primera publicación. Era una edición artesanal de tiraje corto y pequeñas dimensiones. En este ejemplar (parte de la colección El Timonel, a cargo del poeta y profesor universitario Francisco Bendezú) se incluía una viñeta de Fernando de Szyszlo en la portada.

²⁰¹ Ver *XRCL*, pp. 45-47 y 61.

²⁰² Cuaderno *XRCL*, p. 45.

El mismo verano que se publicó la segunda plaqueta de Luis Hernández, el Perú se encontraba en una crisis electoral. El segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962), que había aparentado ser mucho más abierto políticamente que el anterior,²⁰³ negociaba con derechas e izquierdas intentando crear un balance de fuerzas, mientras en el sur se expandían levantamientos campesinos en los valles de Lares y de la Convención. Así:

Las elecciones de 1962 parecían estar preparadas para el triunfo de Haya de la Torre. El APRA obtuvo el 33%, frente al 32.2% de Fernando Belaúnde y el 28,4% del exdictador Odría. Pero su porcentaje insuficiente, según la Constitución vigente, que estipulaba un mínimo del 36%, obligaba al congreso a elegir presidente [...] Al denunciar un fraude electoral (al que se había sumado Acción Popular), los militares provocaron un golpe de Estado, instalaron una Junta de Gobierno (presidida por los generales Ricardo Pérez Godoy, primero, y Nicolás Lindley, después) y anunciaron nuevas elecciones.²⁰⁴

En otro frente, bajo la influencia de la Revolución cubana y la estrategia del foco guerrillero en el mismo sur del Perú comenzaban las acciones del ELN y el MIR, principales guerrillas peruanas de la época, en las cuales, como hemos mencionado en el capítulo anterior, participaron algunos poetas de la Generación Poética Peruana del 60. Hernández siempre se mantuvo distante a toda militancia política. Max Hernández, su hermano mayor, fue en esas épocas presidente de la Federación de Estudiantes del Perú, espacio universitario de izquierda y de abierta oposición al régimen de Prado; de hecho, en 1961 fue encarcelado por cuestiones políticas y la casa de la familia Hernández estuvo bajo la observación de la Policía de Investigaciones del Perú.

En medio de este clima de tensión, donde los jóvenes eran evidentes protagonistas tanto en lo político como en lo cultural y poético, destacan en el panorama literario no sólo la *plaquette* de nuestro poeta, sino *David*, de Antonio Cisneros. Estos dos poemarios serán los principales exponentes de la temprana búsqueda de nuevos rumbos en la poesía del Perú,²⁰⁵ y estos “nuevos rumbos” de la poesía del Perú estarán relacionados con la inserción de voces

²⁰³ Recordemos que para el sexenio de 1956-1962, en el que se desarrolló el segundo gobierno de Prado, las fuerzas del APRA habían ganado reconocimiento y una gran fuerza política en el Perú, por lo cual el gobierno negoció el reconocimiento oficial del partido de Haya de la Torre, aunque esto no significó el rompimiento de los pactos ya establecidos con la derecha, “por ello, su segundo mandato fue llamado también «La convivencia», en el que también hubo un «pacto» de no investigar lo que ocurrió durante la dictadura odríista”. (en Juan Luis Orrego Penagos, *El Perú del siglo XX*, Lima, PUCP, 2014, p.129).

²⁰⁴ Juan Luis Orrego Penagos, *op. cit.* p.130

²⁰⁵ Edgar O’Hara y Carlos López Degregori. *Generación Poética Peruana del 60...*, p. 21.

y tópicos de la poesía anglosajona principalmente.²⁰⁶ El poemario de Cisneros, también su segunda publicación, retoma al personaje bíblico (la religión es un tema al que Cisneros volvió recurrentemente y del cual tomó muchos de sus símbolos más fuertes)²⁰⁷ en un tono revisionista, *David* es el cuestionamiento al mito del rey bíblico por medio de la voz de sus propios agentes.

En el segundo poemario de Hernández también encontramos un temprano diálogo con las letras inglesas, localizado principalmente en la intertextualidad con Dylan Thomas y con T. S. Eliot, poeta predilecto en el 60 no sólo en el Perú sino en toda América Latina. Hernández también enfoca su segunda *plquette* en un personaje, pero éste proviene de una mitología personal. Charlie Melnik, el amigo que se ha ido, es la personificación de la ausencia que ya se anunciaba bajo una fuerte melancolía en *Orilla*. Éste es quizás el más fuerte vínculo con la primera *plquette* de Hernández. A decir de Nicolás Yerovi, hay fragmentos que evidencian esto de forma muy clara, por ejemplo, dice el crítico, “a partir de la lectura de «La canción de Charlie», un poema en tres cuerpos que sin obstáculos podría figurar en *Orilla* con el supuesto temático y formal que ello significa”.²⁰⁸ Citamos el fragmento del poema aludido:

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,

²⁰⁶ Intertextualidad, uso del humor, recepción de tradiciones culturales con las que se había entablado un exiguo diálogo hasta ese momento en el Perú, así como el lenguaje coloquial, la polifonía y el escenario urbano como tema central, son algunas de estas características.

²⁰⁷ En una de las últimas entrevistas que Cisneros concedió, al preguntarle sobre el tema religioso en su vida y su obra contestó lo siguiente, en retrospectiva: “empezamos por *El Libro de Dios y de los húngaros* y continuamos con la *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, pero, en general, si tú te fijas bien, el tema religioso siempre fue importante para mí, antes, en *David*, mi libro publicado en 1962, en *Comentarios reales*, publicado en el 1964, los temas son bíblicos, los temas son blasfemos en muchos casos, pero la preocupación religiosa está” (Mario Pera, “Como un carbón encendido en el aire. Entrevista a Antonio Cisneros”, *Vallejo & Company*, 20 de mayo de 2017 en <http://www.vallejoandcompany.com/como-un-carbon-prendido-entre-la-niebla-una-entrevista-a-antonio-cisneros-i-m/>, consultado el 29 de agosto de 2018). Para el tema específico de lo religioso en la poesía de Cisneros, ver: Eduardo Urdanivia, “‘Y blanquearé más que la nieve’ Poesía y Experiencia de la fe en la obra de Antonio Cisneros”, en Miguel Ángel Zapata. *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros*, Lima, PUCP, 1998, pp. 158-210.

²⁰⁸ Nicolás Yerovi, “Prólogo” a la tercera edición de *Vox Horrisona*, en Pesopluma Ediciones: <<http://pesopluma.net/vox-horrisona-prologo-1978/>> (consultado el 30 de agosto de 2018).

los caminos cerrados.²⁰⁹

Como bien señala Yerovi, elementos como la melancolía, la presencia del mar, el tono calmo e incluso los versos cortos (hay sólo un par de endecasílabos, pues priman los heptasílabos), se relacionan con los versos de la primera *plaque* del autor. Sin embargo, a lo largo del poemario encontramos nuevos elementos, los cuales serán de gran importancia para la futura obra de Luis Hernández. Comencemos por señalar las primeras alusiones directas a un arte fundamental para el autor, la música.

En los versos que componen este poemario, son varios los fragmentos en los cuales encontramos mención a la música, mediante prácticas e instrumentos. La importante imagen del canto,²¹⁰ la cual será central en la posterior obra de Hernández, se presenta fuertemente relacionada con la evocación del amigo ausente. Los versos de apertura dictan:

Como cuando vivías
Cantarás.
Aunque no vuelvas.²¹¹

La relación del canto con la memoria del amigo ausente se reforzará en versos posteriores (“lo que entonces cantabas: / lluvia viril tu voz / antigua / entre la hierba:”; “Ahora que no regresas, / el camino del mar / hacia la casa / lleva sólo la huella / de la imagen sin fin / de tus canciones.”; o en los versos finales “De qué alta raíz, / qué ríos, / brotó el olvido llamado / de tus cantos.”) y es quizá en la potencia del canto como recuerdo del amigo donde radica la fuerza y el tiempo de felicidad a los que puede evocar, en su papel como testimonio de la figura ausente y querida. Uno de los más conocidos versos de Hernández dentro de este poemario justamente es el perteneciente al pequeño apartado titulado “La canción de Charlie”: “Puedo llegar al mar /con la sola alegría de mis cantos”.

La fuerza de evocación de los cantos contrasta con la incapacidad que presenta a veces el sujeto lírico para expresar su sentir. En la quinta parte del poema leemos:

Qué pena recoge, entonces,

²⁰⁹ Luis Hernández. *Charlie Melnik*, Lima, La Rama Florida, Colección El Timonel, 1962, s/n.

²¹⁰ Los Cantos, tanto en su acepción poética, musical y en un abierto diálogo con la poética de Ezra Pound, serán cruciales para el siguiente poemario de Luis Hernández, *Las constelaciones*. En este apartado destacaremos dos elementos que serán una constante en la futura obra del autor: la capacidad de la música para sanar, así como el uso alegórico para invocar periodos, paisajes, y en el caso de *Charlie Melnik*, personas ausentes.

²¹¹ Luis Hernández. *Charlie Melnik...*, s/n.

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.²¹²

Vinculado con el tema de la amargura encontramos también el ruido, ese sonido que, contrario a los cantos, carece de armonía. Relacionado con éste aparece el naufragio como la desesperación de la pérdida en medio del infinito, y el cual funciona como alegoría de la desdicha que causa la ausencia del amigo:

...Mi sombra triste,
mis manos que rebalsan
el reflejo incesante
de las olas
y el sonido sin paz
de los naufragios
acudiendo
al dolor de mis canciones.²¹³

A diferencia del tranquilo y alegre canto del amigo ausente, el sujeto lírico no puede expresarse en armonía; para éste queda solamente la tristeza y la desesperación ante las acciones cotidianas (las manos rebalsando), marcadas por la falta del amigo. Otro elemento recurrente en el poemario, y relacionado con la música, por medio de la imagen de Charlie Melnik, es el piano. Si en este conjunto de poemas los cantos se presentan relacionados con la huella alegre del amigo y la tristeza de la voz lírica, el piano es una imagen de la fuerza. Leemos, de este modo, en el cuarto poema de la *plaque*:

...tu viejo piano, compañero,
derribando
navíos derruidos en los días.
Ahora que no regresas,
el camino del mar
hacia la casa
lleva sólo la huella
de la imagen sin fin
de tus canciones.²¹⁴

²¹² Luis Hernández, *Charlie Melnik...*, s/n.

²¹³ *Ibidem*, s/n.

²¹⁴ *Ibidem*, s/n.

En otro fragmento, casi al final del poemario también encontramos la evocación del instrumento musical: “Las rocas enclavadas. / Tu viejo piano, / tu viejo piano flotando, / y las veredas”, “La bruma de tu voz, /tu antiguo piano, / tus dedos silenciosos, / compañero, / las ruinas de las playas”. El instrumento musical se presenta siempre en un ambiente marino y relacionado con lo antaño (viejo/antiguo) pero justo, como el peso de la memoria, resistente. Es como si la música evocada por el piano, instrumento predilecto del poeta,²¹⁵ fuera más fuerte, pudiera hacer frente a la inmensidad del olvido—representada por el mar—; flotar y resistir el peso y la violencia del mismo, entre “navíos destruidos en los días”, las canciones evocadas al final del fragmento citado, son justamente aquellas emitidas con la voz, pero también con el piano. Esta imagen, en las siguientes menciones al instrumento musical, tiene la constante de ubicarse en el escenario de la playa y resistiendo, “flotando” entre las rocas marinas. Y es tan grande la potencia de la música, del recuerdo que se hace presente en la imagen del piano que, a pesar del silencio, en medio del olvido, siguen resistiendo, como una bruma, la voz, y el “antiguo piano”.

En relación con la musicalidad de las palabras,²¹⁶ los paratextos nos llevan de la mano a un temprano diálogo con la poesía de Dylan Thomas, de cuyo famoso poema “Fern Hill” Hernández cita los primeros versos: “Now, as I was Young and easy /under the Apple boughs”. La relación con el autor galés en este poemario de Hernández transmite, presente

²¹⁵ Es imprecisa la información, así como variados los testimonios sobre la relación directa de Hernández con el piano. Lo que sí sabemos, y contamos con una grabación, es que tocaba dicho instrumento. En la entrevista concedida a Nicolás Yerovi en agosto de 1975 el poeta sólo se dispone a contestar a las preguntas después de tocar fragmentos de tres piezas: un ejercicio en eólico, el himno de los Estados Unidos de América y “Norwegian Wood”, de The Beatles. Por otra parte, no podemos dejar de lado a Shelley Álvarez, “intérprete (no compositor) de piano y escritor de poemas”, figura protagónica de *Una impecable soledad*, serie de textos en prosa y verso, definidos por el poeta como “Roman Kitsch” y cuyas páginas abren con la imagen de un pianista dispuesto a comenzar a tocar: “Shelley Álvarez se sentó al piano para iniciar la Ofrenda Lírica de Bach...” (Luis Hernández. *Una impecable soledad*, edición, estudio y notas de Edgar O’Hara, Lima, Ediciones de los Lunes, 1997, p. 3).

²¹⁶ Aunque en este poemario la relación con Thomas no es tan evidente, el autor galés será crucial para el resto de la obra de Luis Hernández debido a su predisposición a la musicalidad de las palabras y por el peso éstas como sonido más que como significado. Al respecto Thomas afirmó: “Lo que las palabras implicaban, simbolizaban o querían decir era de segunda importancia, lo que valía era su sonido cuando las escuché por primera vez en los labios de los remotos e incomprensibles adultos, quienes parecían, por alguna razón, estar viviendo en mi mundo” (Dylan Thomas, “Poetic Manifesto”, en *The Poems of Dylan Thomas*, Nueva York, New Direction Books, 2003, p. XV) [Traducción en conjunto con Tom Grizzle]. Por otra parte, el encanto por los paisajes cotidianos, además del habla local, son dos aspectos que Hernández recuperará de Thomas, más que de otros autores leídos en mayor medida en la época, como Ezra Pound o Nicanor Parra para el caso latinoamericano.

en los espacios cotidianos —tema que apasionaba a Thomas— una cierta melancolía por el pasado. Tanto *Charlie Melnik* como “Fern Hill” son poemas de evocaciones a tiempos de alegría y/o tranquilidad que ya no volverán más. Mientras el poema del galés sentencia en el bienestar que transmiten versos como los siguientes:

And as I was Green and carefree, famous among the barns
About the happy yard and singing the farm was home,
In the sun that is young once only,
Time let me play and be
Golden in the mercy of his means,...²¹⁷

En estas líneas se muestra claramente cómo la tranquilidad y la alegría de los espacios cotidianos, en este caso los graneros y la granja, se manifiesta en la satisfacción y tranquilidad del sujeto lírico al cantar y jugar; el sujeto lírico en *Charlie Melnik* sentencia de la misma forma la plenitud en el pasado, donde la voz tiene también un papel central para enunciar este estado.

II

Mi voz altísima
en los bosques:
las hojas intrincadas,
la fronda de las cañas
derribando
la yerta soledad
de las ciudades.

El campo y la felicidad manifestada en la voz entre los bosques, alta, fuerte, también remite a un espacio de alegría y juego que es capaz de derribar la “yerta soledad de las ciudades”. Aunque encontramos una relación temática con Dylan Thomas, es quizá con otro de los autores presentes también en un paratexto y un intertexto (un epígrafe y una cita), donde ubicamos una relación más estrecha con el poemario de Hernández: Maurice Maeterlinck, de cuyos poemas “Lo busqué 30 años” y “Si él retornara un día”²¹⁸ el autor peruano cita algunos fragmentos. Ambos poemas de Maeterlinck tienen como tema central la espera y claramente la ausencia de un ser querido. No sabemos mucho sobre su identidad, ni siquiera su nombre como en *Charlie Melnik*, pero sí queda claro que es un hombre cercano. En los siguientes versos de Maeterlinck del primer poema citado (“Lo busqué 30 años”) encontramos varios

²¹⁷ Dylan Thomas, *The poems of Dylan Thomas...*, p. 225.

²¹⁸ Traducción de Edmundo Bianchi, en Emilio Sosa López, *Antología de la poesía occidental en los siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Editorial Assandri, 1949, p. 52.

elementos centrales para *Charlie Melnik*, no sólo la ausencia del amigo, sino la atmósfera de tristeza que existe tras la pérdida y un sujeto lírico que continúa invocándolo. En cuanto al tono, ubicamos una diferencia sustancial. La musicalidad por medio de la repetición y la longitud de los versos (de nueve y cuatro sílabas en promedio), contrasta con el tono del poemario del peruano, quien emplea heptasílabos y pentasílabos principalmente, creando un ritmo más lento, más interrumpido. En los versos del belga se lee:

Lo busqué treinta años, hermanas,
¿Dónde se escondió?
Y marchó treinta años, hermanas,
y siempre huyó.
Yo marché treinta años, hermanas,
Ya no tengo paz!
Él estaba en todo ¡oh, hermanas!”,
Y ya no está más...
La hora es triste, muy triste, hermanas;
Desnudáos los pies;
Ya la noche muere, ¡hermanas”,
Yo muero a mi vez...

El segundo poema de Maeterlinck al cual se hace referencia en la segunda plaqueta de Hernández tiene también como tema central la ausencia, pero ahora desde una pregunta crucial para las reflexiones de la generación poética a la cual Hernández perteneció: ¿cómo se actualizan los temas y las vivencias?, ¿qué podemos decir sobre el pasado y cómo lo afrontamos en el presente? El poemario de Luis Hernández abre y cierra, a modo de un paréntesis para la reflexión, con los hipotextos de los poemas de Maurice Maeterlinck, el primero anunciando la situación de dolor ante la ausencia del amigo, de la conciencia del vacío que ha dejado: “Él estaba en todo, ya no lo está más” y cierra con una pregunta relacionada con las reflexiones de todo aquello que esa ausencia representa en la vida cotidiana, una pregunta que quebraría esa asimilación del vacío, y que plantea también la problemática del enfrentamiento ante aquello que causa dolor: “Si regresaras qué habría de decirte”.

Esta segunda frase pertenece al poema “Si él retornara un día” del autor belga, en el cual, como se avizora desde el título, la problemática del regreso del ser querido es presentada también bajo heptasílabos principalmente, con rimas pareadas que lo relacionan con la

canción. El sujeto lírico, en una actitud de bondad, de un alivio casi religioso, dialoga en su nicho de muerte con otra voz, que es la que pregunta:

Y si él retornara un día
¿Qué le habría de decir?
-Que lo esperó el alma mía
Hasta la hora de morir.

A lo largo de los versos se continúa insinuando la hora final de uno de los dialogantes: “Tal vez que le diga, exija, / Dónde entonces estarás. / -Entrégale esta sortija/ y nada responderás”. El poema de Maeterlinck termina con un abierto tono de amor y de consuelo sentenciando la despedida de forma abierta: “Pero entonces, dolorido/ Dirá si te vi morir.../ -Dile que yo he sonreído, / Para no hacerlo sufrir”.

En el poemario de Hernández, la pregunta sobre el regreso queda abierta, al ser los versos citados de Maeterlinck la última sentencia del poemario. Ante todo el dolor causado por la ausencia del amigo, así como su evocación constante, ante el recuerdo de sus cantos y el vacío que ha dejado en el paisaje, la interrogante en el poemario de Hernández no da ningún tipo de consuelo ante la posibilidad de otro reencuentro con el amigo, parece más bien un recurso retórico para reforzar el sentimiento de nostalgia y de admiración por el mismo.

El tema de la nostalgia es central para Maurice Maeterlinck quien encontró en su lectura de Novalis—autor a quien tradujo y gracias a quien el belga se acercó al romanticismo alemán de Jena—,²¹⁹ una de las expresiones más preocupadas y vivas por el tema de la ausencia. El misterio que ésta suscita es un elemento constante tanto en *Orilla* como en *Charlie Melnik*. La nostalgia proyectada en la contemplación de la naturaleza, especialmente en lo inmenso como el mar, el cielo, las montañas, presente en las *Quince canciones*, de Maeterlinck, es fundamental también en *Charlie Melnik*, donde encontramos un sujeto poético que mira al mar y enuncia el dolor y la soledad por la pérdida del amigo. En Maurice Maeterlinck está manifiesta la influencia del romanticismo alemán, caracterizado por “La nostalgia, la añoranza del pasado”, así como por la intensificación del “sentimiento de la

²¹⁹ Al respecto Fabienne Bradu señala que con la traducción de Novalis que Maeterlinck realizó de *Fragmentos* y de *Los discípulos en Saïs* se “inauguró la entrada de Novalis en la lengua francesa. La versión en francés fue definitiva para el desarrollo del propio Maeterlinck y también para los otros simbolistas de fines del siglo XIX, que encontraron el romántico alemán la chispa que les faltaba para encender su revolución en la poesía de lengua francesa”. En “Prefacio” a Maurice Maeterlinck. *Novalis*, traducción y prefacio de Fabienne Bradu, México, UNAM, Colección Pequeños Grandes Ensayos, 2014, p. 7.

naturaleza [al cual] exalta. La naturaleza ya no se contempla desde afuera, sino constituye un culto profundo”.²²⁰ Con estos elementos podemos definir también a *Charlie Melnik*.

Por ello, de la misma manera que la influencia indirecta de algunos tópicos goethianos se puede rastrear en *Orilla*, encontramos en *Charlie Melnik* elementos del romanticismo alemán que serán retomados en la obra posterior de Hernández, en la lectura directa de autores como Hölderlin y Schiller. Sin embargo, vale la pena aclarar que la insinuada presencia de estos temas y autores responde más al peso de la tradición alemana en el canon occidental que a una aproximación directa de Hernández a lo germano. En *Charlie Melnik* es central el diálogo con el canon inglés, especialmente Dylan Thomas. En cuanto al peso innegable que aún tiene la tradición francófona en este poemario, encontramos algunos guiños, en la alusión y las relaciones paratextuales e intertextuales, con autores poco conocidos de la misma, como Maurice Maeterlink.

Una de las hipótesis sobre el título de la plaqueta de Hernández, está relacionada justamente con un anagrama con el apellido Maeterlink, Rafael Romero Tassara cita el testimonio de Carlos Hernández, quien asegura que fue tomado de “las acciones políticas de Arthur Rimbaud. LH creó Melnik, el llamativo apellido de Charlie, a partir del juego de palabras con el nombre del gobernante etíope Menelik, a quien el poeta Arthur Rimbaud ayudó en el siglo XIX”.²²¹ Nuevamente los referentes a la literatura y cultura francófonas se hacen presentes en el poemario. Lo cierto es que el nombre fue tomado de un personaje del escritor polaco estadounidense Sholem Asch y que “Charlie, el irlandés borracho, en **East River** (1946), exclamaba que un hombre viejo ya debería saber a quién pertenece y en donde queda su refugio. Esto resulta clave para la lectura general de la obra (o las innumerables obras aquí escondidas) de nuestro poeta”.²²² Esto es, declara Edgar O’Hara, “la preocupación por nuestro ‘lugar’ en el Cosmos”.²²³ Y esta claridad, desde la voz de un alcohólico, se puede relacionar nuevamente con Dylan Thomas, quien sabe que el lugar más entrañable es el del recuerdo, igual que *Charlie Melnik* en el poemario del limeño.

²²⁰ Mariana Frenk-Westheim, *Arte entre dos continentes: artículos y ensayos*, México, Conaculta/ Siglo XXI Editores, 2005, p. 145.

²²¹ Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 95.

²²² Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil”, en Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. xxvii.

²²³ *Idem.*

En cuanto al tema central del amigo ausente existe un referente en la cultura peruana con el cual la segunda obra de Hernández ha sido relacionada, el “Aloysius Acker” de Martín Adán,²²⁴ un texto poético sobre el cual existen varios mitos, pues fue destruido por el poeta y repartido a amigos en varias versiones.²²⁵ Más allá de la comparación con la posterior práctica hernandiana de regalar fragmentos y poemarios en cuadernos, es en el tema donde encontramos un diálogo entre las obras aludidas: tanto *Charlie Melnik* como “Aloysius Acker” tienen como central motivo al amigo/hermano que parte.²²⁶ El tema de la ausencia, para el caso de Hernández, se encuentra relacionado con su primera *plaquette* y mantiene un diálogo con algunos autores franceses e ingleses, como hemos querido demostrar al inicio de este apartado. Resulta importante hacer hincapié en la presencia de la melancolía en la producción de nuestro autor. En este poemario dicho sentimiento se expresa de manera directa. Aunque se suele relacionar a la poesía de Hernández con lo lúdico, la reflexión en un abierto tono de tristeza manifestada por medio de los paisajes y en diálogo con otros autores será una constante en la producción posterior del limeño y un vínculo con su obra prima, especialmente con su segunda *plaquette*. Así, el tono que inaugura *Charlie Melnik* definirá la temática de la nostalgia y lo entrañable en gran parte de sus posteriores textos.

La pequeña presentación que hemos hecho de los primeros poemarios de Luis Hernández busca un rescate, necesario, de la muy poco valorada primera obra del autor. Las frecuentes apariciones de poemas de *Orilla* en los Cuadernos,²²⁷ e incluso en los primeros bosquejos de *Las constelaciones*, último poemario impreso de Hernández, dan cuenta de eso. Por su parte, sólo encontramos un fragmento de *Charlie Melnik* en el Cuaderno *XRC1*,²²⁸ y, en relación con su segunda plaqueta y el diálogo que esta inauguró con la tradición inglesa, en el Cuaderno *XRC2* se lee en la parte superior de la página 107: “Nadie sabe qué podrían

²²⁴ Mencionamos las lecturas que se han hecho relacionando ambos poemas sólo por el tema del amigo ausente, pues el texto de Adán engloba otros temas, como el del doble y el hermano, y exige una aproximación más profunda, la cual rebasa los objetivos de este apartado.

²²⁵ El poema, siguiendo a Ricardo Silva-Santisteban, ya había “nacido” en 1934 “y hasta tiempo había tenido de desaparecer. En efecto, entre 1930 y 1936 se publicaron muchos de esos fragmentos, y ya con la aclaración de que pertenecía a “un poema perdido”, en Martín Adán. *El más hermoso crepúsculo del mundo...*, p. 59.

²²⁶ Julio Ortega y Mirko Lauer, “Partitura para una obertura de la lectura de *Contranatura*”, en *Creación & Crítica*, Lima, núm. 13, marzo de 1972. Referido en Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil”..., pp. xxvi-xxvii.

²²⁷ Encontramos fragmentos de este poemario en los cuadernos *XC17*, *XC27*, *XC31*, *XC34*, casi todo el *XRC1* y en un fragmento del *XRC2*, el *XC03*, el *XB04*, el *XC09*, el *XC10* y el *XC16*.

²²⁸ Cuaderno *XRC1*, p. 37.

significar para mí Joyce y Dylan Thomas”, el último autor introducido en la poesía de Hernández justamente en su segunda *plaquette*.

En relación con las tradiciones con las cuales dialogan las dos primeras plaquetas de Hernández, Nicolás Yerovi afirmó:

Cierto es que *Orilla* y *Charlie Melnik* representan un hermoso tributo a lecturas del 27 español y aun autores anteriores como Jiménez. Tampoco diré que son obras geniales, al menos *Orilla*. Sin embargo, la personalidad del verso va perfilándose como una orfebrería delicada e impecable en su perfección, en sus acabados.²²⁹

Más allá de nuestra distancia con el criterio con el que Yerovi trata a la primera obra del autor, vale la pena recalcar la manera en la que ha sido trabajado el diálogo y las relaciones intertextuales tanto de Luis Hernández como de otros poetas de su generación, especialmente Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer y Antonio Cisneros. Yerovi valora las plaquetas de Hernández como un homenaje a la generación poética hispánica del 27 y a Juan Ramón Jiménez. Parece ser que lo único destacable de sus primeras obras radica en su relación con otras poéticas y tradiciones. Este criterio de lectura se acentuará en la valoración de su obra posterior a 1965, donde el diálogo con autores anglófonos, alemanes, franceses y checos es resaltado. Como si el Perú no fuera parte de un proceso global que, desde la década del 50 y por varias vías, creaba lazos culturales, compartía preocupaciones políticas, éticas y estéticas que tocaban a un actor clave para el 60 en todo el mundo: la juventud. En vez de valorar la particular voz de la poesía peruana como parte de este proceso, se hizo una marcada referencia a las formas en las que aquella asimiló otras tradiciones, más como una recepción obligada que como voces que participaban de un diálogo estético global, diálogo que no niega las asimetrías culturales entre los “centros” y las “periferias”, pero que mediante su labor creativa dota de una voz particular a cada región en un contexto de intercambios culturales a nivel mundial.

Las siguientes páginas estarán enfocadas en la experiencia de Luis Hernández en el sur de Alemania durante 1963 y 1964 y de qué manera la convivencia con la producción cultural del ámbito de la lengua alemana²³⁰ influyó en su trabajo estético, así como en la acuñación

²²⁹ Nicolás Yerovi, “Prólogo a Vox Horrisona”, en Pesopluma Ediciones: < <http://pesopluma.net/vox-horrisona-prologo-1978/>> (consultado el 21 de septiembre de 2018).

²³⁰ “*Deutscher Sprachraum*”: el término refiere a países y comunidades hablantes del alemán principalmente como lengua materna, aunque también como segunda lengua, y el cual abarca Alemania, Austria, la Suiza

de una declarada arte poética cuyo tema central fue la presencia y, sobre todo, el alivio del dolor. La forma en que este duro tema dialogó con una cultura pop de marcado signo estadounidense y creó el proyecto por el cual el autor es sumamente conocido, los Cuadernos, será también una de las reflexiones guía de los capítulos siguientes.

Así, buscamos valorar el dialogismo en la obra de Luis Hernández como lo que representa un verdadero diálogo: el intercambio de voces y experiencias en el cual diversas tradiciones comparten y se acompañan. No como una recepción pasiva que toma de los centros culturales una tendencia estética o que se maravilla con los versos de algún autor canónico y refuerza la tradición cultural occidental, sino como la participación activa en un proceso que involucra a todas las partes, las cuales enuncian y crean enriqueciéndose en su reflejo constante.

alemana, Liechtenstein, Luxemburgo, la Bélgica del este, el Sur del Tirol, Alsacia, Lorena y Nordschleswig en Dinamarca.

3. “Germanista” de su generación. Las constelaciones

3.1 Orígenes

En el otoño de 1963, en la ciudad de Friburgo, Roberto Criado, destacado psiquiatra y profesor de la Universidad Católica del Perú, quien en ese entonces estudiaba un posgrado en la Albert Ludwigs Universität, recibió de manos de Luis Hernández un par de cuadernos escolares, los cuales contenían, en letra poco clara y tintas negra y azul, dos poemarios del joven escritor y estudiante de medicina. El primero (*XRC1*²³¹) era un manuscrito extendido de *Orilla*, primera *plaque* de Hernández, publicada en 1961. El segundo material, un cuaderno escolar de la marca alemana Leinetal Spezial, y firmado en la portada con el nombre de Luis Hernández Camarón, el cual contenía, al lado de bocetos de textos y traducciones, así como referencias a la literatura alemana, algunos poemas que compondrían el escrito que dos años más tarde Hernández Camarero presentaría al concurso “El Poeta Joven del Perú”, con el pseudónimo de “Sagitario” y con el título de *Las constelaciones* (*XRC2*).²³²

Estos dos Cuadernos serán conocidos como los “Cuaderno alemanes”.²³³ Ambos contienen también algunos dibujos, así como mapas y anotaciones al margen. ¿Estamos frente al germen del proyecto de los Cuadernos o más bien tendríamos que tomar distancia y ver estos objetos como simples ejercicios poéticos entre trazos y notas de cursos de alemán? Entre el material poético fechado y no impreso de Luis Hernández, estos cuadernos son los más tempranos (datan de 1963) y no será sino hasta 1970 cuando el limeño comience (hasta donde se conocen Cuadernos y se tiene registro) a obsequiar Cuadernos con los poemas, trazos y grafías por todos conocidos.²³⁴ Podemos colegir por las fechas y ubicación de los poemas que componen el Cuaderno *XRC2* —segunda mitad de 1963 y Radolfzell am

²³¹ Como hemos mencionado en la introducción, seguiremos la nomenclatura del Archivo de Cuadernos de Poesía de Luis Hernández, de las Special Collections de la Allen Library en la Universidad de Washington. Así, pondremos el nombre con el cual se ubica cada Cuaderno en dicho archivo entre paréntesis, para referirnos después a cada uno de estos materiales utilizando los nombres de clasificación a manera de título.

²³² O’Hara ha tratado ya este tema en *Luis Hernández. Poeta culto, poeta de culto. A 50 años de la primera edición de Las constelaciones*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 2015.

²³³ Los Cuadernos fueron prestados por el mismo Roberto Criado, quien al enterarse de la formación del Archivo de Cuadernos de Luis Hernández contactó a Edgar O’Hara para su clasificación y otorgó una entrevista contando cómo le fueron obsequiados durante el otoño de 1963 en la ciudad de Friburgo, donde alojó durante algún tiempo a nuestro poeta.

²³⁴ El único cuaderno donde encontramos una fecha anterior al *XRC2* es el Cuaderno *XC28*, fechado en 1973 en las páginas 11, 31, 59, 87 y 123 y donde aparece una versión del poema “PISCIS” de *Las constelaciones*, fechado en 1962, en la página 117, obviamente haciendo referencia al año de escritura de ese poema y no al del Cuaderno (ver anexo 4).

Bodensee—, que fueron escritos durante su estancia en Alemania, a unos meses de la llegada de Hernández al Goethe Institut de Radolfzell, con el propósito de estudiar alemán, y escritos todavía mientras tomaba clases del idioma en dicha institución. Para ese entonces, además de un manejo fluido de la lengua, Hernández habría reforzado ya lecturas de filosofía, literatura, ciencia y música del mundo germano, así como reflexionado en torno a debates históricos, políticos y coyunturales de la Alemania en la que se instaló. Todo esto se puede leer en los poemas que componen *Las constelaciones*, libro que comenzó a escribir durante su estancia en Radolfzell y Friburgo (mayo 1963-marzo de 1964) y que publicará al volver a Lima, en 1965. Estos temas y debates están presentes también en el Cuaderno *XRC2*, el cual, a nuestro parecer, y como veremos en las siguientes páginas, se presenta como un puente entre la primera obra de Hernández²³⁵ y el quiebre lingüístico y formal que cristalizó en *Las constelaciones*, y de manera más radical en el posterior proyecto de los Cuadernos.

En el *XRC2* encontramos las primeras versiones de ciertos poemas que serán retomados en *Las constelaciones*, como “Acuario”, el cual es un preliminar del poema con el mismo nombre²³⁶ que aparecerá en la sección “Los signos del zodiaco” del poemario del 65. Estos versos están fechados el 5 de septiembre de 1963 en Radolfzell am Bodensee (ver anexo 5). En la página 15 del Cuaderno se ubica una segunda versión de este poema y una tercera en la página 21.

De igual manera, los versos de las páginas 5-9, presentados con el título de “Eridano”, son una primera versión del poema que se llamará “CUARTETO OPUS 72”, el cual abre la sección IV de *Las constelaciones*, dedicada a los últimos cuartetos para cuerda de Ludwig van Beethoven. Esta versión prima fue fechada el 6 de septiembre de 1963, también en Radolfzell am Bodensee, y es mucho más extensa que la que aparecerá dos años después en el último poemario impreso de Hernández.

Cuando todos salían de la casa
Eridano, en el fondo me esperabas.
Río de hojas: a través

²³⁵ Los “Cuadernos alemanes” presentan un evidente vínculo entre la obra prima de Hernández (*Orilla y Charlie Melnik*) como exponentes de un “primer momento” tanto en la obra de Hernández como en la Generación Poética Peruana del 60, y la nueva estética que se condensa desde el año de 1965. El *XRC1* contiene, como hemos mencionado, una versión ampliada de *Orilla*, al lado de la inserción de nombres y fragmentos de obras del canon inglés y alemán. El *XRC2* se encuentra más vinculado con el nuevo proyecto que se comenzará a desarrollar desde *Las constelaciones*. Ambos Cuadernos insinúan también la decisión de Hernández por otras materialidades como contenedoras de poesía.

²³⁶ Cuaderno *XRC2*, pp. 3-5.

Del herrumbre del Estío
 Tus cauces entreheridos anudabas
 A las ramas más altas
 Desde mi alma.
 En el confín de los días de la hierba,
 Tus riberas, mi noche
 Se cruzaban.
 Y mejor en tu sombra transformado
 En la pista mi pena caminando
 Te seguía.
 Mira ahora la playa: son cenizas.
 El sábado, el fuego
 Que esperabas,
 Desde el ojo del pez
 Brota en silencio
 Un abismo de mar: tú no llegaste
 Y es oscura canción
 Lo que él asperge.
 ¡Sirenas luz de los muelles
 Florecida! Y nacer le era
 Fácil para el árbol
 En tus albas, raíz, santo, bendito.
 Y es ahora algo más que tu sueño
 Tu tristeza:
 Hace un frío infernal
 Y nada asciende.²³⁷

Esta silva libre²³⁸ tiene una marcada continuidad con el tema central de su poemario anterior, *Charlie Melnik* (1962): la nostalgia por el amigo perdido. Encontramos también la repetición de tópicos como la alusión al canto lejano (“tú no llegaste/ Y es oscura canción/ Lo que él asperge”),²³⁹ el escenario de la playa como el espacio de lamentación (“mira ahora la playa:

²³⁷ *Ibidem*, p.p. 5-9. La versión que Hernández prepara para *Las constelaciones* es mucho más corta, y reza: “Cuando todos salían de la casa, / Erídano, en el fondo me esperabas. / Río de hojas: a través de la herrumbre del Estío / Tus cauces entreheridos anudabas / A las ramas más altas desde mi alma. / Era el confín de los días de la hierba. / Tus riberas, mi noche / Se cruzaban. / Y mejor, en tu sombra transformado, / Mi pena / Caminando / Te seguía. / Como pude apartar de tu paso los caminos / Si eras luz de los muelles, floreciendo, / Si nacer era fácil para el árbol / Y es ahora más que un sueño tu tristeza: Está helada la noche y nada asciende” (Luis Hernández, *Las constelaciones*, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1965, s/n)

²³⁸ Isabel Paraíso define la silva libre como un tipo de verso libre “de base tradicional”. En este caso el esquema de heptasílabos y endecasílabos se amplía con versos de otros metros o incluso se modifica (Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 115)

²³⁹ Recordemos los siguientes versos de *Charlie Melnik*: “mis manos que rebalsan/ el reflejo incesante/ de las olas/ y el sonido sin paz/ de los naufragios/ acudiendo / al dolor de mis canciones”; “El mar inmenso, perdido/ a la herida cercana / de las cosas, / lo poco de dicha que llevaban, / lo poco de dicha que encontrabas/ con el agua ya lejana/ de tus cantos.”; “Como es lo mismo todo:/ tu muerte bajo bosques/ perdida o recreada./ De qué alta raíz, / qué ríos, / brotó el olvido llamado/ de tus cantos”.

son cenizas”), el nombramiento de la ausencia en medio del infinito (“Un abismo de mar: tú no llegaste”), así como la nostalgia por tiempos pasados al lado del amigo (“En el confín de los días de la hierba, / Tus riberas, mi noche / se cruzaban”). El poema, al igual que en *Charlie Melnik*, está dividido en dos secciones. La primera enuncia la nostalgia por los días al lado del amigo, y justo a mitad del poema, en el décimo cuarto verso, el escenario cambia al presente desolado (“Mira ahora la playa: son cenizas”) para dar pie al plañido que culminará con un abierto desaliento: “Hace un frío infernal/ Y nada asciende”.

En estos versos encontramos una importante presencia del mar, así como del agua en general, elementos también presentes en los primeros poemarios de Hernández. Pero, a diferencia de estos, ahora no existe un diálogo directo entre la presentación hernandiana del espacio marino con la poesía de Juan Ramón Jiménez (en tópicos como la relación mar-cielo, el misterio o el mismo oleaje, y en especial con *Diario de un poeta recién casado*), como vimos en el capítulo anterior, en donde la influencia temática del poeta de Moguer era evidente.

Si la reiterada afirmación de la centralidad del mar en la poesía de Juan Ramón Jiménez²⁴⁰ puede ser aplicable a la poética de Luis Hernández, también la encontramos en el Cuaderno *XRC2*, aunque con significaciones totalmente diferentes. Bastante ha sido estudiada la relación del poeta español con el mar y sobre todo su importancia en el *Diario de un poeta recién casado*, donde se pasa de una travesía de temor y desesperanza a una transformación y unión con la totalidad presentada en la imagen del amor: “el libro es el descubrimiento del mar, del amor y del cielo; 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”.²⁴¹ Para el autor peruano el mar será el espacio de la diversión, la nostalgia, el misterio e incluso de lo religioso.²⁴²

²⁴⁰ Ver, Michael Predmore, “Juan Ramón Jiménez entre el cielo y el mar”, en *Revista de Estudios Hispánicos U.P.R.*, Vol. XXXV, núms. 1-2, 2008, pp. 239-258; Mercedes Juliá, “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”, en *Hispanic Review*, 68, 2001, pp. 53-71; Jorge Rodríguez Padrón, “Juan Ramón Jiménez en su segundo mar. (Notas de aproximación)”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, Tomo II, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 497-504, y Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez (Desarrollo, contexto y sistema)*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

²⁴¹ Citado en Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, Selección de Eugenio Florit, introducción Manuel Ángel Vázquez Medel, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 34.

²⁴² Como se verá en el análisis de los Cuadernos, las constantes referencias a la playa limeña de La Herradura, así como el reiterado estribillo “puedo llegar al mar con la sola alegría de mis cantos” (tomado de “La canción de Charlie”, de su poemario *Charlie Melnik*) y la ofrenda del océano, sobre todo en el cuaderno *El sol lila*, son algunas de las más evidentes expresiones de la centralidad del mar y el agua en la poesía del peruano. En su

La presentación del cuerpo de agua en este poema comienza con la mención a Erídano, río que en la mitología griega cruzaba el Hades. Se denominó también con este nombre a la constelación hermana de Acuario (título de otro poema central en *Las constelaciones* y en el Cuaderno que nos concierne). En el Cuaderno *XRC2* ambos poemas, “Acuario” y “Erídano”, están juntos: construyen, como lo muestran los mapas estelares, la sección de constelaciones acuáticas. ¿Por qué en *Las constelaciones* Hernández decidió alejar el poema “Erídano” de “ACUARIO”, así como de la primera sección dedicada a los cuerpos de estrellas y los signos del zodiaco, para formar parte, y con otro título, de un ciclo dedicado a la música? Como veremos más adelante, el cambio de título está vinculado con los temas de la despedida y la imposibilidad de evitar la muerte, al igual que la capacidad de la música para honrar a los asesinados.

En relación con los tópicos arriba mencionados, la ausencia, la melancolía y la nostalgia por los días pasados, centrales tanto en *Orilla* como en *Charlie Melnik*, estarán presentes en varios de los poemas que conforman el Cuaderno *XRC2*.²⁴³ Como ya hemos mencionado, “Erídano” comienza enunciando la muerte con el nombramiento del mismo río, pero también por medio de la imagen del otoño, la cual, en diálogo con la poética de Paul Celan (autor que el limeño leyó tempranamente a su llegada a Alemania y de quien están presentes poemas traducidos y en alemán en este Cuaderno y por lo menos en una decena de sus posteriores materiales), tomará cada vez más fuerza en los versos de Hernández. Erídano es un “Río de hojas: a través / del herrumbre del Estío”, esto es, un río que va anunciando el óxido de la estación, el paso previo al invierno, el cual representa a la muerte. De las múltiples imágenes del otoño en la poesía de Celan, encontramos un abierto diálogo con aquella que presenta a dicha estación como anuncio de la muerte. Más allá de los rasgos biográficos donde se vincula al otoño con el deceso del padre, así como con el propio suicidio del autor, trabajados por la poeta Else Keren, por John Felstiner y por el escritor Georg Drozdowski, hay autores

prosa poética, especialmente en *Una impecable soledad*, la playa también será escenario de refugio. Sobre su vínculo con lo religioso ver “Territorios del oleaje” en el prólogo de *Trazos de los dedos silenciosos*, donde Edgar O’Hara ejemplifica esta relación en algunos versos, como los siguientes: “Tú que habitas en las aguas / Y gobiernas el llamado / De los líquenes...” (p. iv).

²⁴³ “Sagitario”, también presente por lo menos en tres versiones en el Cuaderno (p. 22, pp. 25-29 y pp. 46-51) es otro poema cuya temática central es la nostalgia y la resignación ante la muerte del amigo. El mismo será reproducido en *Las constelaciones*. La temática puede apreciarse también en poemas como “Acuario”, con el cual abre este Cuaderno y cuyas repetidas versiones se encuentran en diversas páginas del mismo. Por otra parte, en la selección de poemas traducidos que forman parte del *XRC2* destaca el clásico “Chanson einer Dame im Schatten”, de Paul Celan, también ligado al tema de la pérdida, la nostalgia y el desconcierto.

como Joachim Seng y Hugo Bekker que ven, en varios de los poemas de Celan, en la imagen de esta estación, una representación directa del deceso.²⁴⁴ Para el último de los estudiosos nombrados, “cada estación, como tiempo de la muerte, tiene un significado específico”,²⁴⁵ y el del otoño está marcado por el anuncio de la transición al destino final. Esta imagen también se reforzó en la “poética de la traducción” de Celan. Por ejemplo, al trabajar con versos de Apollinaire, el otoño era considerado por el rumano “como estación de la muerte en general, como era para Apollinaire, un lamento melancólico en torno a la pérdida de los seres amados”.²⁴⁶

El sujeto lírico se reconoce fascinado por el río de hojas y de estío, sigue su cauce y su camino (“y mejor, en tu sombra transformado / En la pista mi pena caminando / te seguía”). El río de la muerte y el penoso sujeto lírico se acompañan: “Erídano, en el fondo me esperabas”; como el cauce, comparten un andar juntos y un sentimiento de tristeza. En la segunda parte del poema este acompañamiento se muestra como una rememoración del pasado, pues el escenario cambia a la playa y está marcado por la ausencia: “Mira ahora la playa: son cenizas”; todo ha quedado perdido, reducido a polvo. El anhelo del fuego que ese río “esperaba” también está representado por las cenizas (en este caso imagen de la muerte y también lo consumido por la misma combustión). El tema del mar vinculado con la desolación, como en *Orilla*, vuelve a aparecer en este poema,²⁴⁷ el cual cierra con el reclamo por la infinita melancolía que padece quien está lejos del cuerpo de agua, en medio de una sensación de desolación que lo aplasta, que se siente como la temperatura agresiva en su frialdad: “Y es ahora algo más que tu sueño / Tu tristeza / hace un frío infernal / y nada asciende”.

Elementos como el río y el otoño refieren a la hipótesis de que tanto “Erídano” como “Acuario” pudieron estar dedicados al poeta Javier Heraud, cuya escritura tiene un estrecho vínculo con estos elementos, fue gran amigo de Hernández y murió justo en mayo de 1963, cuatro meses antes de la fecha de que datan los poemas. Heraud publicó en vida sólo dos

²⁴⁴ Hugo Bekker, *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Ámsterdam, Ropdopi, 2008, pp. 60-69.

²⁴⁵ Joachim Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis “Sprachgitter”*, Universitätsverlag, Winter, 1998, p. 124.

²⁴⁶ Florence Pennone-Autze, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007, 131.

²⁴⁷ Recordemos los versos: “Estarán en ti tan sólo / las rosas muertas, / canciones sumergidas, / tinto en el mar, / inmóvil en tu vida, / ignorado tu cielo.” (p. 4); “El agua sube ya, / cubriendo / los días / y las horas; / de mí / ya sólo queda / el mar claro y naciente / de mí / ya sólo queda / el mar, triste, apagado” (p. 3). Los últimos referidos en el apartado de “*Orilla*. Ecos juanramonianos” del capítulo 2 de esta tesis.

poemarios, *El río* (1960) y *El viaje* (1961). Al comienzo de su primer libro, compuesto por un largo poema numerado, se lee:

Yo soy un río,
voy bajando por
las piedras anchas,
voy bajando por
las rocas duras,
por el sendero
dibujado por el
viento.
Hay árboles a mi
alrededor sombreados
por la lluvia.
Yo soy un río,
bajo cada vez más
furiosamente,
más violentamente
bajo
cada vez que un
puente me refleja
en sus arcos.²⁴⁸

La imagen del río inaugurará la poesía de Javier Heraud y estará presente en casi todos sus escritos. Irónicamente el poeta murió en el río Madre de Dios, en Puerto Maldonado. El río de la muerte, que además ha desaparecido, se relaciona entonces con el asesinato del poeta guerrillero, y el sujeto lírico, atónito, con mirada ida y fría, “desde el ojo del pez”, observa con su muerte también el desvanecimiento de la utopía que el amigo esperaba alcanzar y por la cual tomó el fusil, “el sábado, el fuego que esperabas...”.

Mencionamos una última alusión en los versos de “Erídano” que refuerza la figura de Heraud. Se lee casi al final del poema: “En tus albas, raíz, santo, bendito”. En la carta fechada en julio de 1963 que Luis Hernández envió a César Calvo, el limeño hace referencia a la muerte de Javier Heraud y la tristeza profunda que le causa este evento:

Deseo inmensamente hablar mucho contigo. Como ya has llegado sobradamente a l’Age de Raison comprenderás que me siento tan sólo (sic) como un ciclista. Tienes que escribirme mucho y muy hermosamente; hazlo pronto. Tú sabes que él fue siempre *amado por Dios y era mi mil veces bendito y santo compañero*. No quiero ahora tomar su dulce nombre en vano.

²⁴⁸ Javier Heraud, *Poesía completa*, prólogo de Javier Sologuren, Lima, Peisa, 2010, p. 21.

La vida baja *como un ancho río*, ewig, ewig, ewig... ²⁴⁹ [subrayados nuestros]

En uno de los pocos textos en prosa aparecidos en el Cuaderno *XRC2*, se relata, en las páginas 90 y 91, los motivos que llevan a una persona dormida en el planetario, al lado de una botella de Whisky a pernoctar en el lugar:

Vuelvo a repetir: si permanecí despreciando las indicaciones del horario de visitas, si fui encontrado reposando para el asombro de guardianes y astrónomos [...] fue porque el ansia de ver de cerca, ~~ver de cerca una sola vez, la pequeñas, diminutas, nada notables~~ pero hermosas estrellas de Eridano. [...]

El cúmulo de investigadores que me rodea, la botella vana de whisky que fue encontrada junto a mi cuerpo inerte, casi cadáver ante ~~el ímpetu~~ la contemplación de la corriente extraña y doliente del Río, prueba lo puro, lo festivo, lo celebratorio de acción²⁵⁰ [tachaduras del original].

Donde destaca la necesidad de estar cerca de la constelación del río, de contemplarla en su dolor y lejanía.

Otro poema que puede leerse en relación con la muerte de Heraud es el ya mencionado “Sagitario”, título que alude al pseudónimo con el cual Hernández se presentó al concurso “El Poeta Joven del Perú”, en 1965, al volver de Alemania, y que en el Cuaderno *XRC2* aparece en múltiples versiones; quizá la más desgarradora es aquella que escribe entre las páginas 31-45, en donde la letra del autor muestra un estado de crisis, visible en los versos interrumpidos por la manifiesta imposibilidad de continuar escribiendo sobre la pérdida del amigo (ver anexo 6). En la primera versión aparecida en el Cuaderno leemos:

Sagitario

cielo
tierra
cielo

No bastaba tu amor: nadie regresa,
No levantas los ojos, pobre,
Hondísimo dios, vagaste
Inmerso, por las carpas absurdas
Exhibiendo tus soles, tú,

²⁴⁹ Carta a César Calvo, 13 de julio de 1963, archivo Javier Heraud de la PUCP. Consulté una copia de la carta en La Universidad de Washington en Seattle, la cual me fue facilitada por Edgar O’Hara.

²⁵⁰ Cuaderno *XRC2*, pp. 90-91. Durante su estancia en Friburgo, Luis Hernández vivió, efectivamente, muy cerca del planetario. En la biografía del poeta se menciona una anécdota en la cual el mismo Hernández fue encontrado dormido en el planetario. Aclaremos que el poeta peruano no pudo haber pasado una noche, ni siquiera entrar libremente al planetario de Friburgo, pues éste no es de acceso público: funciona como centro de investigación y se dan en sus instalaciones algunas charlas de difusión. Por otra parte, este planetario comenzó a funcionar, después de 1945, hasta 1975, como constata la historia del sitio en su página oficial: <http://www.planetarium-freiburg.de/pb/1139885.html>.

Perdiendo, cada vez, entre
Bandas y trapecios tus cuadernos
De dicha y tu inocencia,
Hecha pública, tachada de
Aprendida en lo alto, en los cielos,
Inerte, ineficaz contra

Por las carpas absurdas, tú
Perdiendo

Por las carpas absurdas, tú,
~~Exhibiendo tus soles, tú,~~
Perdiendo
Tus cuadernos de dicha, tu inocencia
Hecha pública
Tachada de aprendida
En lo alto en el cielo, ineficaz
Inerte contra el sordo batallar
De los trapecios y la ausencia
De un mar en cada calle
Y en el pasar tristísimo
Del agua entre los rieles aprendiste
Que no todo va El sur, a dudar
Que la vida se alimenta
En la rama postrera de los cielos²⁵¹

[tachado en el original]

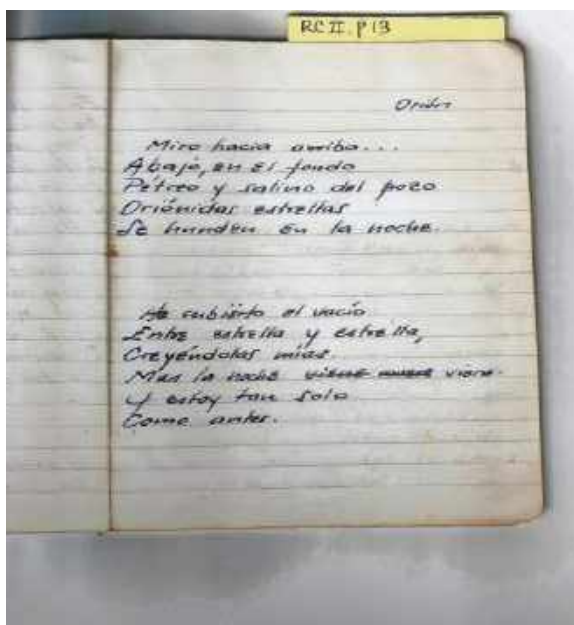
Tres palabras que marcan el paso de un ser divino en el mundo sirven como epígrafe al poema: cielo, tierra, cielo, las cuales pueden relacionarse con las imágenes de rebeldes y guerrilleros que se extendieron por América Latina y el mundo después de la Revolución cubana, vinculadas además con todo un panteón de personajes históricos, e incluso religiosos, como el propio Cristo, en su función de mártires nacionales (José Martí, Augusto C. Sandino, por ejemplo) o de causas revolucionarias de distintas épocas.²⁵² “No bastaba tu amor”, clara alusión al fracaso de Cristo en la Tierra, reafirmado por los versos que le seguirán “No levantas los ojos, pobre, / Hondísimo dios, vagaste / Inmerso, por las carpas absurdas”. El inmolado por un proyecto sin sentido. El redentor ya no lo es en su calidad de ser divino, sino de poeta; el bardo guerrillero que deja la escritura por la actividad militante, que cambia el espacio del cuaderno por el entrenamiento militar, como expresa unos versos más adelante:

²⁵¹ Cuaderno *XRC2*, pp. 25-27.

²⁵² Ver Enrique Camacho Navarro (coord.), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, UNAM/ CIALC, CCyDEL, 2006, en especial las secciones II “Actos rebeldes: Concepción, imagen e interpretación” y III “Rebeldes en el marco de la Guerra Fría”.

“Perdiendo, cada vez, entre / Bandas y trapecios tus cuadernos / De dicha y tu inocencia”. Si dividimos el poema por la mitad, encontramos repeticiones y versos incompletos que enuncian el mismo reclamo: “Por las carpas absurdas tú...”; “Tus cuadernos de dicha, tu inocencia”. En otros momentos el sujeto poético lamenta “la ausencia de un mar en cada calle”; estamos ante la voz melancólica ante el sacrificio de quien, al ofrendar su vida, aprendió “que no todo va El sur, a dudar/ Que la vida se alimenta/ En la rama postrera de los cielos”.

Si el tono melancólico de estos poemas dialoga con *Orilla* y con *Charlie Melnik*, y actualiza el tema de la pérdida del amigo, Hernández también insertará algunos versos de su primer poemario en el Cuaderno *XRC2*, pero esta vez para reforzar la dinámica de las estrellas y las constelaciones. Los versos de *Orilla* que se encontraban en un escenario marino son colocados en una dinámica que habla sobre lo celeste y su reflejo en el mundo. Con el título de Orión, estas líneas²⁵³ recicladas retoman la imagen de las luces del cielo reflejadas en el agua, acompañadas de una triste conciencia de la imposibilidad, de resignación ante la soledad:



254

El tema de la ausencia del amigo, que comienza como un delicado reclamo en *Charlie Melnik*, cambia a un declarado lamento en los versos que componen el Cuaderno *XRC2* y

²⁵³ Aparecidos en Hernández, Luis. *Orilla...*, pp. 11-12.

²⁵⁴ Cuaderno *XRC2*, p. 13.

después estará en varios de los versos de *Las constelaciones*; será poco recurrente en el resto de la producción poética de Luis Hernández. Por otra parte, en este cuaderno vemos la entrada del tema astronómico en la poesía del limeño, así como cuestiones de coyuntura histórico-social y una incipiente idea de libro-cuaderno objeto o de Libro de artista (El Cuaderno *XRC1* está dedicado: “Für Roberto”, ver anexo 7), en el cual el abanico de temas abordados por Hernández se amplía debido a la lectura y asimilación de dos poetas centrales para su obra: Paul Celan y Hans Magnus Enzensberger. De ambos traducirá poemas a su regreso a Lima e incorporará fragmentos de su obra en varios de sus Cuadernos.

En el Cuaderno *XRC2* Luis Hernández dialogará con ambos escritores y traductores por medio de temas totalmente abiertos y sensibles en la Alemania en la que vivió: los rezagos de la guerra y una sociedad propensa al olvido de las atrocidades vividas durante el conflicto. En medio de su estancia en la República Federal, Luis Hernández llevó a cabo una abierta recepción de la obra de Paul Celan y de Theodor Adorno, la cual fue posible por la presencia de la *Vergangenheitsbewältigung*²⁵⁵ en los espacios sociales y artísticos; dicha política, posterior al proceso de “desnazificación”,²⁵⁶ consistió en presentar, en los lugares públicos y de formación académica en todos los niveles, un encuentro con el pasado reciente, especialmente enfocado en el tema de la *Shoah*, bajo la premisa de entender sus causas y no repetirlas. Respecto a la vivencia directa de Luis Hernández en este proceso, contamos con el testimonio de Fernando Amat, quien rememora: “Yo lo que recuerdo es que siendo nosotros estudiantes tuvimos que ver videos, en la universidad, películas sobre todo eso. Los videos más terribles que he visto en mi vida fueron sobre el exterminio. Y Lucho fue a algunas y salía muy mal, quedó muy sensibilizado”.²⁵⁷

Hernández, así como la generación a la cual perteneció, presentará en sus versos un agudo revisionismo histórico, pero, a diferencia de otros miembros de su promoción poética como

²⁵⁵ “Vergangenheitsbewältigung” se puede traducir como “enfrentamiento crítico con el pasado” (entrada diccionario PONS español-alemán).

²⁵⁶ Sobre este proceso vale la pena citar el siguiente testimonio, prueba del fracaso de esta política en tiempos inmediatos al final de la guerra: “La reeducación tenía un impacto decididamente limitado. Una cosa era obligar a los alemanes a asistir a la proyección de películas documentales y otra muy distinta que las vieran y no digamos que reflexionaran sobre lo que veían [...] el escritor Stephan Hermlin describió la escena de un cine de Fráncfort, donde los alemanes tenían que ver documentales sobre Dachau y Buchenwald antes de recibir sus cartillas de racionamiento: «Bajo la tenue luz del proyector, podía ver cómo la gente volvía la cara nada más empezar la película y permanecía así hasta que había acabado. Hoy en día pienso que esa cara vuelta hacia otro lado era de hecho la actitud de muchos de millones... La gente desventurada entre la que yo mismo me incluía se mostraba a la vez vulnerable e insensible»” (Stephan Hermlin, citado en Tony Judt, *op. cit.*, p. 98).

²⁵⁷ Entrevista con Fernando Amat vía llamada telefónica, 16 de junio de 2020.

Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza,²⁵⁸ la experiencia alemana de revisión del pasado, con la cual Hernández convivió de manera directa, estará marcada por el debate en torno a qué hacer frente a las consecuencias de crudas experiencias genocidas y con evidenciar una marcada responsabilidad social frente a ellas. El debate intelectual y social giraba, para el caso específico del arte y la cultura, en torno a cuál fue el uso de éstos para legitimar totalitarismos y qué son capaces de decir o hacer los artistas e intelectuales una vez pasada la experiencia del horror. La famosísima frase de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz (y de la cual se retractaría una década después, justamente tras la experiencia de lectura de Paul Celan)²⁵⁹ estará vigente en los cuestionamientos sobre el quehacer frente a una historia vergonzosa, presente durante el arribo y la estancia de Hernández en la República Federal de Alemania.

La reflexión que estos debates suscitaron en el limeño marcará la ética de su proyecto poético y de su ejercicio de la medicina: el dolor será el tema central en su poesía y en la forma de actuar como médico y creador.

Comencemos entonces con el intento de reconstruir la llegada de Hernández a la Alemania occidental, el año de 1963, donde el joven poeta tomaría clases de alemán en el Goethe Institut de la ciudad de Radolfzell, en el estado de Baden-Wurtemberg. No tenemos datos concretos sobre las fechas exactas de esta estancia; la biografía escrita por Rafael Romero Tassara relata que Hernández salió de Lima a finales de marzo de 1963 y realizó una pequeña visita a Nueva York antes de partir para Alemania; sin embargo, no hay ningún documento que apoye estos datos.

En los anexos sólo hay un par de fotografías de Hernández en Alemania, una en Friburgo al lado de Fernando Amat y León, Alberto Cubas, Alejandro Bazán y Ricardo Manrique, y otra en el carnaval de Colonia acompañado de Alberto Cubas, Fernando Amat y León y Claudio Alarco, todos ellos estudiantes peruanos de la carrera de medicina en la ciudad de

²⁵⁸ Respecto a la propuesta de cambio en la visión y escritura del pasado propia del revisionismo histórico, ver la sección dedica a Cisneros en el capítulo 1. Por su parte, en *Consejero del lobo* (1965), Rodolfo Hinostroza dedicará algunos de sus versos a una visión crítica del pasado. Por ejemplo, en la primera parte de “Los bajos fondos”, leemos: “Ahora que la responsabilidad/ de las espaldas rotas/ se le atribuye al tiempo, hoy que bibliotecarios desconfiados/ se parapetan en las tapas metálicas de un tratado de montería/ y avisan a los suyos/ que se construye muchas torres de Babel...”, en Carlos López Degregori y Edgar O’Hara *op. cit.*, p. 249.

²⁵⁹ Cfr. José María Pérez Gay “Paul Celan: una cicatriz que no cierra”, en *Paul Celan. Sin perdón ni olvido: antología*, México, UAM, 1998.

Friburgo.²⁶⁰ Tampoco contamos con documentos sobre la estancia de Hernández en el Goethe Institut, pues en la misma biografía escrita por el periodista éste se refiere a cartas enviadas desde el Instituto Goethe a los padres de Hernández felicitándolos por el destacado desempeño como estudiante de su hijo, pero no son anexadas.

Los únicos documentos fechados con los cuales podemos colegir el lapso que Luis Hernández pasó en el Goethe Institut²⁶¹ son las cartas que envió a su familia y al poeta César Calvo, esta última tiene fechada en julio de 1963 en el sobre y está sellada en Radolfzell; las cartas a la familia no se encuentran acompañadas de un sobre. Una está fechada el 29 de julio y la siguiente el primero de agosto (anexos 8 y 9). En la primera carta, Hernández menciona a un profesor alemán con quien tomó clases “los dos primeros meses”, por lo cual podemos colegir que estuvo desde mayo.

En una entrevista concedida a Nicolás Yerovi, Hernández declaró que viajó a Alemania mientras estudiaba psicología y medicina “inzwischen, in between, en el medio ¿qué cosa hice? ¡ah! Viajé un tiempo a Alemania, un año. Seis meses para estudiar en el Goethe”.²⁶² Minutos adelante aclara que esto fue mientras “estalló una huelga” en la Facultad de Medicina de San Marcos, en Perú y que estuvo en Alemania “seis meses en el Instituto Goethe y seis meses en la calle. En la calle pero con zapatos, o sea, en la calle pero con

²⁶⁰ Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 265.

²⁶¹ La investigación en torno la estancia de Hernández en dicha institución se tornó sumamente complicada, pues actualmente no existe ningún Goethe Institut en Radolfzell, y en la línea de tiempo de la página del Instituto no aparece en los años 60 ninguna sede en dicha ciudad, <http://www.goethe.de/uun/prj/60j/zre/deindex.htm> (consultada el 1 de junio de 2019). Por otra parte, encontramos un testimonio en la misma página, en torno a una visita al Goethe Institut en Radolfzell, justo el año de 1963 <http://www.goethe.de/uun/prj/60j/ges/de7804968.htm> (consultada el 1 de junio de 2019). Actualmente, la única escuela de idiomas en la pequeña ciudad alemana es el Carl Duisberg Center, el cual fue fundado en 1962 pero tuvo sede en Radolfzell hasta 1981 <https://www.cdc.de/index.php?id=43&L=2> (consultado el 1 de junio de 2019). La actual escuela se encuentra donde estuvo el Goethe Institut, como lo confirma el correo que envié a la encargada de enlaces durante la estancia de investigación en 2018. Sin embargo, no se pudo tener acceso al archivo de la ciudad, instancia a la que me remitieron, ya que el correo de solicitud de consulta nunca fue contestado. Por otra parte, el Goethe Institut de Friburgo aclaró que es poco probable que tuviera acceso a los archivos de alumnos de la década del 60, ya que los archivos se tiran cada diez años.

²⁶² Entrevista con Nicolás Yerovi, 1975, “Reportaje-testimonio. Poeta Luis Hernández, una impecable soledad”, en *Ojo*, Lima, sábado 20 de septiembre de 1975, p. 6. El fragmento que citamos no está incorporado a la versión escrita y fue tomado del audio de la entrevista, el cual fue parte de la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, en la Casa de la Literatura Peruana (abril mayo de 2017). Los testimonios sobre este periodo de la vida del poeta son sumamente inestables. En tanto Luis Hernández aseguró haber viajado a Alemania mientras estudiaba simultáneamente medicina y psicología, Max Hernández, hermano mayor del poeta, declaró en una entrevista que Luis “viaja a Alemania por un año. Al regresar quiere entrar en la Facultad de Medicina. Ya se había recibido de psicólogo”, en “El naufragio y sus mensajes”, entrevista a Max Hernández por Edgar O’Hara, en diario *Marka*, núm. 225, Lima, 8 de octubre de 1981, p. 43.

plata”.²⁶³ Basándonos en esta afirmación y en que todavía se encontraba en Radolfzell el mes de septiembre (datos con los que fecha el cuaderno *XRC2*)²⁶⁴ calculamos que el poeta llegó a mitad de ese mismo mes a Friburgo, ciudad donde se instaló una vez concluido su curso de alemán en el Goethe Institut, y donde se quedó con el propósito de postular a la Albert-Ludwigs Universität, donde estudiaba Roberto Criado, quien recibió al joven poeta los primeros meses en su casa.²⁶⁵

Durante la primera parte de su estancia en Alemania, Luis Hernández llegó a una pequeña entidad turística a estudiar alemán en un espacio internacional. La segunda mitad, su estadía en la ciudad de Friburgo, gastó la mayoría de su tiempo con amistades peruanas. Es curioso que, si el poeta, como menciona la biografía, al llegar a Radolfzell, “a las pocas semanas ya había hecho amistades entre sus compañeros de estudios y estaba más que a gusto”,²⁶⁶ no mantuviera después ningún contacto con alguno de estos compañeros y tampoco hiciera mención de alguno de ellos, también, basado en un modelo de carta del cuaderno *XRC2* (pp. 54-55), la biografía menciona una supuesta relación con una mexicana, cuando no hay mención directa a una mujer y las únicas mexicanas a las que se refiere Hernández son a las compañeras de estudio, en la carta que envía a sus padres fechada el 29 de julio.

El poeta peruano se instaló en el país germano en medio de una bonanza económica que ya comenzaba a atraer a miles de migrantes para trabajar en la industria de la construcción, y un *boom* también en la oferta laboral y del consumo:

En la Europa occidental, las tres décadas siguientes a la derrota de Hitler fueron sin duda «gloriosas». La extraordinaria aceleración del crecimiento económico fue acompañada por los inicios de una era de prosperidad sin precedentes. En el lapso de una sola generación las economías del continente europeo recuperaron el terreno perdido durante cuarenta años de guerra y depresión económica, y los resultados económicos y los patrones de consumo europeos empezaron a parecerse a los de Estados Unidos.²⁶⁷

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Aunque sabemos que el cuaderno *XRC1* fue obsequiado en Friburgo, lo que nos lleva a intuir que el año de su escritura del mismo es 1963, sólo encontramos los siguientes meses, sin referencia al año, en sus páginas: 26 de diciembre, p. 33; abril, p. 35 y 29 de mayo, p. 37. A diferencia del cuaderno *XRC2*, éste es de marca limeña, por lo que también podemos colegir que pudo empezar a escribir antes del viaje a Alemania, de ahí que la primera fecha que aparece sea diciembre (¿año 1962?), cuando Hernández todavía estaba en Lima.

²⁶⁵ Edgar O'Hara, *Entrevista a Roberto Criado*, 30 de julio de 2000, s/n, Archivo personal de Edgar O'Hara.

²⁶⁶ Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 102.

²⁶⁷ Tony Judt, *op. cit.*, p. 476.

Ante la “americanización” de la vida y un aparente estado de calma y bonanza producto de esta nueva era de estabilidad económica, la juventud se mostró crítica e inconforme con una política y un modo de vida anticuado y evasor, actitud con la cual Luis Hernández se identificó pronto. En las primeras líneas de la página 75 del Cuaderno *XRC2* se puede leer una narración en alemán hecha por el propio Hernández que reza en sus primeras líneas: “Die einzige Geschichte, die erklären kann. /Warum die Affen nicht sprechen” (la única historia que puede aclarar / por qué los monos no hablan). Esta introducción da pie a la historia de un simio que, tras estar a punto de ser arrojado, pierde la cola y es indemnizado con un cuchillo. Al contar su historia a otros monos estos comienzan a cortar sus colas y dejarlas en la carretera con el fin de también obtener un arma.²⁶⁸ La narración del primate es una crítica, no solamente contra una actitud que reproduce modelos de vida y de consumo sin cuestionarlos, sino también contra la repetición de acciones y actitudes de masas soportando cotidianidades violentas y regímenes totalitarios. Para Hernández fue central, en relación con esto, la reflexión en torno al papel del arte ante la alienación del presente y la evasión del pasado, en donde uno de los roles de los creadores es justamente el demandar las atrocidades vividas y el volver las veces que sea necesario al doloroso pasado reciente, así como a sus causales. Esto se hará presente a lo largo de varios escritos, traducciones y menciones de tópicos y autores en el *XRC2*; por ejemplo, la lista de escritores que aparece en este Cuaderno abre con Bertolt Brecht y la recomendación de *Kallendergeschichte*, serie de pequeñas historias entre las cuales varias hacen clara referencia al autoritarismo del régimen nacionalsocialista.²⁶⁹

En un país donde apenas dos años antes se había comenzado la construcción de un muro que dividiría arbitrariamente la vida de sus ciudadanos, Luis Hernández entró a una compleja sociedad profundamente herida por la guerra y comenzó a convivir con los debates que atravesaba la misma. Durante el año de estancia de Hernández se dio continuidad a los juicios de Auschwitz, y estaban especialmente frescos los juicios de Karl Höcker, de 1963, y el famoso proceso de Adolf Eichmann, en 1962, único en el cual Israel dictó sentencia de muerte.²⁷⁰ No sorprende que “Cisne”, primera versión del poema que se titulará “CÁNCER”

²⁶⁸ La historia completa y su traducción pueden consultarse en el anexo 10.

²⁶⁹ Cuaderno *XRC2*, p. 94.

²⁷⁰ Herman Glasser, *Die 60er Jahre. Deutschland zwischen 1960 und 1970*. Alemania, Ellert und Richter Verlag, 2007, p. 20. Sobre ambos procesos ver <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/auschwitz->

en *Las constelaciones*, comience con la revisión crítica de una historia reciente, una versión del pasado distante del orgullo histórico, narración de “reyes [...] desmontados”.

El cisne

Es ya de tarde abandonada. Las estatuas
De reyes en las plazas, desmontados, sujetando las rosas de los sábados
En las luces de las casas
Que no acaban de encenderse.
Un clamor de melismas estancadas
Se levanta al nivel de los arcos
Y los pinos.
Esta es la única canción que saben.
La única que aprendieron
Las jovencitas
En la seca y armoniosa paz
De las historias bíblicas.
Hay aquí un odio de años
A la astucia y la lujuria, un soñar
De veladas literarias entre valsés
Y colectas.
Sólo cuando llegue la noche,
La noche que preludian los tubos
Taladros del órgano en las iglesias
Surgirán en las calles los afanes,
Las nostalgias.
Será de nuevo la vida
Y contra el viento la llama
De los fósforos-²⁷¹ [tachados del autor]

Los primeros versos del poema dan cuenta del espacio cotidiano después de un desmoronamiento del pasado. Los monumentos que portan una historia oficialista engrandecida, aquella que durante el Tercer Reich dio pie a discursos racistas y totalitarios, ahora están “desmontados”,²⁷² sujetan “las rosas de los sábados”, posible referencia al

through-the-lens-of-the-ss-frankfurt-trial >(consultado el 12 de junio de 2019) y <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/eichmann-trial> > (consultado el 12 de junio de 2019).

²⁷¹ Cuaderno *XRC2*, pp. 9-11.

²⁷² Resulta interesante la relación de este fragmento del poema en cuanto a la imagen de las rosas en las casas y el ambiente donde la tranquilidad se va opacando por la angustia de la muerte con “Wolfsbohne” de Paul Celan. Sin embargo no hay manera de que Hernández pudiera conocer dicho poema, pues aunque éste fue escrito en 1959 no se publicó en *Die Niemandsrose* (1963) y se dio a conocer en las obras póstumas del autor rumano. Aquí los fragmentos en alemán: Leg den Riegel vor: Es/ sind Rosen im Haus./ Es sind /sieben Rosen im Haus. ... En Thomas Sparr, “Zeit der Todesfuge. Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan”, en Stephan Braese *et al.* (eds.), *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt, Campus Verlag, 1998, pp. 46-48.

movimiento de la *Weisse Rose*. La rosa también es una flor central en la poesía de Paul Celan. En 1963, año en el cual Hernández llega a Alemania, se publicó *Die Niemandrose* (La rosa de nadie), poemario del rumano alemán en el cual se hace presente el reclamo mediante el discurso religioso. Otra relación de los versos de Hernández con este poemario es el rescate de los espacios y las prácticas judías. Que el poema transcurra en sábado, aún en la tarde, “En las luces de las casas que no acaban de encenderse” es una clara alusión al *shabat*. Entre esta tranquilidad, esta vida cotidiana, existe, quebrando la armonía en su silencio “un clamor de melismas estancadas”. ¿Cuáles son estas canciones que no pueden decirse, que no se alcanzan a expresar? ¿Cuál es este clamor estancado, lo que no se entona? Este canto silenciado se alza a la altura de pinos y arcos, en los bosques y ciudades, y calla ante una nueva historia oficial, ilusa, transmitida a las nuevas generaciones, “La única canción que saben/ Que aprendieron las jovencitas/ En la seca y armoniosa paz / De las historias bíblicas”. Si “durante la década de 1950 los círculos oficiales de Alemania Occidental propugnaron una autocomplaciente visión del pasado alemán según la cual Wehrmacht actuó heroicamente, y los nazis habían constituido una minoría que ya había sido debidamente castigada”,²⁷³ unos años después, los jóvenes nacidos en la posguerra reclamaban tempranamente acciones de responsabilidad ante el ocultamiento de los crímenes del pasado (“Hay aquí un odio de años / A la astucia y la lujuria”), así como un alejamiento de la idea de cultura que representó Europa antes de las dos guerras mundiales y, como parte de la consolidación de dicha idea, del espacio de la tradición conservadora representado por las “veladas literarias /entre valeses y colectas”.

El poema prelude el momento de la noche como aquel en el cual “Será de nuevo la vida”, también relacionado con la hora en la que ya se pueden encender las luces en el *shabat*. Esta noche está preludiada por la música de la iglesia, con el órgano, y entonces, en esas calles que se presentaban a inicio del poema como deshabitadas y en las cuales sólo había estatuas de reyes desmontadas, “surgirán de nuevo los afanes”, en las nostalgias, ese pasado que se ocultó podrá ahora ser nombrado. La imagen de cierre, “Y contra el viento la llama de los fósforos”, es totalmente celaniana, y estos versos se repiten una vez terminado el poema, en la parte inferior de la misma página del Cuaderno *XRC2*, pero estarán ausentes en la segunda versión de este texto, aparecida en la página 19 (ver anexo 11).

²⁷³ Tony Judt, *op.cit.*, p. 399.

La persistencia del calor, de la luz frágil de los fósforos ante el viento, es quizás una de las más emotivas imágenes de la esperanza ante momentos de total desolación y situaciones límite de la existencia. Prender cerillos a pesar del viento es también una imagen de la resistencia, incluso en medio de un escenario que invita a perder todo consuelo humano.

Las referencias a la cultura judía, el tono melancólico, así como la insistencia en la construcción de otra memoria colectiva, aquella que defienda un pasado que ha sido silenciado, son tópicos que Hernández comparte especialmente con la poesía de Paul Celan, y que son parte, como hemos mencionado líneas arriba, del debate político cultural que se desarrollaba en la Alemania en la cual se instaló. A diferencia de las generaciones que vivieron en carne propia la guerra, y una década después de su término habían sido testigos de una política que no sabía cómo hacer frente a su pasado y había optado por el olvido, así como a la resignación a la nula impartición de justicia, la generación de jóvenes del 60 en Alemania tenía claro el rechazo a la situación de vida diaria que minimizaba que

En el paso de los años cincuenta a los sesenta, se hizo evidente de forma abrupta que la mayoría de autores y responsables de los asesinatos masivos, pero también una gran parte de la perjudicada élite en la política durante el nacionalsocialismo como la economía, la ciencia, la medicina y la justicia, no solamente se habían salvado de forma impune, sino también habían recuperado su reputación ciudadana y cobraron sus pensiones.²⁷⁴

Como hemos mencionado, en el mismo año de 1963 se publicó *Die Niemandrose*. Paul Celan era una figura central en el debate político cultural de la Alemania de los años 60, así como la mayoría de los integrantes del denominado *Gruppe 47*, jóvenes escritores alemanes, suizos y austriacos que instauraron una posición artística contestataria y comprometida en términos distintos al “conservador deber” (en su sentido moral conservador, y en un plano político en su rechazo a una militancia ciega a la crítica), así como una posición distante con la tradición cultural alemana y occidental, y los usos que se habían hecho de ella. “La doble delimitación entre “puros y “comprometidos”, la cual puso al no-conformismo como una alternativa al compromiso, marcó la toma de posición –en lo que concierne a la orientación literaria y política– de distintos miembros del grupo”.²⁷⁵

²⁷⁴ Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in Politik und Justiz*, München, C.H. Beck Verlag, 2001, p. 19.

²⁷⁵ Helmut Peitsch, “Gruppe 47 und Engagement”, en Stuart Parkes y John J. White. *The Gruppe 47 Fifty Years on Re-appraisal of its Literary and Political Significance*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, P. 27.

El tema del pasado al que no se le dio voz, así como una resistencia latente a la remembranza, tienen en este poema de Luis Hernández una indiscutible centralidad. La problemática de la memoria, ubicada en el específico contexto del nazismo y de las víctimas judías, estará presente en *Las constelaciones* y será una de las preocupaciones que guiarán parte importante de la producción poética del limeño. Encontramos entonces, en los versos de “Cisne”, la forma en la que Luis Hernández llena el “espacio liminal”²⁷⁶ al hacer una interpretación, y por lo tanto una apropiación a su propio registro cultural, de una problemática histórico-cultural concreta: el complejo contexto político de la Alemania de los años 60 y la necesidad de hacer frente a las problemáticas de su pasado reciente. Este tema, ampliado a otros escenarios, como el francés y el limeño, se encontrará también en gran parte de los Cuadernos.

Para los miembros de la Generación Poética Peruana del 60, el revisionismo de una historia oficial tenía que ver con la crítica a discursos escolares de un pasado engrandecido y de versiones de acontecimientos históricos como independencias con caudillos ahora olvidados y romantizadas narrativas sobre luchas que no lograron liberar a ninguna sociedad. La posición de Hernández frente al pasado vincula, por medio de la demanda, a un presente aún violento en su silencio y su incapacidad para salir del totalitarismo.

En las primeras incursiones a este tema está el fruto del posterior reclamo del movimiento del 68 alemán “¿Tú qué hiciste durante la guerra?” y que para Luis Hernández se extenderá a la participación de artistas, tanto del pasado como en el presente, en regímenes autoritarios. “Cisne”, así como los poemas analizados en esta sección, son una clara muestra del cambio estético y de intereses en la poética de Luis Hernández durante y después de su estancia en Alemania. El cuaderno *XRC2* puede presentarse entonces como una especie de “puente”, donde veremos importantes continuidades entre la primera poética de Luis Hernández conviviendo con nuevas temáticas y búsquedas formales que definirán el resto de la producción del bardo limeño. El rescate de los versos de *Orilla* y de la preocupación central de *Charlie Melnik* son ejes importantes al acercarnos a la lectura de este Cuaderno. Citando el prólogo que Luis Alberto Ratto elaboró para la primera *plaque* de Hernández, donde,

²⁷⁶ Todo acto de interpretación abre el “espacio liminal. El espacio es liminal porque demarca el tema respecto del registro y por ende no es idéntico a ninguno. El juego entre los modos resulta ser la zona de interacción mediante la cual se remonta el espacio liminal y de donde surge algo. Por ende, la interpretación no es tanto una explicación cuanto una representación: hace que suceda algo” (Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 17).

referente a la voz del joven poeta, declara: “No importa, entonces, que ella se le aparezca cargada de pesimismo o de melancolía. El tiempo explicará la causa. Entretanto, sugeridores, salitrosos, nos llegan estos versos como el viento”.²⁷⁷ Sugerimos que el tono melancólico de los poemas de Hernández continuará a lo largo de su producción, pero ahora con motivos relacionados con la ausencia de sensibilidad ante el dolor y también como reclamo en poemas de tono sarcástico y de un humor a veces corrosivo.

Hernández experimentó el germen del descontento en la atmósfera política y cultural de la República Federal de Alemania, en la cual, en medio de una aparente estabilidad socioeconómica, los jóvenes rechazaban toda herencia de sus “padres”, pues sus logros materiales

habían quedado manchados por su herencia moral. Si alguna vez ha existido una generación cuya rebelión se haya sentado realmente en el rechazo a todo lo que sus padres representaban—todo: su orgullo nacional, el nazismo, el dinero, Occidente, la paz, la estabilidad, la ley y la democracia— ha sido la de «los hijos de Hitler», los radicales germanos occidentales de la década de 1960.²⁷⁸

Este reclamo, para el caso de Hernández, se extiende al campo de la cultura y de la ciencia, donde toda tradición será cuestionada y desacralizada, aunque muchas veces también rescatada en su aportación al debate sobre el papel ético de los artistas.

Así, en el Cuaderno *XRC2* convive la primera poética de limeño con una renovación de temas y formas creativas presentes en su último poemario y en el proyecto de los Cuadernos. La idea de Libro de artista y la materialidad del poemario en objetos cotidianos, así como los versos entre notas e ilustraciones a manera de *collage*, marcarán toda la producción posterior del poeta limeño. Los temas de aparente carácter coyuntural, pero que abrirán debates en torno a universales como el sufrimiento, el amor, así como la defensa de la vida por medio del arte, tienen sus primeras insinuaciones en el Cuaderno que hemos presentado en este subapartado.

²⁷⁷ Luis Hernández, *Orilla...* s/n.

²⁷⁸ Tony Judt, *op. cit.*, p. 607.

3.2 El Poeta Joven del Perú

Una de las características que Martín Rodríguez-Gaona resalta en torno a la poesía peruana a partir de la década del 60 es la “carencia de una institucionalidad literaria”.²⁷⁹ Si bien no eran demasiados los espacios de discusión, reflexión y consolidación del campo literario antes y durante dicha década, señalamos la importancia de ciertas instituciones, como la ya mencionada editorial La Rama Florida, los juegos florales de la Universidad de San Marcos y el concurso “El Poeta Joven del Perú”, auspiciado por la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*. Este certamen inició el año de 1960 con la visita del poeta norteamericano Allen Ginsberg, y en colaboración con Juan Gonzalo Rose, Francisco Bendezú, Washington Delgado, Marco Antonio y Arturo Corcuera, desde su primera edición, en diciembre de ese mismo año, fue uno de los espacios con un peso importante en el campo cultural peruano.²⁸⁰ Javier Heraud y César Calvo empataron en este primer certamen, como se mencionó en el capítulo anterior, y otro de los nombres de los poetas de la Generación del 60 que figurarán entre los premiados de la siguiente convocatoria de este concurso será el de Luis Hernández Camarero.

El 18 de diciembre de 1965, en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el jurado de la segunda edición del concurso, conformado por Marco Antonio Corcuera, Alberto Escobar, Antonio González Villaverde, Washington Delgado y Julio Garrido Malaver, dio a conocer su fallo; un empate entre *Travesía tenaz* y *La ciudad otra vez*, de Winston Orrillo y Manuel Ibáñez, respectivamente. Y el “Segundo premio: Al trabajo LAS CONSTELACIONES por “Sagitario” seudónimo que correspondía al poeta LUIS HERNÁNDEZ CAMARERO”.²⁸¹ El premio fue recibido por el poeta en la ciudad de Trujillo el 29 de diciembre de ese año y la publicación saldría en los primeros meses de 1966.

Sobre este tercer poemario de Luis Hernández, *Las constelaciones* (1965), Francisco Bendezú escribió lo siguiente:

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: estertórea y ardiente protesta (a veces también sofisticada), empleo de

²⁷⁹ Martín Rodríguez-Gaona, “Democratización y/o decadencia a partir de 1960”, en *Identidades*, Lima, 6 de febrero de 2006, pp. 3-4.

²⁸⁰ Ver breve reseña histórica en <https://marcoantoniocorcuera.com/poetajoven/historia/> (consultado el 26 de julio de 2019).

²⁸¹ “Acta”, en Orrillo, Winston. *Travesía tenaz*, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1966, s/n.

términos de jerga popular, arbitrariedad métrica que hace lindar algunos poemas con la prosa monda y lironda.²⁸²

Una vez terminado el parcial reconocimiento, en las siguientes líneas acota la muy bien conocida crítica negativa hacia el poemario de Hernández: “en suma, ha intentado galopar en un caballo que no ha terminado de domar”, “algunos poemas suyos nos causan la ingrata impresión de poesía extranjera mal traducida”.²⁸³ En la revista *Letras*, de la Universidad de San Marcos, Antonio Cisneros, compañero de generación poética de Hernández, también publicó una reseña en la cual los versos que componen *Las constelaciones* son caracterizados como regidos por una alarmante falta de seriedad, “ya no hablamos de un poeta joven a quien se deben aplaudir todas sus gracias”,²⁸⁴ sentencia en su dictamen.

A pesar de que la temprana acogida de la crítica no fue positiva²⁸⁵ las características que fueron reseñadas de forma negativa serán algunas de las que posteriormente la historiografía literaria peruana reconoció como elementos constitutivos de los “nuevos rumbos de la poesía del sesenta”.²⁸⁶ Como señala Carlos López Degregori:

Visto con la distancia temporal suficiente, *Las constelaciones* es un libro que ha ganado en frescura y profundidad y que tiene el raro privilegio de la fundación [...] La identificación con la poesía anglosajona, el coloquialismo, la parodia, la crítica a la solemnidad, la interiorización al mismo tiempo amorosa e irónica de la cultura universal, son algunos rasgos evidentes.²⁸⁷

“*Las constelaciones* será el paso a su propia voz” y el poemario donde podemos también ubicar “los temas que Luis Hernández recreará una y otra vez en sus cuadernos”.²⁸⁸ Sobre sus orígenes del mismo, al revisar las múltiples y contradictorias versiones sobre la formación

²⁸² Francisco Bendezú, “‘Las constelaciones’ de Luis Hernández”, en *Oiga*, núm. 173, Lima, Perú, 6 de mayo de 1966, p. 22.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ Crítica de Antonio Cisneros reproducida en Luis Hernández, *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. xxviii.

²⁸⁵ Vale resaltar la cercanía de los dos reseñistas con Hernández, Francisco Bendezú era director de la colección “El Timonel” de la editorial La Rama Florida, dentro de la cual Hernández publicó su segundo poemario, *Charlie Melnik*, y era también profesor de la Universidad Católica cuando Hernández estudió ahí. Antonio Cisneros, por su parte, si bien no era un amigo íntimo, pertenecía a la promoción poética de Hernández y existía un reconocimiento mutuo por sus producciones poéticas. En su testimonio tras la muerte de Hernández, Cisneros escribió: “Y *El río y Orilla* y *Destierro* fueron aguas de ese mismo verano. Alegre, inacabable. Todos fuimos hermosos [...] Te recuerdo leyendo *David*. Leyendo *Charlie Melnik* me recuerdo. Fue antes o después de la neblina? Ya no sé...”, en “Presencia de Luis Hernández. 9 testimonios”, en *La imagen cultural*, suplemento de diario *La Prensa*, Lima, 6 de noviembre de 1977, p. II.

²⁸⁶ Edgar O’Hara y Carlos López Degregori, *op. cit.*, p. 126.

²⁸⁷ *Idem*.

²⁸⁸ Edgar O’Hara, “Luis Hernández en sus constelaciones”, en *Marka*, Lima, núm. 225, 8 de octubre de 1981, p. 40.

de este poemario y su envío al concurso “El Poeta Joven del Perú”, comienza otra práctica hernandiana que guiará toda la escritura del limeño: la mitificación, entendida como la práctica bajo la cual se crearon historias falsas y a veces alucinantes en torno al poeta, su personalidad y su trabajo creativo.

El poeta Luis la Hoz, así como el mismo César Calvo afirmaron que fue el último quien mecanografió y envió el poemario al concurso.

Luis la Hoz me aclaró que no fue Hernández quien se presentó voluntariamente al concurso en Trujillo, sino que César Calvo lo animó, empujó, le arrancó el manuscrito del libro y pasó varias veces a máquina los poemas que el propio Hernández insistía en revisar y corregir.²⁸⁹

Por su parte el mismo Calvo escribió el siguiente testimonio:

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”, donde ganó el Segundo Premio cuando debió ganar el Primero ¿no?²⁹⁰

De la misma forma en que los años pusieron en su lugar a los comentarios negativos de las primeras críticas al tercer poemario de Luis Hernández, el mito sobre esta entrega se va esclareciendo. Resulta extraño que Hernández, al volver de Alemania, entablara una relación de confianza con César Calvo, con quien no tenía una especial cercanía y cuyo vínculo era la amistad de ambos con Javier Heraud; aunque la muerte del último los pudo acercar no existe ningún testimonio en la escritura de Hernández que lo vincule de manera cercana a Calvo, ni artística ni afectivamente. Por otra parte, Edgar O’Hara señala con dudoso y corrosivo humor, sobre el círculo de poetas en el Perú que

No podría yo poner la mano sobre el fuego sobre un desprendimiento tal, pues la mayoría no suele ser dadivosa ni con un sorbito de lúpulo. ¿Qué decir, pues, de pasar a máquina un manuscrito (que Ele hache le habría alcanzado) con las copias correspondientes (papel carbón de la época), armar el paquete y atarlo con pita, encaminarse al correo y, finalmente-álgido instante de la güerdá-, sacar la billetera? No lo creo.²⁹¹

Más allá de afirmar que la anécdota sea verdadera o falsa resulta importante señalar que esta se sigue reproduciendo; por ejemplo, en la última edición de la obra impresa de Luis

²⁸⁹ Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. XXV.

²⁹⁰ Nicolás Yerovi, “César Calvo, loco por la vida”, en *El caballo rojo*, Lima, 8 de mayo de 1983, reproducido en Araujo León, Óscar. *op.cit.*, p. 263.

²⁹¹ Edgar O’Hara. *Luis Hernández. Poeta culto...*, p. 12.

Hernández,²⁹² el prologuista, Roger Santiváñez, refiere al mismo testimonio de Luis la Hoz para decir que César Calvo entregó *Las constelaciones* al concurso:

Mucho se ha especulado en torno a la participación de nuestro autor en dicho concurso, pero yo tengo el testimonio de Luis la Hoz, íntimo amigo de Hernández, quien me refirió en los días de nuestra revista *Auki* (1975-1976) que fue César Calvo quien, sin autorización del autor, envió al concurso trujillano el texto de *Las constelaciones* que él mismo mecanografió.²⁹³

Si para la primera edición de la poesía “completa” de Luis Hernández —la tesis doctoral de Nicolás Yerovi— la anécdota de publicación del tercer poemario de Hernández se limitaba a los datos de edición:

El tercero y último de los publicados, *Las Constelaciones* (sic), fue editado por Cuadernos Trimestrales de Poesía de Trujillo como consecuencia del Segundo Premio que obtuviera Hernández en el Concurso Poeta Joven del Perú de 1965; habiendo sido discutiblemente postergado a la segunda colocación.²⁹⁴

Para el año de 1983, en el que sale la segunda edición de *Vox Horrisona*, ya el propio Calvo daba a conocer la versión de que él había mandado a concurso el poemario de Hernández. Este relato fue reproducido por el círculo cercano del poeta y justamente se ha reforzado en tantos espacios porque alimenta el mito de un Luis Hernández desinteresado por la publicación de su obra.

Lo cierto es que, como mencionamos líneas arriba, Luis Hernández no tuvo una relación cercana con César Calvo. La carta que envió desde Alemania al autor de *Poemas bajo tierra* tiene como motivo principal la muerte de Javier Heraud y no hay noticia de una amistad cercana o trabajo en conjunto entre Calvo y Hernández posterior a esto.²⁹⁵ Sabemos que nuestro poeta era reservado en cuanto a su escritura, daba noticias de sus poemas a amigos cercanos (como el caso de Roberto Criado analizado en el apartado anterior) y colaboró en pocas ocasiones en revistas literarias con material inédito.

²⁹² Luis Hernández, *Las islas aladas*, prólogo de Roger Santiváñez, Lima, editorial Pesopluma, 2015.

²⁹³ *Ibidem*, p. 13.

²⁹⁴ Leonidas Yerovi Díaz, *Hacia una edición crítica de “Vox Horrisona” (Poesía de Luis Hernández 1961-1976)*, tesis para optar el grado de Doctor en Lengua y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1976, p. II.

²⁹⁵ La única mención a un vínculo amistoso entre Calvo y Hernández con la que contamos es mediante el testimonio de Moisés Lemlij, quien recordó a Mirko Lauer y a César Calvo, pero sobre todo a Javier Heraud, en casa de la familia Hernández, cuando él frecuentaba el hogar, pues es amigo y en esos años también era compañero universitario de Max Hernández, hermano mayor de nuestro poeta (Entrevista con Moisés Lemlij realizada vía Skype el 9 de junio de 2020).

Lo que sí se puede comprobar es el intercambio que tuvo con Javier Heraud, por lo menos a nivel textual. Como menciona Edgar O'Hara en la introducción a la antología *Trazos de los dedos silenciosos*, en el material poético póstumo de Heraud encontramos la presencia innegable de Hernández:

Viajes imaginarios, fechado en junio de 1961, constituía un conjunto breve pero intenso y homogéneo como los tres libros canónicos: **El río**, **El viaje** y **Estación reunida**, que ganó, póstumamente, los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos convocados el año 61. Las seis prosas de **Viajes imaginarios** tenían un sencillo epígrafe: Viajes no emprendidos, /trazos de los dedos/ silenciosos sobre el mapa, y la firma de Luis Hernández.²⁹⁶

Los versos citados en el poemario de 1961 compondrán el final del poema que abre *Las constelaciones*, "GÉMINIS": "hemos sobrevivido/ al hermano. Lo hemos dejado, ciego y amargo, en sus viajes/ no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa".²⁹⁷

Existen también otros evidentes diálogos entre Hernández y Heraud:

En ambos líricos la voz busca muchas veces una introspección que adquiere la forma de ese "tú" que la tradición literaria señala como un simple enmascaramiento del "yo". Bien. Pero otras veces el "tú" puede ser efectivamente una persona ajena al "yo" [...] que comparte un universo de intereses similar [...].

En el "Arte poética" más famosa de Javier Heraud, fechada en Madrid 1961 y La Habana 1962, la estrofa final proclama: *Y la poesía es entonces / el amor, la muerte/ la redención del hombre*. En **Las constelaciones** (1965), entre varios poemas de excelencia, hay uno que no es, en sentido estricto, un arte poética pero que asume dicho rostro desde la relación que la propia voz hace de su presente histórico. Me refiero a "El bosque de los huesos", que concluye con dos versos que parecerían hablarle al poema de Heraud: *Solitarios son los actos del poeta / Como aquellos del amor y de la muerte*.²⁹⁸

Otros versos de Heraud, señalados en diálogo con varios poemas de Hernández son "Tú que quisiste descansar / en tierra muerta y en olvido. / Creías poder vivir solo / en el mar, o en los montes / Luego supiste que la vida / es soledad entre hombres / y soledad entre los valles".²⁹⁹ El tú al que se dirige la voz poética resulta bastante parecido al que se encuentra en varios de los poemas que aparecen en la primera sección de *Las constelaciones*.

²⁹⁶ Edgar O'Hara, "Territorios de una palabra móvil", en Hernández Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. xi.

²⁹⁷ Luis Hernández, *Las constelaciones...*, s/n.

²⁹⁸ Edgar O'Hara, "Una lírica hecha de amistad", en Javier Heraud, *Viajes imaginarios*, prólogo y notas de Edgar O'Hara, dossier fotográfico elaborado por Herman Schwarz, Lima, editorial Mesa Redonda, colección Taquicardia, 2008, p. 12.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 13. Compárese estos versos con los poemas que analizamos en la sección anterior en referencia a Javier Heraud.

Podemos afirmar sobre este poemario varias premisas arrojadas por los mismos textos que lo componen. Éste fue comenzado a escribir en Alemania, entre 1963 y 1964, fue galardonado con uno de los más importantes premios de poesía en el Perú de los años 60, y entabla un diálogo con la poesía y la imagen del poeta Javier Heraud. Después de este poemario Luis Hernández decidió no publicar más, hasta la edición de sus Cuadernos.

Varios de los poemas aparecidos en *Las constelaciones* han sido antologados como muestra del cambio estético que representó la Generación Poética Peruana del 60 y han sido designados como canónicos para la poesía peruana del siglo XX, los poemas “EZRA POUND, CENIZAS Y CILICIO”, “EL BOSQUE DE LOS HUESOS” y “CANTO PRIMERO”, de la sección “Cantos de Pisac”, son muestra de ello. *Las constelaciones* es, como lo señaló tempranamente Ricardo González Vigil

un libro que colabora en la renovación de nuestra poesía protagonizada hacia 1964-66, por Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Julio Ortega y Marco Martos (conocidos como “los nuevos”), intensificando la apertura a la tradición literaria inglesa entrevista en *Charlie Melnik*, aventurándose por los predios del coloquialismo, el prosaísmo, la parodia, la ironía, el horizonte urbano y la erudición cultista (sic) con muchas referencias de escritores y artistas: experimentaciones que Hernández desarrolló con una frescura y espontaneidad que contrasta con el intelectualismo y tecnicismo latente en los “nuevos” de los cuales también le separan su mayor lirismo y menor urbanidad.³⁰⁰

Si ya hemos reafirmado que *Las constelaciones* es un libro fundacional para la generación del 60, también lo será para la propia trayectoria poética de Luis Hernández. Aparte de ser el único escrito que envía a un concurso y mediante el cual el poeta comienza a ser más conocido, los temas y métricas que componen este poemario distan mucho de sus primeros trabajos. Por otra parte, el diálogo que establece con su obra primera y los guiños en cuanto a temas y prácticas que dotarán de un rostro peculiar a toda su posterior producción hacen de este poemario un texto quiebre para el estudio de la obra hernandiana.

Las vivencias personales del poeta a lo largo de la construcción de este poemario también son fundamentales: la estancia en Alemania, el asesinato de Javier Heraud, la vuelta a Lima para estudiar medicina, las relaciones cada vez más distantes de los poetas de su generación y con las guerrillas en las cuales participaron, son clave para entender el tercer poemario de Hernández. A continuación analizaremos algunas de las secciones y temas que consideramos

³⁰⁰ Ricardo González Vigil, “La canción de Hernández”, en Suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, 2 de julio de 1978, p. 20.

centrales en el diálogo entre el bagaje histórico cultural alemán con el cual el limeño no se desvinculó y el contexto peruano en el cual se termina de escribir este poemario.

3.3 *Mirar al cielo. Los signos del zodiaco*

En “Los signos del zodiaco”, sección que abre el poemario, asoma de forma evidente una temática ya insinuada desde *Orilla* y que se irá haciendo más presente a lo largo de la obra del autor: su inclinación hacia lo celeste y lo que está más allá de la Tierra. Casi se podría decir, su constante mirar al cielo. Desde el poema con el que Luis Hernández inaugura su obra poética “Jardinero de cizaña”, encontramos esta tendencia: “Pon arriba, / donde nunca puedan/ verla/ tu señal/ jardinero de cizaña”,³⁰¹ como rezan los versos iniciales. La presencia del cielo continúa en su primer poemario en algunos fragmentos como “Cielo nuevo /que por un momento / del alma al corazón /creímos nuestro”; “poniente sol, / perdida tu belleza, /oculto ya, no hallado / tu destino”; el múltiples veces citado “Vuelvo mi rostro / arriba.../ abajo en el fondo / pétreo y salino del pozo / oriónidas estrellas / se hunden en la noche”, y en el poema de cierre “Vamos afuera, saltaremos / los charcos, / y al mirar el cielo / se nos llenarán los ojos / de agua y de contento”.

En *Charlie Melnik* el cielo no estará tan presente, aunque se asoma en algunos versos, como en el poema 5 “Ahora que no vuelves / ni el ave, ni los rastros / cuando el alba. / Sólo la seca paz / tendida / de tu cuerpo”. Para *Las constelaciones* lo celeste tendrá una presencia central y será guía para comprender dicho poemario, el cual, de manera circular, abre y cierra con el tema de los astros y con imágenes por medio de la mirada al cielo desde la Tierra y a la Tierra desde el espacio exterior. Si el enigma en Hernández “Son las inagotables definiciones de la poesía y sus aristas que tocan las esferas, los astros, el misterio, las melodías de la forma”,³⁰² vale la pena detenernos en la manera en que comienza este tema en el poemario que, ya desde el título, hace referencia a lo mítico y lo celeste.

“GÉMINIS” es el primer poema de *Las constelaciones*, escrito en prosa y en el cual el sujeto poético se enuncia desde la primera persona del plural y a modo de hilo conector con uno de los temas centrales de su poemario anterior, *Charlie Melnik*, habla sobre el canto: “Es

³⁰¹ Esta anotación justamente con el poema de apertura ya ha sido mencionada por Edgar O’Hara, al referirse a los temas del poemario los cuales son “signos en el cielo, en la tierra, en el agua”. Edgar O’Hara, *Luis Hernández poeta culto, poeta de culto...*, p. 4.

³⁰² Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil” ..., p. lix.

extraña nuestra canción. Es demasiado triste y antiguo lo que cantamos”. Son los primeros versos que componen este poema, cuyo tema central es el doble, el hermano y la melancolía ante la concreción del destino y la relación quebrada con el mismo. Como en los poemas de las plaquetas de Hernández, prima un tono melancólico ante la pérdida.

Es extraña nuestra canción. Es demasiado triste y antiguo lo que cantamos. Nuestra canción no nos pertenece. Y si se nos oye en las noches en las ferias, es porque no somos ajenos al cansancio y la gloria, porque la paz que encontramos alcanzará a cubrir por un día el deseo.

Hemos llamado en ayuda a la fatiga. Hemos subido los muros. Hemos dejado en casa al hermano, al mismo hermano que guarda -quizá sea que volvamos- el gastado cuaderno de sus labios.

Hemos ascendido los mares, uno a uno llegado. Y es que Nave, lo más Sur y vencido, nos aguarda. Y tal vez este juego que inventamos, este juego en que ardemos confundidos, ha venido de sus manos a las nuestras.

Y en nuestro corazón, que jamás fue duro, es poniente ahora. Porque pese a que fuimos simples e inalcanzables, hemos sobrevivido al hermano. Lo hemos dejado, ciego y amargo, en sus viajes no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa.³⁰³

El canto no sólo tiene relación con la primera producción de Hernández, especialmente con *Charlie Melnik*, sino que inaugura un tema central en *Las constelaciones* y en el resto de la poesía del limeño: la música y su relación con la poesía —no olvidemos la centralidad de los *Cantares* de Ezra Pound en este poemario—. Así, aquello “demasiado triste y antiguo” es el canto como destino, metáfora que primará en los versos iniciales de este poema (“nuestra canción no nos pertenece”). Esta visión está ligada al romanticismo alemán, movimiento para el cual el canto es importante por su relación con el ritmo, y éste, a su vez, “está en perfecta analogía y correspondencia con el movimiento natural del universo”.³⁰⁴ El sujeto lírico sabe

³⁰³ Luis Hernández, “GÉMINIS”, en *Trazos de los dedos silenciosos*..., pp. 19-20. Debido al descuido de edición y a las erratas frecuentes en la primera edición de *Las constelaciones*, a cargo de Cuadernos de Poesía, usaremos la edición crítica y comentada de este poemario que Edgar O’Hara realizó como parte de la antología *Trazos de los dedos silenciosos*. Utilizamos, siguiendo dicha edición, las mayúsculas para referirnos a los títulos de los poemas que aparecen en *Las constelaciones*, y así los diferenciamos también de sus primeras versiones en el Cuaderno XRC2.

³⁰⁴ María Victoria Utrera, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 43.

que pertenece a este movimiento natural del universo, el destino está dado dentro del él, no depende de él (ellos), así que habla de sus hazañas y sus pérdidas, relación nuevamente con los cantos en el mundo griego (pensemos en la épica, la *Iliada*, dividida en “Cantos” y de nuevo en los *Cantos* de Ezra Pound): “Hemos llamado en ayuda a la fatiga. Hemos subido los muros [...] Hemos ascendido los mares, uno a uno llegado. Y es que Nave, lo más Sur y vencido, nos aguarda”. Pero, aquí, los hermanos, Castor y Pólux hablan del descenso; están en un espacio de alcanzada paz, desde un corazón que jamás fue duro en donde “es poniente ahora”, se encuentra el Sol ocultándose, volviendo a la tierra, es un ciclo terminando. En este poema, la muerte está estrechamente relacionada con la imagen y el abandono del hermano: “Hemos dejado en casa al hermano, que guarda-quizá sea que volvamos-el gastado cuaderno de sus labios”.³⁰⁵ Se ha dejado atrás al hermano, quien ahora canta lo escrito.³⁰⁶ “GÉMINIS” habla, como ya lo ha mencionado repetidas veces Edgar O’Hara, desde la imagen del doble, la cual atravesará todo el poemario: “El tema del doble, ya notorio desde **Orilla**, nos ponía en otras pistas: el cielo y el mar (El Astronauta y la Atlántida) y su espejo (peces extraños:

³⁰⁵ La imagen del hermano en la poesía de Luis Hernández resulta conflictiva y paradójica, el poema “Abel”, publicado por primera vez con el título “Homenaje el homenaje”, en la antología *Imagen de la literatura peruana actual*, editada por Julio Ortega, reza: “Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano, / Di, qué hiciste, / Con el tallo de tu cuerpo siempre pito / Las sandalias lustradas y tus veintes. // No mirabas las ubres de las vacas / Ni el coloquio escondido de tus perros, / Sólo el humo de tu ofrenda que ascendía / Como ascienden las moscas hacia el cielo. // Sin embargo / Yo he visto a tu hermano y lo conozco / Persiguiendo la cólera entre vainas / Entre campos de trigo / Con los sucios vapores de su llanto / Reposando en la tierra / Como pronos cadáveres sin deudos // Dí, entonces, qué hiciste / Hoy que yace tu hermano tan al este. / Tú que nunca pensaste que para otro / Era duro de roer el Paraíso”. En Julio Ortega, *Imagen de la literatura peruana actual*, Tomo 3, Lima, Editorial Universitaria, 1971, p. 57.

Independientemente de las múltiples lecturas que se pueden hacer basadas en biografismos, es importante señalar el tema de la ausencia en cuanto a la figura del hermano en los versos que componen *Las constelaciones*, así como el del abandono. De diferentes maneras la imagen del par resultará conflictiva en la poesía del limeño. Sólo dejamos como nota, en cuanto a la evidente incomodidad que el autor muestra con el protagonismo (clara en “Abel”), cómo éste se expresa en las dos figuras filiales de Hernández mediante la militancia: Javier Heraud, como el poeta guerrillero, y su hermano Max Hernández, quien antes de convertirse en un conocido psiquiatra, tuvo una carrera militante en la izquierda estudiantil durante los años 60. Max fue presidente de la Federación de Estudiantes durante el 60, justo cuando se comenzó a reclutar a los primeros participantes en la guerrilla del MIR y del ELN que serían entrenados en Cuba, en la cual se alista Heraud: “El grupo de estudiantes peruanos, del cual aproximadamente la mitad iba a participar en el primer intento del ELN de crear frentes guerrilleros, se componía de jóvenes seleccionados por la Federación de Estudiantes del Perú (FEP). No eran solamente personas que habían finalizado sus estudios secundarios, sino también jóvenes que ya estaban en la universidad. [...]

Aunque la organización estudiantil de esta federación determinaba oficialmente quién recibiría beca y quién no, el entonces presidente de la FEP, Max Hernández, señaló en el libro de Cecilia Heraud (1989) que: “Después de la revisión de la Federación que fue la que autorizó oficialmente la cuestión de las becas y quien avalaba esto...”, en Jan Lust, *La lucha revolucionaria. Perú, 1958-1967*, Barcelona, RBA, 2013, p. 146.

³⁰⁶ Recordemos la imagen del cuaderno, en los versos de “tus cuadernos de dicha, tu inocencia” en “Sagitario”, así como el repetido verso: “Deja el cuaderno/ Deja el cuaderno oscuro/ En que escribes tantas veces (Cuaderno XRC2, pp. 39, 49-50)”.

pobres signos del agua)”.³⁰⁷ No podemos disociar este poema de la alegoría a Javier Heraud, la cual colegimos desde el intercambio textual del verso que cierra este poema: “viajes no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”. Uno de los hermanos, quien canta, aguarda en casa; es abandonado, y, sin embargo, la voz lírica canta un destino común. No olvidemos que en el mito griego, del cual Hernández sin duda alguna se nutrió para la escritura de esta sección del poemario,³⁰⁸ uno de los gemelos, Cástor, es mortal, y Pólux, hijo de Zeus mimetizado en cisne, es inmortal. Tras una batalla, Cástor pierde la vida y es la fraternidad de Pólux —quien pide renunciar a su condición de inmortal si está lejos de su hermano—, por la cual se salva a Cástor de su destino. Los hermanos son enviados, después de una temporada en el Olimpo y otra en el Hades, al cielo, como constelación guía de los marineros. A diferencia del mito, aquí no sólo se abandona, sino que “se supera” al hermano, se lo sobrevive; éste queda “ciego y amargo en sus viajes no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”.

El hermano funciona aquí como la imagen de aquello de lo que el sujeto lírico, el cual siempre se expresa en plural (la voz de los gemelos), quiere o necesita apartarse: “hemos dejado en casa al hermano”. Este metafórico hermano es también lo que, en la paz alcanzada, en el poniente del corazón, el sujeto lírico ha superado, esto es, la imagen gloriosa del mortal quien cantaba, y cuyo destino nunca se concretó debido a su muerte, nuevamente: “sólo viajes no emprendidos: trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”; misma imagen con la que Javier Heraud fue vanagloriado tras su asesinato,³⁰⁹ ¿cómo estar de nuevo con el compañero?,

³⁰⁷ Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil”..., p. xii.

³⁰⁸ Las referencias a situaciones y características se encuentran en figuras como la del mismo Eridano y en alusiones a las hazañas narradas en los mitos griegos, como en el caso de los poemas “PISCIS” y “ACUARIO”. Recordemos también el acercamiento que tiene Hernández a una edad temprana con la mitología griega, cuando, aún niño, “tiene que quedarse en cama por dos meses y medio. En esa época las enfermedades eran algo así como una calamidad para cualquier hogar ¿verdad? [...] Lucho leyó muchísimo entonces sobre todo mitología griega. Y en esos libros estaban los nombres de los héroes acompañados por el original en griego. Recuerdo que Lucho pidió que le consiguieran un libro sobre alfabetos” (“El naufrago y sus mensajes”, entrevista a Max Hernández por Edgar O’Hara, en *Marka*, núm. 225, Lima, 8 de octubre de 1981, p. 43).

³⁰⁹ Tras la noticia de la muerte de Heraud los círculos políticos y artísticos se manifestaron con inmediatez. El apoyo a la familia en medios periodísticos; los tempranos homenajes organizados por estudiantes tanto en la Universidad de San Marcos como en la Universidad Católica; el núm. 3 de la revista *Pielago*, publicada en diciembre de 1963, dedicada a él y en la cual participaron escritores como Pablo Neruda, Washington Delgado, Magda Portal, Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Arturo Corcuera, César Calvo y Mario Vargas Llosa, entre otros; la edición temprana de sus *Poesías Completas y homenaje*, editado por la editorial La Rama Florida; la edición del libro *Javier Heraud y las voces panegíricas*, de César Ángeles Caballero ese mismo año; el nombramiento del Frente Guerrillero Javier Heraud del ELN, en la segunda fase de esta guerrilla, el año de 1965, así como la edición de sus obras en Cuba para el año 1967, son muestra de ello.

¿Qué hizo el hermano que queda con vida ante la muerte de su par? Al igual que en el mito griego, se propone superar la muerte y contar desde la canción, ahora juntos, el destino de los gemelos, al final de su trayecto.

Si la imagen de Javier Heraud podía insinuarse en varios de los poemas que componen el Cuaderno *XRC2*, analizado en el capítulo anterior, su figura estará presente de manera más marcada en varios de los poemas que conforman esta primera sección de *Las constelaciones* y en aquella dedicada directamente a la música. La alegoría a Heraud no es exclusiva de *Las constelaciones*, el mismo año que se publicó el tercer libro de Hernández apareció *Consejero del lobo*, de Rodolfo Hinostroza, editado con el sello editorial “El Puente”, en Cuba, y quien también estuvo en la isla estudiando durante los años de reclutamiento guerrillero. Por su parte, Antonio Cisneros publicó también ese mismo año *Comentarios reales de Antonio Cisneros*, en el cual, además de aparecer un poema dedicado al poeta asesinado, existe ya, en la sección final, “Nuestros días”, una influencia estética del autor de *El río*:

[Los poemas de Cisneros] revelan un influjo demasiado directo de Javier Heraud en lo relativo a los moldes rítmicos y las sugerencias sensoriales que ellos evocan: “es lo mismo viajar o recortarme”, “un lecho de yerbas y manzanas”, “las moscas y los muertos no necesitan higueras o retamas, ni esta sombra de sauces apretados” son los moldes a los que Heraud ya dio un perfil definitivo.³¹⁰

En los poemarios de Hinostroza y Cisneros aparece la figura del Javier Heraud directa e indirectamente. En “Messiah”, del primer poeta mencionado, leemos:

Ernesto tosió una vez y luego
la luna hizo más notables sus ojeras. Los lobos entonces
cantaron acompañados por el suave ronquido de las ametralladoras”.)
Es él quien va a morir. Es él quien tiene enormes
deseos de morir y acabar de una vez. Lo vieron
cuando buscaba un ara de materiales nobles y
un desdichado con un cuchillo que tuviera inscripciones.
Lo sintieron soñar con voces de desgracia
en corredores concéntricos como telas de araña y esto
fue cuando cumplía veintitrés años. Se le ha visto
hacer ciertas invocaciones sobre el mar
como una barbacana de la tierra de pronto envejecida. Oh, y sus
quejidos han subido hasta Orión y hasta las Pléyades.³¹¹

³¹⁰ José M. Oviedo, “Antonio Cisneros ‘Comentarios reales’”, en Miguel Ángel Zapata, *op. cit.*, p. 390

³¹¹ Fragmento de “Messiah”, reproducido en Carlos López Degregori y Edgar O’Hara, *op. cit.*, p. 260.

Donde el señalado, el “elegido” para morir, es un joven noble, de veintitantos años, y fuertemente convencido con el proyecto revolucionario, como el mismo Heraud. Mientras que en “Javier Heraud”, en el poemario de Cisneros, se lee este homenaje:

Medía un metro ochenta. Sus manos
eran fuertes como ramas de ficus.
Traje gris, y en invierno
una chompa contra el aire
o las hojas desatadas
desde el último otoño.
Sobre sus ojos, os diré
que estaban llenos
de ciudades. (No escribo
estas cosas porque ha muerto.
En verdad, se hundían
en su cara, demasiado
marrones y profundos.)
Ahora, sólo puedo
buscar alguna cosa parecida
a nuestro hermano, entre la tierra
mojada por el río. Su cuerpo
ha cambiado de pieles y colores
en estos meses duros.³¹²

Heraud como alegoría estará presente en la producción poética de más de un miembro de la generación del 60. Esta figura retórica, que para Walter Benjamin era también un recurso filosófico, se presenta también como ruina: “en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza de la existencia humana, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo”.³¹³ Y esto da pie a una escritura “emocionante”, pensar en la ruina, o en la muerte, como aquello que va más allá de la belleza, pero también como aquello que es legado, rescate de la belleza misma y, al mismo tiempo, una representación que tiende hacia la salvación. Tarea en la cual se vio involucrada la juventud peruana desde diferentes espacios y la cual también derivó en la construcción de un mito en donde la imagen del poeta guerrillero tuvo un lugar central.

En el *corpus* que compone “Los signos del zodiaco” podemos ver lo arriba expuesto en “SAGITARIO”, poema que cierra dicha sección, signo zodiacal de Heraud y Hernández y

³¹² Antonio Cisneros, *Por la noche los gatos...*, p. 55.

³¹³ Walter, Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, en *Obras completas*, traducción de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero, vol. 1, Madrid, Akal, p. 383.

pseudónimo con el cual nuestro poeta se presentó al concurso. Una primera versión apareció en el Cuaderno *XRC2*. Reproducimos aquí la versión aparecida en *Las constelaciones*:

Colmada, conmovida ha quedado la tierra tras tu paso último.
Subes: son sombras las que arrastras en tu ascenso, y no es fácil
llegar a sus designios.

En el pasar del agua entre los rieles, supiste que en las ramas
postreras, donde el sueño y el tedio te elevaron, la caída
cansada te aguardaba. No dudaste ya más, vagaste inmerso por
las carpas absurdas. Tu inocencia, tu inocencia aprendida en
los colegios, ineficaz e inerte, hasta el último día en que
agobiado revelaste a tu pena que morías.

Ahora asciendes. Si tu juego y la tarde flotan juntos, sé que
existes, extraño y nunca fuerte, frente aquello que venga de
los astros.³¹⁴

En relación con la primera versión del poema, analizada en el subcapítulo anterior, podemos señalar la centralidad del ascenso. El tono en la segunda versión es mucho más calmo, y las alusiones al paso por la tierra se ubican justo a la mitad del poema. De la misma forma en la que la primera versión auguraba “Cielo / Tierra/ Cielo”, la muerte-destino cierra todos los versos en la segunda versión. Es clara la imagen del hombre que pierde la vida en el río: “En el pasar del agua entre los rieles, supiste que / en las ramas postreras, donde el sueño y el tedio te / elevaron, la caída cansada te aguardaba”. El sujeto lírico ya no se muestra melancólico, la despedida ahora es en calma y el cierre del poema acontece de la misma manera que sugiere el tema de apertura: mira al cielo, encuentra al amigo, al hermano, entre “aquello que venga de los astros”.

La tendencia a “mirar arriba”, a estar atento a aquello que sucede fuera de la Tierra y que al mismo tiempo podemos contemplar desde aquí, tiene un movimiento doble en “Los signos del zodiaco”. Si bien en varios poemas el sujeto lírico es testigo del ascenso (en “ACUARIO” y “PISCIS”, por ejemplo, o en los siguientes versos de “CÁNCER”: “Es el Sur quien nos lleva y nos olvida / Hacia el alba postrera”, “Aunque el dulce Noviembre / Nos derribe en estrellas, / Elevados”). También se ofrece una focalización desde los astros a los acontecimientos de la tierra, “TAURO” es quizá uno de los ejemplos más representativos, donde el toro y el sujeto lírico comparten el testimonio de lo terrenal divisado desde el cielo: “Si creado

³¹⁴ Luis Hernández, “SAGITARIO”, en *Trazos de los dedos...*, p. 26.

contemplo tu amargura, / Tu alma, toro, / Se torna en mi celeste compañero: / Tuyas son como mías/ Las fugaces visiones/ De esta tierra”,³¹⁵ dictan los versos finales de este poema. Asimismo elementos como el alba, las nubes y las estrellas marcarán la conexión cielo-Tierra anunciada a lo largo de todo el poemario ¿Qué tienen que decirnos los astros? Sus propios mitos, su caída, sus manifestaciones en un mundo humano y caótico. “LEO”, por ejemplo, donde se habla de un escenario posbélico en el cual los leones, “una dulce y sensata podredumbre”, como los linajes y emblemas de naciones enaltecidas, están “Nunca solos ni perdidos en cinemas. / Nunca en Roma”, introduce un tema de carácter ético-histórico que recorrerá “CÁNCER” (también ubicado en la primera sección del poemario) y varios poemas a lo largo del libro. La Tierra toda se mira en su cíclico girar, los mitos y las figuras zodiacales se actualizan en cinemas, plazas, al doblar las esquinas, en episodios de violencia en cualquier parte del mundo. Sobre la mirada del escritor hispánico en un mundo abierto, “un mundo en el que un sujeto estético marginal podía inscribirse y así volverse uno con la supuesta universalidad de un sistema mundial de intercambios literarios”³¹⁶ y, agregamos, de experiencias socioculturales, es importante marcar cómo desde esta primera sección del poemario se inaugura una de las aportaciones de Luis Hernández a su generación, esto es, el diálogo desacralizado con las tradiciones literarias y culturales que nutre su proyecto escritural. Como hemos mencionado varias veces, algunos de los poemas que componen *Las constelaciones* fueron escritos durante la estancia del poeta peruano en Alemania, y los debates sociales y estéticos de la época en el país germano estarán presentes a lo largo de todas sus páginas. Pero otra de las características centrales de este libro son el lenguaje limeño, los coloquialismos, las alusiones a espacios de la ciudad natal de Hernández. El diálogo que inaugura este poemario estará claramente posicionado desde el sur. Esto queda claro desde los primeros poemas, en los cuales el sujeto lírico advierte su espacio de enunciación, por ejemplo: “Y es que Nave, lo más al Sur y vencido, nos aguarda” (“GÉMINIS”); “Es el sur quien nos lleva y nos olvida” (“PISCIS”). En “ARIES”, por su parte, se enuncia la entrada de este signo describiendo el cielo y las estaciones desde Sudamérica, donde es el otoño la temporada que abre el signo del carnero:

Tomamos de la Estación que muere
Los despojos.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ Mariano Siskind, *op.cit.*, 178.

Tomamos los añicos lucientes
Del Verano.
Con ellos en la tarde, heridores de Estío,
Entretejemos
El recuerdo pacífico y cruel
Del aire helado.³¹⁷

Luis Hernández mira al cielo y codifica los sistemas de estrellas desde mitos y datos espacio temporales ajenos al Perú, desde el cual se apropia de ellos, como lo hará de toda tradición artística y científica, para hablar tanto del espacio íntimo: el destino, el canto, la pérdida del amigo/ hermano, la negación, el dolor; como de lo cotidiano colectivo: el cine, las esquinas, los cambios de estación, la simpleza del mes de agosto. Y si bien el canto se convierte aquí en pacífico testimonio de la hazaña, en otros poemas convivirá con un sonido universal y armonioso, que dará sentido a la “majestad de los días perdidos” y al destino al que “conduce esta canción”.³¹⁸

3.4 *El crudelísimo estigma de la música*

En los versos quinto y sexto del poema “SCORPIO”, de *Las constelaciones*, encontramos dos referencias directas a la música. La primera es *Das Lied von der Erde*, sinfonía de Gustav Mahler compuesta por un ciclo de seis canciones, predilecta durante la estancia de Luis Hernández en Alemania³¹⁹ y guía para la estructura de *Las constelaciones*. La segunda mención es la música de las esferas, en su recuperación kepleriana, en donde la separación y geométricidad de las órbitas de los cinco planetas conocidos para el siglo XVII, podían ser representadas por medio de los cinco poliedros regulares dentro de esferas y de esferas dentro de los poliedros.³²⁰ Leemos en el poema del peruano:

Hacia furia este camino:
Esta calle bajo luna, bajo áspera luna,
Sin esquinas. Los prestigios del agua
Que nos muestra sus lentos pilares derruidos.
Algo recordarás aquí de la canción de la tierra,

³¹⁷ Luis Hernández, *Trazos de los dedos...*, p. 20.

³¹⁸ Versos tomados de “SCORPIO” en su versión editada, en Luis Hernández. *Trazos de los dedos...*, p. 21.

³¹⁹ Esta predilección por Mahler es señalada por Roberto Criado, en la entrevista que realizó Edgar O’Hara, y también por Fernando Amat, en entrevista realizada el 16 de junio de 2020, donde el médico comenta que Hernández escuchaba también la Sinfonía no. 2, “Auferstehung”.

³²⁰ J. Rafael Martínez E., “La música de las esferas. Traditio y el canon astronómico-musical de Kepler”, en *Ciencias*, núm. 100, octubre-diciembre 2010, p. 7.

De la música girante de la esfera.
Algo recordarás de la majestad de los días perdidos,
De los días atados en las manos, como cintas:
Esto es lo que en la noche se acompaña.
Inimitable en esta melodía:
Hacia estanque las tardes que bebimos en las calmas
oleosas.
Hacia furia conduce esta canción.
Aunque el dulce Noviembre
Nos derribe en estrellas,
Elevados.³²¹

Aquí se anuncian ya los motivos de la sección II del poemario, “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE”: los mensajes de la música celeste; la noche como escenario de revelación donde los sueños, deseos, sentimientos y sobre todo la redención de los humanos se hacen posibles; la melodía celestial y el ascenso que ésta posibilita. Motivos que en relación con la obra de Gustav Mahler y del principio pitagórico y posteriormente kepleriano de la música de las esferas, Luis Hernández usará para ilustrar “el estigma crudelísimo de la música”.

“SCORPIO”, al pertenecer a la sección de “Los signos del zodiaco”, comienza por una caracterización astrológica de este signo: la furia como el camino emprendido que culminó derribando con el “dulce Noviembre” a un sujeto poético, de nuevo en primera persona del plural, “entre estrellas elevados”. Otros elementos presentes en estos versos, puente entre la primera y la segunda sección de *Las constelaciones*, saltan a la vista, como la fuerza de la noche frente a la creación (“Esto es lo que la noche se acompaña / Inimitable en esta melodía”. “Nos derribe en estrellas elevados”), la presencia del pasado (“los prestigios del agua / Que nos muestran sus lentos pilares derruidos”, “Algo recordarás de la majestad de los días perdidos / de los días atados como cintas”, “Hacia estanque las tardes que bebimos oleosas”) y la música manifiesta en las esferas y como destino (“la música girante de la esfera”, “hacia furia conduce esta canción”).

En los dos poemas en prosa que componen “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” están presentes estas temáticas, aunadas al tópico de la soledad (también central en la obra de Hernández en relación con la música³²²) y de la salvación por medio de la música especulativa, aquella cuya

³²¹ Luis Hernández, “SCORPIO”, en *Trazos de los dedos...*, p. 21.

³²² Remitimos al estudio de este tema de forma directa en una *Impecable soledad*, obra de Hernández conformada por seis Cuadernos y una serie de textos recopilados por Edgar O’Hara, en donde desde el título se asoma el tema de la soledad y en las primeras líneas se presenta a Shelley Álvarez, personaje central de esta

“intención es hacer encajar la música de las esferas (la macrocósmica) con la música de las culturas humanas (la microcósmica), y la función de la teoría musical en esta ecuación es la del espejo (speculum), que permite que un nivel refleje al otro”.³²³

El primer poema comienza enunciando la conciencia ante un estado de soledad:

1

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.

Una tarde, sin embargo, escuchó que sus manos jamás se
habían posado sobre algún mortal. Abandonó entonces su
habitación y su flauta, y dijo: Noche ondulante, húmedo
viajero. Hace ya tiempo que desde el silencio de mi corazón te
acechaba. Sin deseo he vagado de ventana en ventana. Debo
ahora ascender en tus brazos incontables, noche gemela de las
muchas noches.³²⁴

Rastreamos la relación entre soledad, música y espíritu desde la estructura misma del poema. “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” es la más breve y la única de las secciones de *Las constelaciones* compuesta en su totalidad por poemas en prosa; de hecho, después de esta sección, el resto de los textos están escritos en verso. La opción por este género poético se explica en sus orígenes y su relación con otras artes, como la pintura, pero especialmente con la música. “El diálogo y contagio mutuo entre la poesía y las artes visuales o la música daría cuenta, además, de una nueva organización del sistema de las artes que permitiría el intercambio de técnicas y posibilidades expresivas”.³²⁵ Entre éstas Hernández rescata el intento de “adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia”,³²⁶ así como a la cercanía de los lectores a un personaje ficticio. Desde las primeras líneas se presenta a un hombre “marcado por el estigma

serie de Cuadernos, sentado solo frente al piano, acompañado de botellas, quien después de tocar la Ofrenda lírica de Bach “cerró el piano y escuchó la Música de las Esferas” (Luis Hernández, *Una impecable soledad*, edición, estudio y notas de Edgar O’Hara, Lima, Ediciones de los Lunes, 1997, p. 7)

³²³ Johan F.W. Hasler, “Contribuciones de Kepler a la continuidad y transformación de la música de las esferas”, en *Per Musi*, Belo Horizonte, núm. 32, Julio-diciembre, 2015. <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992015000200171&lng=en&tlng=en#fn1 >
(consultado el 25 de agosto de 2019)

³²⁴ Luis Hernández, “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE”, en *Trazos de los dedos silenciosos...*, pp. 26-27.

³²⁵ Luis Fernando Chueca, *et al. Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, Lima, Universidad de Lima, 2007, pp. 22-23.

³²⁶ Charles Baudelaire, *El spleen de París*, citado en Luis Fernando Chueca *et al. Umbrales y márgenes...*, p. 13.

crudelísimo de la música” y la conciencia de su soledad, así como la pesadez de su destino “bajo la noche”. El hombre, al percatarse de su distancia con los mortales, se dirige hacia la noche; sale de su habitación y acepta con fascinación lo que está más allá de lo humano y no se puede expresar mediante el lenguaje escrito, hablado o musical sino con el silencio: “hace ya tiempo que desde el silencio de mi corazón te acechaba” y pide entonces “ascender en tus brazos incontables, noche gemela de las muchas noches”.

Con esta voluntad de unión con lo nocturno cierra el primer poema para continuar en el siguiente texto, contando sobre su destino:

2

Una melodía inimitable lo colmó, y no fue más la luna presagio de desdichas. Los altos muros de granados, los densos muros lo acogieron en sus sombras. Dijo su alma a los astros, los jamás solitarios e infinitos: muchas veces soñé con la marea, con el lento reflujó de las rosas en el dulce planeta inconcebible. Sé que de mi corazón y su luz brotarán los días nuevos, sé que la lluvia habrá de negarme para siempre el infortunio.³²⁷

La apertura con una experiencia de totalidad, la cual no puede ser reproducida, y que anuncia el fin de la desdicha en el presagio lunar; el decir de su “alma a los astros, los jamás solitarios e infinitos”; la luz brotando del corazón, así como los augurios de los cuerpos celestes y la naturaleza, son elementos presentes en la música especulativa, donde la armonía de las esferas toma un evidente protagonismo por medio de la relación del destino humano con lo macrocósmico. De igual manera, tópicos como el de la noche, la búsqueda de un “lenguaje presidido por el impulso rítmico musical en correspondencia con las esferas cósmicas”,³²⁸ la importancia de la naturaleza y la necesidad de ser receptivos a la misma, son elementos claros del romanticismo alemán.

“Más celestes que los de esos brillantes luceros nos parecen los ojos infinitos que la noche ha abierto en nosotros. Ellos ven más lejos que las más pálidas de aquellas innumerables legiones sin necesidad de la luz su mirada penetra en lo más hondo de un alma amante”, escribió Novalis en la primera parte de sus *Himnos a la noche*.³²⁹ Y esta experiencia de revelación y amor a esta etapa del día se reproduce en los versos del poeta limeño.

³²⁷ Luis Hernández, “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE”, en *Trazos de los dedos...*, p. 27.

³²⁸ María Victoria Utrera Torremocha, *op. cit.*, p. 44.

³²⁹ Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, traducción, introducción y notas de Américo Ferrari, Valencia, Pre-Textos, 1998, pp. 29-31.

En los dos poemas de “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE”, el escenario nocturno anuncia el tiempo de la creatividad. En el primero, el hombre marcado por la música es consciente de que su soledad se debe a que quiere ascender a la noche, y en el segundo poema la manifestación de plenitud se da durante este periodo.³³⁰

Algunas de estas características, en relación con el romanticismo alemán, fueron a su vez rescatadas por el músico vienés Gustav Mahler. Al referirse al trabajo del compositor de *Das Lied von der Erde*, Bruno Walter afirma:

En Mahler, pues, la claridad dominaba la interpretación de las obras maestras. Pero no era la claridad del día. La música no es un arte diurno. Que ignora las tinieblas. Sale de la oscuridad y es en la oscuridad donde debe ser comprendida y sentida; se parece más a las olas revueltas del océano que al azul límpido del Mediterráneo. Las tinieblas brotaban del alma de Mahler; su visión nocturna estaba hecha para penetrar en las profundidades de la música.³³¹

En ese sentido, asevera el director de orquesta y amigo del vienés, Mahler era un romántico: “Romántico en el sentido más amplio del término, por los vuelos audaces e ilimitados de su fantasía, por sus tintes «nocturnos»; [...]y sobre todo por esa mezcla de ideas poéticas metafísicas y religiosas que coexistían en el seno de su visión musical”.³³²

La alusión a *Das Lied von der Erde* va tomando forma mediante el diálogo con los temas principales de la sección II de *Las constelaciones*. Las seis canciones que componen la sinfonía de Mahler tienen como letra poemas de Li Tai-po y Wang Wei traducidos al alemán por Hans Bethge. Motivos como la nostalgia, la belleza, la ebriedad y el ensueño presentados como espacios de revelación, así como la contemplación y recepción de los mensajes en lo celeste y los movimientos de la Tierra manifestados, por ejemplo, en las estaciones, permean

³³⁰ Aquí encontramos una transposición temática (Genette, *op. cit.*, p. 263) con los motivos de la desolación, la soledad y el rechazo a la vida terrenal, y cómo los sentimientos de soledad quedan apaciguados por la presencia de la noche y la forma en que en ésta se presentan las revelaciones de la naturaleza y se llega a la plenitud. En el tercer himno a la noche, Novalis sentencia: “Un día que yo derramaba amargo llanto, que se desvanecía mi esperanza resuelta en dolor, *cuando estaba solitario* ante la yerma colina que en estrecho y oscuro recinto encerraba la forma misma de mi vida—solo como nunca ningún solitario lo estuvo—acosado por *indecible angustia*— ya sin fuerzas, una imagen del desamparo y nada más. —Mientras dejaba vagar la mirada en busca de auxilio, sin poder avanzar, sin poder volver atrás, y *me aferraba con ansias infinitas a la vida fugaz, evanescente*; —entonces, de las azules lejanías—de las alturas de mi antigua dicha *me vino un estremecimiento vespéral*—que rompió de golpe el lazo de nacimiento, las cadenas de la luz. Desvaneciéndose la pompa de la tierra, *se disipó con ella mi dolor—mi melancolía se fundió en un mundo insondable y nuevo—y tú, entusiasmo nocturno, sueño del cielo, caíste sobre mí—todo el paraje se elevó lentamente; sobre el paraje flotaba, liberado y renacido, mi espíritu*”. *Ibidem*, p. 35 [subrayados nuestros].

³³¹ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, traducción de Soledad Gafael Vivanco, Madrid, Alianza editorial, 1998, p. 85.

³³² *Ibidem*, p. 89.

estos poemas. La mayoría de estos temas están presentes en casi todo *Las constelaciones*. En “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” el vínculo con los mismos se lleva a cabo, como hemos mencionado líneas arriba, por medio del rescate de tópicos propios del romanticismo alemán.

Comencemos con el central y ya varias veces mencionado tema de la noche. En el quinto movimiento de la sinfonía de Mahler, “Der Trunke im Frühling” (“El borracho en primavera”), la primavera, el esplendor, llega gracias a la noche: “Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht! / Aus tiefstem Schauen lauscht´ich auf/ Der Vogel singt und lacht” (“¡La primavera llegó durante la noche! / escucho con gran atención, / ¡el pájaro canta y ríe!”),³³³ un tiempo de alegría se anuncia después de la obscuridad. La primavera se escucha con atención (*lauschen*). Sobre el romanticismo nos recuerda Octavio Paz en su canónico ensayo *Los hijos del limo*:

La visión romántica del universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más oída que sentida. Si el universo es un texto o tejido de signos la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.³³⁴

Encontramos en los poemas que componen “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” dos ritmos que marcan el destino del personaje. A lo largo de la primera parte, a pesar del tono melancólico, el ritmo se presenta con fluidez en de las palabras trisilábicas o pentasilábicas acompañando a esdrújulas, como “estigma crudelísimo de la música”, “solitario en su espíritu” y en un predominante acento dactílico en la primera línea para pasar a cadenas de anfibracos y anapésicos en la segunda y en la tercera. La velocidad de estos versos irá disminuyendo, aunque el ritmo se relacionará también con el de las líneas que se presentan en la segunda parte, donde priman palabras más cortas y donde los principales campos semánticos están regidos por lo nocturno (noche es la palabra que más se repite), por lo musical (música, escuchó, flauta, silencio) y por lo corporal (manos, mortal, corazón, brazos).

Los signos de pausa son más frecuentes en el segundo párrafo del primer poema, aunque las repeticiones de palabras, fonemas y morfemas encadenan y dan velocidad a la última sección: “Sin deseo he vagado de ventana en ventana”, “noche gemela de las *muchas* noches”, la repetición y el polipote también ayudan a este afecto. En el último ejemplo el resultado

³³³ Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, Nueva York, Dover Publications, 1988, p. viii.

³³⁴ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas*, Tomo I, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 354.

sonoro en forma de espejo causado por los lexemas y la terminación en acentos dactílicos marca la calma musical y preparan también la velocidad para el segundo poema, que anuncia la revelación nocturna y el ascenso.

Sobre la centralidad de la relación texto y música en relación con el tema de la redención y el ascenso en dos escritores románticos, Wackenroder y Hoffmann, Enrico Fubini apunta:

Se podría decir que el texto constituye el antecedente, el motivo emotivo, que después será totalmente absorbido y casi quemado por el flujo musical, casi un *input* inicial para llegar posteriormente a otras esferas, a otras regiones del espíritu: para Hoffmann, es «el anhelo del infinito lo que constituye la esencia del Romanticismo», y, para Wackenroder, es el impulso a liberarse «de la envoltura terrestre» a fin de elevarse «con las notas de la música en un movimiento de danza, desde la tierra hacia lo alto».³³⁵

Sobre estos anhelos versa la segunda parte, cuando el personaje queda colmado por una “melodía inimitable” y así lo celeste se manifiesta augurando la dicha: la luna, los astros infinitos y jamás solitarios y el “dulce planeta inconcebible” lo acompañan en los designios de los días nuevos y luminosos. En nueve líneas, las cuales oscilan entre las 16 y las 19 sílabas y están compuesta por acentos variados, así como por algunas asonancias en cadena (“Los altos muros de granados, / los densos muros lo acogieron”) y otras separadas (“de negarme para siempre el”), se pone de manifiesto el cambio en el destino y la salvación del personaje. La repetición de los fonemas a, s y l, a modo de aliteración, dota también de velocidad a la tercera línea: *su alma a los astros, los jamás solitarios* y de nuevo aparece una asonancia “solitarios e infinitos”. Justo en la mención al júbilo de estar y de poder comunicar su dicha a los astros.

En la última sección vuelve la calma y el tono es reflexivo. Encontramos también más coincidencias rítmicas y una anáfora. Si acomodáramos los versos guiados por esta figura de repetición el resultado sería el siguiente:

Sé que de mi corazón y su luz brotarán los días nuevos,
sé que la lluvia habrá de negarme para siempre el infortunio.

Aquí tenemos dos líneas de 18 sílabas con acentos dactílicos en su mayoría y acentos en la primera, decimotercera y decimoséptima estrofa. Ambas líneas comienzan con dactílico y terminan en anfibraco, lo cual dota de uniformidad al ritmo. Algunas asonancias como

³³⁵ Enrico Fubini, *El romanticismo: entre música y filosofía*, colección estética & crítica, Valencia, Universidad de Valencia, 1999, p. 39.

“negarme siempre” y los introductorios “sé que” ayudan también al efecto de musicalidad. Así, después de la descripción del encuentro con lo celeste el ritmo se armoniza en las últimas líneas, y se refuerzan los sentimientos de júbilo y tranquilidad manifestados mediante campo semántico de la dicha: corazón, luz, nuevo. Y donde la lluvia, igual que la sombra, en vez de augurar lo desconocido o el infortunio, lo niega; y está ligada, de la misma forma que las imágenes relacionadas con el agua en todo el poema (marea, reflujo), al sueño y a la intuición de lo venidero como bueno.

Los poemas de “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” comparten con otros poemas en prosa de Luis Hernández, especialmente con *Una impecable soledad* (cuyo tema central también es la música), varios “aspectos argumentales o narrativos [como] el indeleble estigma musical del personaje, la soledad como condición y la errancia por calles y espacios diversos”.³³⁶ Este conjunto de textos introducirá también una serie de ofrendas a compositores, poetas y científicos, en la tercera sección de *Las constelaciones*, “LOS MUERTOS”, compartiendo otra característica del romanticismo alemán: la necesidad de ampliar los géneros literarios y hacer presente otras artes como la pintura y sobre todo la música, y otras ramas del conocimiento como la filosofía, la astronomía y la ciencia. Estos elementos diversos asoman ya en los dos poemas de la segunda sección del poemario que nos concierne, aunque es innegable que la música y su cualidad de armonía del universo, así como lo nocturno, son los motivos centrales de este par de poemas en prosa.

Para los escritores y compositores del romanticismo alemán, la dupla poesía-música tuvo un importante papel no sólo como tema central y estructural en sus obras literarias y musicales, sino en la idea de los alcances y de la trascendencia del arte mismo. “Los románticos no huyen de la expectativa de que la experiencia estética— especialmente la música— puede transformar la realidad”.³³⁷ De la misma forma en la que el personaje de “DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” cambia su destino hacia la luz, una vez que escucha una “melodía inimitable”, la música puede hacer partícipe a los humanos de la armonía en el universo, o manifestarse en otras expresiones de transformación de la realidad.

³³⁶ Luis Fernando Chueca, “Desdoblamiento y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández”, en Luis Fernando Chueca et al., *op. cit.*, p. 263.

³³⁷ Donovan Siobhán y Robin Elliott, *Music and Literature in German Romanticism*, Nueva York, Camden House, 2004, p. xx.

En el proceso de trascendencia el poema 1 comienza con la imagen de la soledad en este mundo, el destino de un hombre “marcado por el estigma crudelísimo de la música”,³³⁸ quien, durante la tarde toma consciencia de su distancia con los mortales y tras dejar el espacio cotidiano y el instrumento humano mediante el cual reproduce música, la flauta, se dirige a la noche guiado por su intuición, tópico también exaltado por el romanticismo no sólo alemán sino en diversas tradiciones: “Hace ya tiempo que desde el silencio de mi corazón te acechaba”, confiesa a la noche, y tras dejar la frontera desde la cual observa el exterior, la ventana, se funde en los brazos de la “noche gemela de las muchas noches”, en ella comienza el ascenso.

El poema 2 comienza con la revelación después de la subida, donde “una melodía inimitable”³³⁹ colma a este hombre; se manifiesta aquella música que para Novalis es cósmica, en la cual el espíritu humano se presenta “como una lira tocada por las armonías elementales, y trata de exaltar el lenguaje a ese estado de oscuridad rapsódica, de disolución nocturna desde el cual puede pasar con mayor naturalidad al canto”.³⁴⁰ Aquí el personaje no logra el canto, pero se dirige y es receptivo a los presagios de los astros y de la naturaleza, él y el universo hablan, de la misma forma en que también Novalis escribe en su *Allgemeine Brouillon*: “El hombre no es el único que habla-el universo también habla- todo habla- lenguajes infinitos”.³⁴¹ En los versos de Hernández, después de decir “su alma a los astros”, las signaturas se expresan mediante la naturaleza. Estos signos anuncian “la luz” de los días nuevos: la marea, las rosas cerradas (proceso que ocurre justamente en la noche) en la imagen del reflujo, y la lluvia.³⁴² De la misma manera que para el romántico alemán, “su contemplación de la naturaleza es presentada a través de una metáfora explícitamente musical que es tanto armónica, combinando experimentalmente diversos elementos de la naturaleza,

³³⁸ Vemos aquí, igual que en la primera sección del poemario, “Los signos del zodiaco”, la relación entre música y destino, aunque en la primera parte se manifiesta por medio del canto como testimonio de los aconteceres en la vida de personajes míticos o cotidianos.

³³⁹ Recordemos los versos de “SCORPIO”: “Esto es lo que en la noche se acompaña. /Inimitable en esta melodía”.

³⁴⁰ George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio*, traducción de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 62.

³⁴¹ Novalis, *Notes for a Romantic Encyclopaedia. Allgemeine Brouillon*, traducido al inglés, editado y con introducción de David W. Wood, Nueva York, State University of New York Press, 2007, p. 24. [traducción nuestra]

³⁴² Como hemos mencionado a principio de este capítulo, el agua tiene para Luis Hernández un significado purificador y ligado con el contenido, ver nota 242.

como rítmica”.³⁴³ Una vez manifestada esta armonía es imposible el infortunio. Así, La música, como arte más elevado, “le permite acceder a otras dimensiones de su propia existencia y de la vida en general; le otorga, asimismo, una mayor comprensión del universo o una mejor ubicación en él”.³⁴⁴ Este fenómeno le interesa a Luis Hernández en su manifestación en la Tierra. Como mencionamos en el apartado anterior, *Las constelaciones* propone un constante ir y venir entre lo mundano y lo celeste, entre el mirar de los humanos al cielo, y de ahí la construcción de mitos, guías y presagios; pero también de las celestes “fugaces visiones de esta tierra”.³⁴⁵ En su capacidad por unir lo humano con aquello que lo rebasa, la música es un elemento que también redime: alivia la soledad, ahuyenta un pasado marcado por la desdicha, da paso a la luz. Y esta cualidad será tan elevada en la futura obra de Hernández que la música se presentará como un bálsamo, otro vínculo con Novalis, quien veía a la música como una “especie de práctica médica”: “Toda enfermedad es un problema musical- su rehabilitación una solución musical, el mayor talento del médico”,³⁴⁶ escribía el alemán. Para Luis Hernández, además de ser una cura, la música se presenta como un motivo de vida: “No mueras más/ Oye una sinfonía de banda / Volverás a amarte cuando escuches / Diez trombones / Con su añil claridad”,³⁴⁷ sentenció el limeño en su famoso poema “A un suicida en una piscina”, el cual continúa, en el diálogo entre lo terrenal y lo celeste: “Quédate en el tercer planeta / Tan solo conocido / Por tener unos seres bellísimos / Que emiten sonidos en el cuello / Esa unión entre el cuerpo / Y los ensueños”.³⁴⁸

“DIFÍCIL BAJO LA NOCHE” introduce de manera abierta el tema de la música, ya no como canto ligado a la épica, como se presenta en “LOS SIGNOS DEL ZODIACO”, sino en su capacidad redentora y en su relación con la armonía del universo, tema que Hernández rescatará en su obra posterior. También, este poema en dos partes también se relacionará, por medio de la música, con la tercera sección de *Las constelaciones*, “LOS MUERTOS”; dicha sección abre con el poema “FEDERICO CHOPIN”, en el cual se presenta otro elemento central para la música: el silencio, y el tratamiento de este elemento musical se hace desde la

³⁴³ James Hodkinson, “The Cosmic-Symphonic: Novalis, Music and Universal Discourse”, en Siobhán, Donovan y Robin Elliott, *op. cit.*, p. 19.

³⁴⁴ Luis Fernando Chueca, *op. cit.*, p. 274.

³⁴⁵ Del poema “TAURO”, en Luis Hernández. *Las constelaciones...*, s/n.

³⁴⁶ Ian Biddle, *Music, Masculinity and the Claims of History. The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Reino Unido, Ashgate, 2011, p. 47. [traducción nuestra]

³⁴⁷ Luis Hernández, *Trazos de los dedos...*, p. 90.

³⁴⁸ *Idem*

arista del latente debate posbélico. En “FEDERICO CHOPIN” aparece la imagen de la Polonia después de la guerra y, en su mayor emblema musical, queda manifiesto el tema de los límites del lenguaje, e incluso de la música, para dar cuenta de lo ocurrido en la “blanca y abatida, / Tu Polonia”.

3.5 *Los últimos cuartetos*

Si se puede afirmar, sobre las páginas que componen *Las constelaciones*, que “estamos ya ante los temas que Luis Hernández recreará una y otra vez en sus cuadernos”.³⁴⁹ La música, además de ser un tópico central en la constitución del poemario, se expresará mediante casi todas las formas en las que Luis Hernández definirá y presentará este arte a lo largo de su trayectoria poética. Como destino y testimonio expresados en el canto, como manifestación de la naturaleza y lo celeste por medio de misteriosas ondas a las cuales los humanos a veces pueden acceder, como misterio en su relación con la noche, como denuncia y defensa de la vida y la libertad y como paliativo, la música estará presente en todas las secciones de *Las constelaciones*.

Desde los versos de *Charlie Melnik* (1962) el arte musical aparece en la imagen del canto como manifestación de vida, e incluso de la plenitud (“Como cuando vivías/ cantarás.”, “La imagen sin fin de tus canciones”, “Puedo llegar al mar/ con la sola alegría/ de mis cantos”), pero recién en el siguiente poemario las manifestaciones musicales se harán presentes en forma mucho más evidente y por medio de expresiones diversas, una de las más recurrentes será la referencia a varios compositores.

Cerramos el apartado anterior mencionando dos aspectos centrales en la concepción de la música de Luis Hernández: su potencial como paliativo y su relación con el debate posbélico. Como señala George Steiner, durante el Tercer Reich “los lugares de la enseñanza y el arte humanista acogieron y ayudaron efectivamente al terror nuevo”³⁵⁰ y se dio un descarado uso de la tradición por responsables y asesinos, el cual estuvo nutrido por un legado “cultural” conformado por artistas que, justo como Beethoven, habían rechazado abiertamente los

³⁴⁹ Edgar O’Hara, “Luis Hernández en sus constelaciones”, en *Marka*, Lima, núm. 225, 8 de octubre de 1981, p. 40.

³⁵⁰ George Steiner, *op. cit.*, p. 21.

totalitarismos.³⁵¹ En la sección IV de *Las constelaciones*, dedicada a Ludwig van Beethoven y en abierta relación con sus últimos cuartetos, encontramos estos temas, al lado de, nuevamente, la muerte del amigo.

De manera análoga a los últimos cuartetos para cuerda de Beethoven, esta sección está compuesta por cuatro poemas, cada uno con uno de los cuales comparte título con algunos de los *opus* que conformaron los *Cuatro últimos cuartetos para cuerda*, excepto el primer poema, el cual lleva como título “CUARTETO OPUS 72”. En la obra de Beethoven no existe tal cuarteto, pero el número de obra corresponde a la apertura de *Fidelio o el amor conyugal*, la única ópera que compuso el músico de Bonn y la cual tiene como tema central “La idea de la esperanza en la libertad”.³⁵²

¿Por qué Hernández realizó este cambio? ¿Descuido, confusión o guiño del poeta? La temática de la ópera no parece tener mucha relación con los tópicos vinculados con la música presentes hasta ahora en el poemario. En la obra aludida de Beethoven, Leonore, esposa de Florestán, un prisionero condenado a muerte por cuestiones políticas —“Wahrheit wagt ich kühn zu sagen/ und die Ketten sind mein Lohn” (“La verdad me atreví a decir de forma audaz/ y las cadenas son mi paga”) —, se disfraza de hombre y se hace llamar Fidelio, con el propósito de ganar la confianza de uno de los trabajadores en la cárcel de Sevilla y poder liberar a su amado. En el segundo, y último, acto, Leonore consigue su objetivo y salva la vida de Florestán. Los esposos vuelven a estar juntos y se alaba la virtud —“Tugend schreckt den Bösenwicht” (“la virtud asusta al malvado”) —, al tiempo que Pizarro, el mal gobernador, es castigado por el rey Fernando.

“CUARTETO OPUS 72” es el poema que en el Cuaderno *XRC2* aparece con el título “Eridano”, el cual hemos analizado en el primer subapartado de este capítulo, en cuyas lecturas está presente también la figura de Javier Heraud, ser querido. A diferencia de la obra de Beethoven, no existe ninguna fidelidad que salve al condenado.

³⁵¹ En el concreto caso de Beethoven, referimos a su abierto rechazo al imperio napoleónico y la anécdota sobre su Tercera Sinfonía, en la cual, “quiso cantar un himno de alabanza al hombre que había consumado la Revolución Francesa [...], de modo que su obra sirviera «para celebrar el *recuerdo* de un gran hombre», pero cuando Napoleón se hizo nombrar Emperador de los franceses, Beethoven rompió su dedicatoria” (Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, traducción de Elena Giménez, Madrid, Alianza editorial, 1986, p. 63)

³⁵² Erich Schenk, “Über Tonsymbolik in Beethovens ‘Fidelio’”, en Erich Schenk (ed.), *Beethoven-Studien*, Viena, Böhlau, 1970, p. 246.

Edgar O'Hara escribió sobre esta sección del poemario que “está encomendada a Beethoven mediante cuatro poemas que, como los signos del zodiaco, son interpretaciones personales de composiciones del músico alemán”.³⁵³ Los primeros dos poemas que lo componen también tienen relación con el zodiaco. “Eridano”, como vimos en las primeras páginas de este capítulo, es la constelación que representa a uno de los ríos que cruzaban el Hades. El poema comienza con alusiones a la muerte: el mismo nombre del cuerpo de agua y el fin del estío para entrar a la estación donde todo queda helado. El lamento de la última estrofa anuncia la pérdida y el reclamo ante el abandono: “Cómo pude apartar de tu paso los caminos/ Si eras luz de los muelles, floreciendo”; para terminar con un profundo dolor y con un sentimiento de desesperanza: “está helada la noche y nada asciende”.

El segundo poema de la sección dedicada a Beethoven, también parecido en estructura a “CUARTETO OPUS 72” (priman los heptasílabos y los endecasílabos, aunque no podríamos hablar de una silva libre. De igual forma en ambos poemas los acentos anapestos son abundantes, sobre todo en los heptasílabos), es alusivo también a un cuerpo celeste y tiene como título “CUARTETO OPUS 127”, igual que el primero de los cuartetos que componen los *Últimos cuatro cuartetos para cuerda*, de Beethoven. El tono del inicio es sumamente parecido a “SCORPIO”, donde la ira es el sentimiento que presenta a un sujeto lírico en plural: “Hacia cólera y mar vamos bajando”³⁵⁴ y en el segundo verso aclara la identidad del sujeto y el personaje a quien(es) se dirige(n): “Somos cuatro, portador de serpientes”, este verso es clave para la introducción de dos temas centrales en la producción de Hernández: el intérprete musical y el médico. El primer tema se encuentra en la alusión a los cuatro instrumentistas para llevar a cabo la ejecución de los cuartetos beethovenianos “Somos cuatro”; el “portador de serpientes”, por su parte, hace referencia a la constelación de Ofiuco, la cual en el mapa estelar se encuentra próxima a Scorpio y a Sagitario y corresponde al mito griego del hijo de Apolo y Coronide. Asclepio, dios de la medicina y también relacionado con enormes dotes musicales, es representado generalmente con un bastón en donde se enrolla una serpiente:

Según la mitología fue el centauro Quirón quien enseñó música y medicina a Asclepio, al Esculapio latino, ya que sus enseñanzas versaban sobre música, arte de la guerra, moral y medicina. [...] El culto a Asclepio se estableció principalmente en la ciudad de Epidauro,

³⁵³ Edgar O'Hara, “Luis Hernández es sus constelaciones”, ..., p. 41.

³⁵⁴ “SCORPIO”, por su parte, comienza: Hacia furia este camino: Esta calle bajo luna, bajo áspera luna.

donde se llegaría a desarrollar una auténtica escuela de medicina. Uno de los principales símbolos de la deidad y de sus seguidores era una serpiente enrollada en un bastón.³⁵⁵

Esta representación se basa en la capacidad del veneno de serpiente para curar y otra versión afirma que “un día Asclepio observó a una serpiente cargando una hierba en su boca, la cual fue usada para revivir a otra serpiente que había sido asesinada. Asclepio tomó la hierba y con ella expandió su conocimiento sobre la medicina”.³⁵⁶

El “portador de serpientes”, nombrado dos veces en el poema, igual que en el mito griego, a pesar de tener la cualidad de sanar la vida e incluso evitar el deceso humano, muere y queda entre los cielos. En los versos de Hernández, es justo su muerte, lo que canta el sujeto poético en primera persona del plural:

Hacia cólera y mar vamos bajando.
Somos cuatro, portador de serpientes,
Quienes cantan.
Y es tu cuerpo tendido
Y es tu muerte.
Quién pudo entonces posarse
En tus ojos incontables,
En tus días eternos en los cielos
Portador de serpientes.
Portador del abismo.
Pobre bestia de luz a quien amamos:
Días tristes vendrán
Cuando no vivas.³⁵⁷

De la misma forma que en el poema anterior (“CUARTETO OPUS 72” y “Erídano” en la versión del Cuaderno XRC2), en el cual se cantaba a una constelación relacionada con la muerte en la imagen, y sobre todo en la despedida, de Erídano, el río del Hades, en este poema el tema central es la muerte y el adiós a un personaje, pero esta vez ligado a la medicina, la capacidad humana de prolongar la vida, pero sobre todo —y éste es un tema central para el limeño— evitar y sanar el dolor.

Estos versos tienen un tono definido por la tristeza y la melancolía, pues hablan sobre la agonía, el deceso del personaje a quien se dirigen, cantando, quienes descienden “hacia cólera

³⁵⁵ Simón Royo Hernández, “Un gallo para Asclepio. Del enigma del autoepitafio de Sócrates al posthumanismo contemporáneo”, en *Éndoxa: Series Filosóficas*, UNED, núm. 25, 2010, p. 50.

³⁵⁶ Milton D. Heifetz y Wil Tirion, *A Walk through the Heavens. Guide to Stars and Constellations and their Legends*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2004, p. 61.

³⁵⁷ Luis Hernández, “CUARTETO OPUS 127”, en *Trazos de los dedos...*, p. 34.

y mar”. Estamos ante una alegoría de la respuesta iracunda ante el dolor que causa la proximidad de la muerte; enfadados descienden hacia lo inconmensurable (en la imagen del mar), y en este descenso se manifiesta el enojo al nombrar al ser amado. No es sólo el portador de serpientes quien cura, sino también “Pobre bestia de luz a quien amamos”. En la evasión de la mirada de quien está próximo a su deceso se halla una de las más desgarradoras imágenes de despedida en toda la producción del limeño: “Y es tu cuerpo tendido / Y es tu muerte / Quién pudo entonces posarse / En tus ojos incontables”, declara el sujeto poético ante el cuerpo desfallecido del ser amado.

A diferencia de otros poemas de Hernández donde el reclamo y/o el lamento se interrumpen con una alusión nostálgica al pasado, aquí únicamente se presenta la tristeza ante un inevitable destino.³⁵⁸ “Días tristes vendrán / Cuando no vivas”, son los cortos versos de siete y cinco sílabas, con acentos en la primera y la tercera sílabas por igual, que dan un ritmo de cierre como afirmación contundente y clausuran, así, el tono de tristeza que presenta la figura del ser amado en agonía y la cual, a su vez, quebró el ritmo de furia con el que se abre el poema. Este tono melancólico también nos recuerda los versos “Como cuando vivías / cantarás. / Aunque no vuelvas”, de *Charlie Melnick*,³⁵⁹ también de siete, cuatro y cinco sílabas, en donde se sentencia de forma aplastante el futuro ante la inevitable ausencia del amigo (debido a su muerte o por mero alejamiento).

Estos cambios en intensidad y en las emociones son parecidos a la estructura de los *Últimos cuatro cuartetos*, en los cuales, a decir de los románticos alemanes, “Beethoven hizo estallar la forma”.³⁶⁰ Otras de las características compartidas por el poemario y las piezas musicales son lo disonante,³⁶¹ lo fragmentario y la tristeza como núcleo: “Así pues, todas las obras tardías de Beethoven transmiten un sentimiento trágico a pesar de su irascibilidad”.³⁶²

³⁵⁸ La imagen del canto como destino en la mitología y la tragedia griega está presente en varios de los poemas de Luis Hernández dedicados a los cuerpos celestes. Comenzar el poemario y la sección “Los signos del zodiaco” justamente marcando esta relación, con “GÉMINIS”, en el cual la voz de los gemelos declara “Es demasiado triste y antiguo lo que cantamos. Nuestra canción no nos pertenece”, es una clara muestra de la centralidad de este tópico en el poemario. De la misma manera sentencia en “SCORPIO”: “Hacia furia conduce esta canción / Aunque el dulce noviembre/ Nos derribe en estrellas”, remarcando la inevitabilidad del destino, a pesar de los presagios de dulzura.

³⁵⁹ Esta “coincidencia” fue referenciada por Edgar O’Hara.

³⁶⁰ Alfred Einstein, *op. cit.*, 84.

³⁶¹ Recordemos, en relación con el estruendo, el título que el mismo Hernández eligió para su obra poética completa: *Vox Horrisona*.

³⁶² Edward Said, *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, traducción de Roberto Falcó Miramontes, México, Debate, 2009, p. 33.

Y un elemento más con el cual dialoga la producción de Hernández y los cuartetos musicales, es en el sentir desgarrador que marca el “Spätstil” de Beethoven, claro en los poemas, no sólo de la sección dedicada al músico de Bonn, sino en todos los que hablan de despedida en *Las constelaciones*. Sobre este tema en las obras últimas del compositor alemán, Adorno destacaba justamente su enigma: “Su desgarramiento no está en la decisión de muerte y el humor demoníaco, sino a menudo en lo simplemente misterioso”.³⁶³

La muerte, la música, el misterio y la desazón son elementos constantes en los poemas de Hernández dedicados a los cuerpos de estrellas y a la nostalgia del ser amado. “CUARTETO OPUS 127” cierra las apariciones de poemas con referencia a una constelación e inaugura el tema de la medicina en la poesía del limeño. Siguiendo el mapa celeste, Ofiuco se encuentra entre las constelaciones de animales portadores de veneno: Serpens Caput, Serpens Cauda (la cabeza y la cola de la serpiente) y Scorpius; él es “bestia de luz” en medio de la ponzoña. La muerte de este ser crea la gama de distintos sentimientos presentes en cualquier duelo. Se podría decir de este poema lo mismo que afirma Edward Said sobre la obra última de Ludwig van Beethoven, retomando a Adorno, donde a pesar de que aparecen elementos diversos y fragmentados, ésta se niega “a reconciliar en una única imagen lo que no está reconciliado”.³⁶⁴ De esta forma, el sentimiento de pérdida queda declarado, por última vez en el poemario, por medio de la presencia de sensaciones aparentemente contradictorias, pero que dan cuenta del dolor ante la despedida. La coda es, entonces, de igual manera que en el Opus. 127, un espacio desacelerado, de resignación y en el cual, tras enunciar la ira y la desolación que genera la muerte, el “cuerpo tendido” del “portador del abismo”, el ritmo, en sus cortas sílabas finales, avisa los días tristes que vendrán.

Cada sección de *Las constelaciones* tiene “formas de mirar el cielo”: desde lo mitológico, desde lo musical, o incluso desde la ciencia (como en el caso de “GALILEO”). La sección IV, dedicada a Beethoven, abre con poemas relacionados con dos constelaciones que no podían estar en la primera sección porque no son signos de zodiaco reconocidos. Y abren esta sección IV también para dar seguimiento al tema básico de este poemario: la mirada del poeta dirigida al cielo. En relación con el tono personal que tiene esta cuarta sección, la referencia a la última obra de Beethoven es pertinente en su experimentación e intimismo.

³⁶³ Theodor Adorno, “Spätstil Beethovens”, en Theodor Adorno *et al.* *Beethoven '70*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1970, p. 15.

³⁶⁴ Edward Said, *Sobre el estilo tardío...*, p. 17.

Sobre los últimos cuartetos, afirmaban autores románticos, para quienes el músico de Bonn fue un símbolo de la independencia del artista y la defensa de la creatividad: “Pero las últimas sonatas y los últimos cuartetos se vuelven soliloquios a los que sólo se nos permite alcanzar a intuir, pues Beethoven los compuso únicamente para sí mismo y para su Dios, como confesiones de un solitario”.³⁶⁵

En otro poema de la sección IV, el “CUARTETO OPUS 131”, encontramos de forma enigmática la imagen de Ludwig van Beethoven, en un gato viejo y sordo caminando encima de las casas:

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

Gato, mi querido y sordo gato.
Yo sé que a través de tus patas,
A través de tu aciaga cabellera
Y la noche que me envuelve,
Hemos vuelto a beber,
Hemos llegado
A tener un lugar bajo los cielos.³⁶⁶

La descripción de la escena con la que comienza el poema nos recuerda la calma con la que se muestra el paisaje al atardecer en “Cisne”;³⁶⁷ en este “Cuarteto”, sin embargo, la mención de las casas se da en la imagen de sus tejados, en medio de una atmósfera silenciosa y óptima también para la revelación. Una vez introducido el escenario en la primera línea del poema, son siete versos, análogos a los siete movimientos que componen la Opus 131 del músico de Bonn, los que presentan a los melancólicos últimos cuartetos de Beethoven, accesibles a todos: solitarios, dichosos y a quienes “en deseo vagan” por la noche.

La segunda estrofa, también compuesta por siete versos, abre con el llamado del sujeto lírico a un “gato, mi querido y sordo gato”, en clara alusión a Beethoven, la cual se refuerza

³⁶⁵ Alfred Einstein, *op.cit.*, p. 24.

³⁶⁶ Luis Hernández, “CUARTETO OPUS 131”, en *Trazos de los dedos...*, p. 35.

³⁶⁷ Ver en este capítulo, p. 103.

al mencionar la “aciaga cabellera”.³⁶⁸ Si la presencia del compositor alemán estaba enunciada en la primera parte del poema en los *Cuatro cuartetos* como aquello que da y/o crea la noche, sus frutos; en la segunda estrofa la imagen del gato anuncia ya una relación más estrecha con la noche, pues ahora el sujeto lírico se encuentra envuelto en ella. Al igual que en la sección II del poemario, tras manifestarse la música, en este caso ya no como una melodía del universo sino, concretamente la música de Beethoven, el sujeto lírico ha vuelto a beber, y aquí la embriaguez es un estado en el cual los sentidos se encuentran alterados, sin embargo, no limitan, sino que hacen consciente al sujeto de su espacio mundano, pero también de que se encuentra “bajo los cielos”, es capaz de mirar hacia arriba y es protegido al mismo tiempo por las alturas. Que la descripción primera sean los tejados, y que se enuncie próximo a un gato, ubica al sujeto lírico justamente en la parte superior de las construcciones, debajo del cielo, sí, pero próximo al mismo tiempo, humanamente próximo: “Te asemejas a algunos poetas/ Siempre cercano al cielo/ O, si se quiere, a los techos”, escribiría el limeño, años después en uno de sus Cuadernos.

Los versos que componen este poema son cortos en su mayoría, cinco o seis sílabas y dos heptasílabos; la mayor parte de los endecasílabos son melódicos (acentos en la primera, tercera y décima sílabas). En la obra aludida de Beethoven abundan las *appoggiaduras*, esto es, los cambios en la melodía para no llegar directamente a la nota que corresponde en el sistema métrico, y las cuales no necesariamente crean disonancias.³⁶⁹ En estos versos de Hernández encontramos un paralelismo con este recurso musical en los constantes cambios ligeros de tono. La primera estrofa se lee bajo una voz descriptiva ubicada en la noche y termina con la mención de la música melancólica acompañando a solitarios y parejas. La siguiente estrofa cambia con la imagen de un gato (una disonancia) y de ahí el ánimo calmo se convierte a un arrebató, el “volver a beber” y sentirse pleno (aún en calma), ante la consciencia de tener “un lugar bajo los cielos”.

³⁶⁸ Recordemos que Hernández gustaba de leer biografías o por lo menos datos biográficos generales de diversos músicos, escritores, artistas, médicos, científicos y personajes históricos. Por lo cual las alusiones a episodios de vida e incluso a su apariencia es recurrente en su poesía. Sobre el tema del cabello de los músicos, por ejemplo, leemos en “Historia de la música”: “Hay compositores sin pelo: Prokofieff, Schönberg, Hindemith./ Hay compositores con pelo: Grieg, Liszt, Lennon. / De otros no se sabe/ Pues usaban su peluca / Bach, Händel, Lully. / Pero lo terrible / Es el enigma nórdico: / Sibelius, / Que en algunos discos / Tiene el cabello largo / Y en otros / Tan sólo una sonrisa” (Luis Hernández, *Trazos de los dedos...*, p. 76).

³⁶⁹ Barbara R. Barry, “Teleology and Structural Determinants in Beethoven’s C# Quartet, op. 131”, en *College Music Symposium*, Vol. 30, núm. 2, 1990, p. 66.

En este poema el espacio nocturno no está relacionado con el momento de revelación, a modo de diálogo con el romanticismo alemán, y como sucede en la sección anterior (“DIFÍCIL BAJO LA NOCHE”), sino con la imagen de la esperanza, incluso cuando ésta se manifiesta de forma agresiva (“Como frutos malvados de la noche/ Los últimos cuartetos de Beethoven”). Esta imagen de lo nocturno también está presente en los primeros poemarios de Paul Celan, en este sentido se acentúa su relación con “Cisne”. En “Die Ewigkeit” (“La eternidad”), poema aparecido en el primer libro del rumano, *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria)*, encontramos estos elementos, así como una correspondencia con el ritmo, la cadencia, el uso de la primera persona del plural y algunas imágenes constantes en varios poemas de *Las constelaciones*.

Corteza del árbol de la noche, cuchillos nacidos del moho
te susurran los nombres, el tiempo y los corazones.
Una palabra que dormía cuando la oímos
se desliza bajo la fronda:
elocuente será el otoño,
más elocuente la mano que lo recoja,
fresca como la amapola del olvido la boca que besa.³⁷⁰

La presencia de la noche, el oído como sentido principal para captar sus mensajes, el reino vegetal, la voz lírica que se dirige hacia un tú que comparte las situaciones, así como el tono descriptivo, son elementos presentes en ambos poemas. Mientras la imagen del otoño, el olvido y la nostalgia estarán presentes en todo el poemario de Hernández.

De la misma forma encontramos esta imagen de la noche en “Aus Herzen und Hirnen” (“De corazones y cerebros”), donde los “frutos malignos de la noche” hernandianos dialogan con los “tallos de la noche” de Celan y donde también el sujeto lírico nuevamente se dirige hacia un tú con quien comparte la experiencia de lo que no logra ser dicho:

DE CORAZONES Y CEREBROS
brotan los tallos de la noche,
y una palabra, por guadañas pronunciada,
los inclina la vida.

Mudos como ellos
vamos en vilo hacia el mundo:
nuestras miradas,
cruzándose para el consuelo,
avanzan a tientas,

³⁷⁰ Paul Celan, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2016, p. 74.

nos hacen signos sombríos.

Sin mirada se silencia ahora tu ojo en mi ojo,
caminando
alzo tu corazón a los labios,
alzas mi corazón a los tuyos:
lo que bebemos ahora
sacia la sed de las horas;
lo que ahora somos
lo escancian las horas al tiempo.
¿Le somos de buena boca?
Ningún sonido, ninguna luz
se desliza entre nosotros para decirlo.³⁷¹

“Beethoven”, esta cuarta sección de *Las constelaciones*, está compuesta por cuatro poemas, los cuales están ordenados de forma encadenada por temas: los primeros dos corresponden a constelaciones; el primero habla de Erídano, río de muerte, en otoño, y pronto cierra con la nostalgia por los días en los cuales el sujeto poético y el río se encontraban juntos; el segundo poema versa sobre la constelación de Ofiuco, la cual pone como tema central la pérdida y la nostalgia por el dios de la medicina. Las alusiones a Beethoven se hacen, también de forma encadenada, cada vez más explícitas. En la primera parte, como vimos, sólo hay un paratexto, el título, alusivo, ni siquiera a los *Cuatro cuartetos* de Beethoven, sino a la Op. 72, *Fidelio*; para el segundo poema también el título continúa con la referencia a las obras del músico de Bonn, el primero de los “Cuatro últimos cuartetos”, “CUARTETO OPUS 127”, en donde se menciona en el cuerpo del texto, al igual que los instrumentos de cuerda para su ejecución, “somos cuatro, Portador de serpientes”. El segundo bloque de poemas tiene una temática diferente, la cual se va insinuando poco a poco, pues si “CUARTETO OPUS 131” enuncia la calma ante la aparición y la escucha de los *Cuartetos* de Beethoven, su mensaje bajo la noche. El último poema pondrá en el centro del debate qué significó tanto la música como la cultura y su bandera frente a la perpetración del dolor humano.

En el poema que cierra la sección IV, “CUARTETO OPUS 135”, podemos leer, en clara transposición cultura al tema posbélico:

Y luego, sobre el Rhin, las muchachas que juegan
Al donsequi
Y el recuerdo de Goebbels y Beethoven,
El último cuarteto

³⁷¹ *Ibidem*, p. 75.

Inerte bajo la noche.

Y el fluir amarillo de las aguas
Hasta el áspero fruto, como peras,
Extrañísimo y sórdido, los tonos
Como de aire o caminos desflecados:
Los bosques de Polonia no son tantos
Si por cada judío que yo he muerto
Se me diera una placa de madera.

Los cuartetos amados, su regreso
Al café de París en pleno Londres,
A los hijos de perra que aún duermen
Y copulan a pesar de las neuralgias.
Y el concierto de los bosques de Polonia,
Los ministros de cuerda y cada muerto
Agitando en el aire la cultura.

Y vuelta, sobre el Rhin, las muchachas que juegan
Al donsequi,
Y el recuerdo de Goebbels, los cuartetos
Dolientes bajo la noche.³⁷²

En este poema, a diferencia de lo que acontece en los primeros tres del apartado, prima un tono de indignación y furia para cerrar con un lamento. La primera descripción de un escenario en vida cotidiana va tomando un carácter de denuncia. En el tranquilo Rhin, río clave en la Segunda Guerra Mundial, mientras unas chicas juegan a una ronda peruana,³⁷³ el donsequi, se activa el recuerdo de Joseph Goebbels, uno de los más representativos personajes del nazismo, ministro de propaganda durante el Tercer Reich, quien también se encargó de controlar las artes durante dicho periodo, y quien también era un abierto admirador de la música de Ludwig van Beethoven. Esta mención abre entonces el paso a la segunda y tercera estrofas, enfocadas en la abierta denuncia sobre el exterminio de polacos, como metonimia de las atrocidades durante la Segunda Guerra y la impunidad en la que viven los perpetradores. El arte y la cultura, en medio de la atrocidad queda “doliente bajo la noche”.

³⁷² Luis Hernández, “CUARTETO OPUS 135”, en *Trazos de los dedos...*, p. 36.

³⁷³ *Donsequi* o *Don Sequi* es un juego de ronda infantil originario del departamento de Arequipa. Miguel Ángel Ugarte y Chamorro lo clasificó entre los “Sorteos, juegos y rondas”. En Zoila María Peralta, *El folklore peruano* (versión en red en Cervantes virtual < <https://www.biblioteca.org.ar/libros/154142.pdf> > (consultado el 13 de octubre de 2020), pp. 17-18.

La elección del título en referencia a la última obra de Beethoven (el op. 135 es el último cuarteto para cuerdas del ciclo³⁷⁴) acentúa los paralelismos entre ésta y el poema con el cual se cierra el conjunto dedicado al músico. Igual que en el poema anterior (“CUARTETO OPUS 131”), “CUARTETO OPUS 135” está dividido en cuatro estrofas y la obra musical lo está, por su parte, en cuatro movimientos, los cuales van de una abertura tranquila y contemplativa a dos *scherzos*, y de ahí se cierra nuevamente con un tono de calma. Sobre el primer movimiento, el violista Mysha Armory escribió: “El primer movimiento es tan sobrio en textura como ningún otro movimiento escrito por Beethoven. Éste comienza con una pregunta de cuatro notas en la viola, sazónada con una nota menor de parodia seria en el cello y el primer violín responde con un eco risueño”.³⁷⁵

En los versos de Hernández encontramos también la calma y lo sonriente, pero desde la ironía, ante la contemplación de la música, en este caso mediante la canción típica del juego de ronda, el donsequi.

La obra aludida de Beethoven también es conocida como “Der schwer gefasste Entschluß” (“La difícil decisión”), de acuerdo con las anotaciones que acompañan el boceto de la partitura y en donde se puede leer debajo del primer compás “Muss es sein?” (“¿esto debe ser?”) y en los dos siguientes compases con euforia “Es muss sein!” “Es muss sein!” (“¡Debe ser!, ¡Debe ser!”). ¿Qué es lo que debe ser? ¿Cuál es la decisión “acertada”? Varios estudiosos de la obra de Beethoven han relacionado estas exclamaciones con el ácido humor del músico frente a cuestiones de su propia desesperanza y decaída (personal y monetaria)³⁷⁶ y con la difícil decisión sobre qué decidir, cuál será el siguiente compás y movimiento. En la obra de Beethoven se pasa a dos *scherzos*, mientras que en el poema del peruano transita del reclamo a través de la ira hacia el dolor.

La segunda y tercera estrofas están compuestas por siete versos cada una, en su mayoría endecasílabos melódicos (exceptuando el cuarto y el quinto versos de la tercera estrofa, ambos dodecasílabos con acentos en la tercera, la séptima y la décimoprimer sílaba). La uniformidad rítmica da un tono de reiterado reclamo justo en las secciones que enuncian lo

³⁷⁴ K.M Knittel, “‘Late’, Last, and Least: On being Beethoven’s Quartet in F Major, Op. 135”, en *Music & Letters*, Oxford University Press, núm. 87, 1, 2006, pp. 16-51.

³⁷⁵ Misha Armory, “Beethoven Opus 135”, en <<https://www.brentanoquartet.com/notes/beethoven-opus-135/>>(consultado el 8 de noviembre de 2019).

³⁷⁶ Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 2003, p. 481.

terrible. Aquellas que, frente a la escena de normalidad en la primera estrofa, recuerdan, en relación con la mención de Goebbels y Beethoven juntos, que mientras sigue su curso en normalidad “el fluir amarillo de las aguas”, “Los bosques de Polonia no son tantos/ Si por cada judío que yo he muerto/ se me diera una placa de madera”.

La mención a lo terrible tomará un tono cada vez más agresivo, y así, para la tercera estrofa, en los únicos dodecasílabos, los cuales también rompen el ritmo uniforme de los endecasílabos melódicos que priman, se exterioriza un reclamo básico en la sociedad alemana de los años 60: “Y los hijos de perra que aún duermen / Y copulan a pesar de sus neuralgias”. Estos versos aluden, en un tono agresivo e indignado, a reincorporación a la sociedad de participantes que estuvieron activos durante el régimen nazi.

Con un conocimiento amplio de la obra y la vida de Beethoven, para Luis Hernández fue difícil, por el lugar y tiempo de enunciación en el que se encontraba, deslindar la imagen del músico con los usos que se hicieron de su obra durante el Tercer Reich. Dentro de una tradición en la cual el mismo pueblo alemán se ha definido como un pueblo musical (*Musikvolk*), con los subsecuentes cambios que ha tenido el concepto de pueblo y de lo germánico en diversas coyunturas, vale la pena remarcar la relación de la música como “la más germana de las artes” y que

así como la noción de “gente de música” floreció durante la República de Weimar, el gobierno de Weimar careció no sólo de recursos financieros sino también de la infraestructura para ocuparse de los problemas que encaraban los músicos y sus instituciones en la fluctuante economía de los 20. El gobierno de Hitler, en contraste, prestó más atención que sus antecesores en crear protección para los músicos profesionales y sus instituciones.³⁷⁷

Asimismo, el particular papel de Beethoven como uno de los compositores predilectos de Hitler y del alzamiento de la música tanto para la propaganda como para el discurso nazi, marcarán la mención del músico de Bonn en este poema de Luis Hernández. “En casa, en Alemania, la interpretación de obras Beethoven, Bruckner y Wagner al servicio del partido nazi sólo subrayó la horripilante paradoja de la cultura alemana y la racista ideología nazi”.³⁷⁸

³⁷⁷ Celia Applegate y Pamela Potter, “Germans as the ‘People of Music’”, en *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press/ Chicago and London, 2002, p. 24.

³⁷⁸ Abby E. Anderton, *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945-1949)*. Tesis de doctorado en Filosofía, Universidad de Michigan, 2012, p. 7.

No olvidemos la transmisión del último movimiento de la Heroica en las radios nacionales una vez que se hizo público el suicidio de Hitler el 30 de abril de 1945.³⁷⁹

El tono de este poema es sumamente inquieto: se aprecia la ironía de la continuidad con la vida cotidiana cuando el espacio, el sonido y la historia reciente deja del lado un episodio de terror humano aún no asumido. La contemplación de unas chicas haciendo rondas sobre el Rhin no puede seguir ni marchar con normalidad, porque “el recuerdo de Goebbels y Beethoven” y el último cuarteto de éste anuncian algo típico del estilo tardío, el reclamo que “no acepta las condiciones definitivas de la muerte”.³⁸⁰ Así da pie a un cambio inevitable de escenario; el Rhin no es el espacio de las rondas, fue el espacio de la guerra y su “fluir amarillo [...] Extrañísimo y sórdido” aún reclama el genocidio: “Los bosques de Polonia no son tantos / Si por cada judío que yo he muerto / Se me diera una placa de madera”.

El reclamo ante la *Shoah* estaba vigente en Alemania y el mundo durante la primera mitad de los años 60 y fue justamente por el juicio de Adolf Eichmann cuando el evitado pasado reciente se reactivó, mediante el reclamo de una justicia también eludida. Recordemos que, sobre perpetuadores y abiertos simpatizantes del régimen, estos genocidas

se acomodaron, una vez más, entre la decencia moral ciudadana, miembros discretos del nuevo Estado “Todos lograron una vez más tener su orden, su hogar, su posición. Fueron una vez más merecedores y cuidadosos ciudadanos de su parroquia, eficientes y exitosos, muchas veces fueron amados”.³⁸¹

La figura del genocidio judío funcionó como representación de los dolores que otros actores sufrieron durante la guerra y que se han vivido en otras circunstancias. Sobre esta representación desde la literatura latinoamericana, Erin Graff señala que la ansiedad, “el deseo, la paranoia, la atracción o la repulsión frente a lo judío están siempre en tensión con (o son representativas de) actitudes más generalizadas frente a la otredad, ya sea racial, sexual, religiosa, nacional, económica o incluso metafísica”.³⁸² Y vale la pena mencionar, entre las alusiones y menciones a actores durante la guerra en este poemario, la presencia de Polonia como metonimia de espacio de las víctimas. En “Federico Chopin”, poema que aparece justo en la sección III “Los muertos” se lee al final de los versos dedicados al músico

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 27.

³⁸⁰ Edward Said, *Sobre el estilo tardío...*, p. 48.

³⁸¹ Herman Glasser, *Die 60er Jahre. Deutschland zwischen 1960 und 1970*, Alemania, Ellert und Richter Verlag, 2007, p. 48.

³⁸² Citado en Mariano Siskin, *Deseos cosmopolitas...*, p. 316.

polaco: “Hoy el lento esparcimiento del estuco te recuerda / 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 / Último, y tu mano cercenada / Por el tajo fugaz del contrapunto”.

La imagen de cierre con el compositor, y con él la imagen del arte frente a la atrocidad, es casi la misma en ambos poemas. Desde el inicio de “CUARTETO OPUS 135” la mención a los bosques y genocidios de Polonia es un reflejo de la reticencia del sujeto lírico a aceptar la normalidad del paisaje en donde hay un pasado que aún duele. Así, nuevamente en relación con el estilo tardío en la música de Beethoven, en estos versos de Hernández la memoria está incomodando, enfurece, y el arte deja de mostrarse impotente al pronunciar el malestar ante “El concierto en los bosques de Polonia, / Los ministros de cuerda y cada muerto / Agitando en el aire la cultura”. En los versos de Hernández el reclamo posibilita y exige “estar con la memoria intacta en el presente”.³⁸³

La última estrofa del poema marca una estructura circular del mismo, con sólo un verso menos que la primera estrofa, la cuarta y final tiene casi la misma estructura que la primera: versos de 14, 5, 11 y 8 sílabas (la primera estrofa se compone por cinco versos, de 13, 5, 11, 7 y 8 sílabas). Y las palabras son casi idénticas en su descripción del medio: muchachas jugando al donsequi, sobre el Rhin, y el recuerdo de Goebbels y los cuartetos de Beethoven. En la estampa cotidiana se abre el desconcierto ante la inconsciencia de lo ocurrido en el lugar en donde ahora todo corre con la normalidad y la ternura de las rondas infantiles. El mirar que parte de este funcionamiento de la cotidianidad “tranquila” es expresión de un despreocupado día a día que pasa por alto el genocidio vivido. Esta situación ocurría en la Alemania en la que Hernández se instaló, donde los niños en la escuela “supieron menos sobre la rampa de selección que sobre un asombroso triunfo sobre el desempleo general. Hitler, Himmler, Heydrich, Kaltenbrunner, se convirtieron en nombres como Napoleón, Fourché, Robespierre y Saint Just”.³⁸⁴

³⁸³ Edward Said, *Sobre el estilo...*, p. 37.

³⁸⁴ Hermann Glasser, *op. cit.*, p. 49. Sobre la presencia de historias oficiales también cantadas con naturalidad por jóvenes mujeres recordemos los versos “Esta es la única canción que saben. / La única que aprendieron / Las jovencitas / En la seca y armoniosa paz / De las historias bíblicas”, en “Cisne” (Cuaderno XRC2), primera versión de “CÁNCER”, en *Las constelaciones*.

Por otra parte, el final anunciado por el lamento —a diferencia del cuarteto de Beethoven, el cual culmina marcado por lo bullicioso, aunque en un ritmo lento—, en el poema de Hernández tiene un tono de tristeza, la cual no por eso deja de mostrarse demandante. Tras la reminiscencia de la atrocidad en una escena cotidiana, tras la mención del ministro de propaganda durante el Tercer Reich y la masacre de judíos en Polonia, ante el continuar con la vida al lado de los actores de la barbarie, es lamentable la función del arte. Quedan así de Beethoven, “los cuartetos / Dolientes bajo la noche”. El estilo tardío, en la historia del arte, nos dice Adorno, es la catástrofe.³⁸⁵ En los versos de Hernández los últimos cuartetos dolientes, observan impotentes, la imposibilidad de enfrentar una herencia de violencia y genocidio.

El cierre de esta tercera sección de *Las constelaciones* con el tema postbélico, enunciado ya de forma directa y demandante, pone de manifiesto la centralidad de este debate en la sociedad en la que Hernández se instaló. La sensibilidad hacia el terror, la necesidad de nombrarlo y resignificar la función del arte en ese proceso será central para el peruano, a partir de la experiencia alemana. En esta sección del poemario, la presencia del dolor tanto en su expresión como en su cura (recordemos a Ofiuco) también será clave para demandar funciones éticas y responsabilidad artística, tema crucial en la posición política y artística de Hernández Camarero.

Las constelaciones inauguró el uso del humor, tanto en la poética del autor como de su generación, y en este poemario prima un humor ácido; varios de los reclamos al papel de los artistas en los totalitarismos—tanto por apropiaciones de sus obras como parte de un canon elitista y cerrado, como en el actuar directo y consciente de intelectuales y artistas en gobiernos militares— se manifestarán de forma irónica y confrontativa, como lo muestra el último poema de la sección “Beethoven”. Entre los artistas mencionados en el libro vinculados con los infortunios de la guerra, se encuentra la molesta y compleja, central para el poeta y su generación, figura del poeta estadounidense Ezra Pound.

3.6 Cenizas y cilicio

“Y en cada provincia y lugar donde el mandamiento del rey y su decreto llegaba, tenían los judíos gran luto, ayuno, lloro y lamentación; cilicio y ceniza era la cama de muchos”, reza

³⁸⁵ Theodor Adorno, “Spätstil Beethovens”,..., p. 19.

Ester 4:3 del *Antiguo Testamento*. Ezra Pound escribió sobre la Biblia, en medio del castigo, en su Canto LXXIV: “Pisa, en el año 23 del esfuerzo, a la vista de la torre / y a Till lo colgaron ayer / Por asesinato y violación con ornamentos + Cólquida/ + mitología, pensaba que era el carnero de Zeus o/ algún otro / Eh, Snag, ¿qué hay en la Biblia? ¿Cuáles son los libros de la Biblia? Nómbramelos y no me jodas”.³⁸⁶ La escena se desarrolla en un diálogo entre presos del Disciplinary Training Centre, en Pisa, donde hablan sobre las atroces sentencias de quienes estaban en la cárcel por distintos crímenes durante la guerra, e intentan recordar de memoria los libros de la Biblia ¿Dónde está el mensaje divino en estas situaciones, la cárcel, el castigo tan violento como los motivos del encierro?

Como vestidura de castigo el cilicio denota arrepentimiento y voluntad de alejarse del mal, tal como aparece en los libros del Génesis (“Entonces Jacob rasgó sus vestidos, y puso cilicio sobre sus lomos, y guardó luto por su hijo muchos días”, 37:34) y en las Lamentaciones (“Se sentaron en la tierra, callaron los ancianos de la hija de Sion; / Echaron polvo sobre sus cabezas, se ciñeron de cilicio; / Las vírgenes de Jerusalén bajaron sus cabezas a tierra” 2:10).³⁸⁷ Los significados múltiples del polvo y la ceniza se actualizan en los rituales cristianos a lo largo del tiempo, y en una imagen más cercana a la época en que escribió Hernández, la ceniza estaba presente como imagen de la *Shoah*. En el Libro de Daniel y en relación con el arrepentimiento y la súplica, se puede leer “Y volví mi rostro a Dios el Señor, buscándole en oración y ruego, en ayuno, cilicio y ceniza”.³⁸⁸ Mientras Paul Celan escribía en uno de sus primeros poemarios: “Vino, vino. / Vino una palabra, vino, /vino por la noche, quería lucir. // Ceniza./ Ceniza, ceniza. / Noche. / Noche y noche.- Ve / hacia el ojo húmedo...”³⁸⁹

La muerte y el arrepentimiento, pero también la purificación, marcarán la temática de los poemas de *Las constelaciones* en los cuales se alude al poeta imagista Ezra Pound, sobre todo, en relación con el conflicto que le causa al sujeto lírico el reconocimiento de la genialidad del autor estadounidense al lado del contexto atroz del cual participó como propagandista y el cual alabó hasta su muerte.

³⁸⁶ Ezra Pound, *Cantos*, traducción de Jan de Jager, Madrid, Sexto Piso, 2018, p. 687.

³⁸⁷ *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Colombia, Sociedades Bíblicas unidas, 2007, p. 50 y 1036.

³⁸⁸ Daniel 9:3, en *La Santa Biblia...*, p. 1126.

³⁸⁹ Paul Celan, *Obras completas...*, pp. 145-146.

Ezra Pound, en los poemas mediante los que será invocado en *Las constelaciones*, comparte los símbolos bíblicos de la ceniza y el cilicio, se encuentra entre la penitencia y el arrepentimiento. Y así, no es casual que la primera mención al poeta estadounidense sea por un intertexto de los *Pisan Cantos*, aquellos que Pound escribió en el Centro de Entrenamiento Disciplinario, tras ser condenado por traición a la patria, y en el cual permaneció seis meses, desde el 23 de mayo de 1945, y donde, para no enloquecer, “además de leer a Confucio y escribir (cuando por fin le dieron un lápiz y, posteriormente, una Remington) lo que después serían los “Cantos pisanos”, Pound jugó largas partidas de tenis mental contra su propia sombra”.³⁹⁰

El segundo poema del apartado III de *Las constelaciones*, “LOS MUERTOS”, reza en su primera parte:

Ezra Pound: Cenizas y cilicio

Tower of Pisa

Alabaster and not ivory. Y eterno,
Para feria de fascistas
Quien la canta.

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

Frente a la lívida amenaza de la historia:

Ezra Pound

Ezra

Y su ejército perenne en pie
De muerte.

Torre de Pisa

Et cinis et cilicium.³⁹¹

³⁹⁰ Julio Trujillo, “Ezra Pound. La vanidad y la cárcel”, en *Letras Libres*, núm. 171, Marzo de 2013 versión en red: <<https://www.letraslibres.com/mexico/ezra-pound-la-vanidad-y-la-carcel>> (Consultado el 27 de noviembre de 2019).

³⁹¹ Luis Hernández, “EZRA POUND CENIZAS Y CILICIO”, en *Trazos de los dedos...*, p. 30.

Éste es uno de los poemas más referenciados de Hernández,³⁹² incluido en diversas antologías canónicas de la Generación Poética Peruana del 60 para ejemplificar los rasgos de una nueva poética, signada por el trabajo de jóvenes que en medio de “el deseo de la modernidad, asimilaron la tradición poética anglo-sajona, la ironía brechtiana, la dispersión de los textos alargados o los versos abiertos, y, por sobre todo, el trabajo del texto conforme a múltiples estructuras poéticas experimentales, buscando siempre la novedad, la inauguración constante”.³⁹³ Éste también es uno de los más citados poemas que dan cuenta de la introducción en el Perú de una poesía marcada por “una coloquialidad aprendida de otras coloquialidades ya elaboradas, provenientes de la poesía anglosajona o la conversacionalidad latinoamericana que por entonces había alcanzado una fuerte difusión”.³⁹⁴ Esta adopción del tono conversacional en la poesía peruana del 60, “Se trata de una lección aprendida en la lectura de los ensayos y poemas de Ezra Pound”.³⁹⁵ Hernández alude abiertamente al poeta angloamericano cuando lo nombra y también mediante el plagio de los versos “alabaster not ivory” del mismo Canto LXXIV. Pero lo que realmente preocupa a Luis Hernández es Pound como personaje. Así, el sujeto lírico “habla” sobre el poeta que canta a las “ferias de fascistas”, seguido de un conflictivo párrafo plagado de empatía: “puede ser que sus ojos sean los nuestros”. Continúa entonces la imagen de quien fue testigo de dos guerras mirando la belleza, el Adriático y sus crepúsculos. Así, este hombre “ebrio ya de belleza y en demencia” reta a la historia, y aquí un rasgo de desacralización por medio del uso familiar del primer nombre y su caracterización a través de su participación en el régimen fascista, “Ezra / Y su ejército perenne en pie / De muerte”. La primera parte del poema cierra con la sentencia bíblica: *Et cinis et cilicium*. La ceniza y el cilicio. El castigo y el arrepentimiento, en un diálogo intertextual sobre la vivencia de Pound en prisión, son presentados de la misma forma que el canto referido en el hipotexto, cuando habla sobre la sentencia y los crímenes de los condenados. El sujeto lírico describe, así, al prisionero Pound, y a su actuar y defensa del fascismo, en una actitud cargada de belleza y rebeldía.

³⁹² En las antologías consultadas para esta tesis aparece en: O’Hara y López Degregori (1998), pp. 121-122; Araujo León (200) pp. 213-214; Cabel (1990), pp. 24-26, 41, 57, Toro Montalvo (1978) p. 78-79, Fernández Cozman (2011), p. 94; Escobar (1973) pp. 32-33 y Higgins (2006), pp. 328.

³⁹³ César Toro Montalvo, *Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70)*, Lima, Ediciones Mabú, 1978, p. 15.

³⁹⁴ Carlos Orihuela, *op. cit.*, p. 78.

³⁹⁵ Camilo Fernández Cozman, *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001, p. 90.

La segunda parte del poema es una continuación de la propuesta de desacralización usando el diálogo, marca de la poesía de Hernández que se manifiesta por primera vez en este poemario. El poeta peruano no solamente apela a los escritores con los que entabla intercambios por medio de prácticas intertextuales y los nombra con familiaridad, también, en un proceso de “asimilación” cultural, se nutre de sus poéticas y las inserta en el espacio liminal que implica toda interpretación, esto es, cómo se llena el “espacio que se abre cuando se traduce algo a un registro distinto”.³⁹⁶ De esta forma, si en interpretación el tema se ajusta “al grado del registro interpretativo al que se traduce, y al mismo tiempo requiere un cambio en la mecánica que se va a emplear”,³⁹⁷ Hernández presenta, en la segunda parte del poema, a un Ezra Pound personaje, no sólo adaptado a la realidad peruana, sino caminando incluso por las calles de Lima, donde el sujeto lírico le advierte

Ezra:

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

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

Duramente recuerdo tus poemas,
Viejo fioca,
Mi amigo inconfesable.³⁹⁸

Pound, un “viejo che’ su madre”, sería recibido en los barrios de Lima con hostilidad e indiferencia. El sujeto lírico sin embargo, como figura ausente para Pound (muerto ya), escribiría salmodiando —esto es, tanto repitiendo los salmos como cantando de forma monótona— “unas frases ideales a mi oboe”. Música y poesía, elementos inseparables para el escritor angloamericano, presentan la (ir)reverencia del sujeto lírico hacia el viejo poeta

³⁹⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 168.

³⁹⁸ Luis Hernández, “EZRA POUND CENIZAS Y CILICIO”, en *Trazos de los dedos...*, p. 30.

despreciado y admirado.³⁹⁹ La creación, “el milagro”, a la sombra de Pound, está entre un debate central para la sociedad posbélica: el olvido y la memoria, “los reflejos de lo áspero y lo amado”; aquello a lo que no conviene volver y aquello que se honra mediante el afecto y por lo tanto no se olvida o se deja de lado. El conflicto del sujeto lírico por la admiración del “viejo fioca” se manifiesta en la pesadez al recordar sus poemas, Pound, el fascista, es a pesar de su influencia y genialidad, un “amigo inconfesable”.

En una ficcionalización del arresto de Ezra Pound en Rapallo, Justo Navarro escribió en su novela *El espía*: “En la curva que desemboca en el tramo final del camino había un eucalipto y un ciprés. El prisionero se agachó, como para atarse un zapato, pero sólo cogió una semilla. Quería tener una prueba de lo que estaba pasando, un recuerdo de que iban a pegarle un tiro. No te matan todos los días”.⁴⁰⁰

En relación con la delicadeza con la cual el autor de los *Cantos* se detiene a recoger la semilla de un árbol recordando la vida ante su enjuiciamiento, el gesto sutil ante la proximidad de una muerte violenta, Luis Hernández reflexiona en torno a las seducciones estéticas de personajes y artistas abiertamente fascistas y violentos, la delicadeza de quienes han sido juzgados, de quienes han defendido lo atroz. Y si bien la imagen de ladrones, sembradores de cizaña, ebrios agresivos⁴⁰¹ no le conflictúa, el fascista Pound tiene un papel importante y conflictivo en la producción de Luis Hernández, en las contradicciones de una generación que, por lo menos en América Latina, leía fervientemente al autor imagista,⁴⁰² el fascista “más fascista que todos sus amigos fascistas”.⁴⁰³

Se ha prestado poca atención al espacio que ocupa este poema dentro de *Las constelaciones*. Los versos al poeta angloamericano se insertan en la sección II, titulada “Los muertos”, la cual abre con un poema titulado “Federico Chopin”, alusivo a la devastada

³⁹⁹ Cfr. Ezra Pound, *El abc de la lectura*, traducción de Patricio Canto, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1968, pp. 143, 145.

⁴⁰⁰ Justo Navarro, *El espía*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 10.

⁴⁰¹ Sobre marginales en la poesía de Hernández ver O'Hara (1994), Chueca (2006) y Vich (2013).

⁴⁰² Nicanor Parra en Chile; Joaquín Gianuzzi en Argentina; Mirko Lauer, Rodolfo Hinostroza y Luis Hernández en el Perú; Paulo Leminski en Brasil y el mismo Ernesto Cardenal, y su polémico Ensayo sobre Ezra Pound, donde hace una apología al autor angloamericano, son algunos ejemplos emblemáticos sobre su recepción en Latinoamérica. Por otra parte, vale la pena mencionar la misma recepción de Pound en Alemania. Para mediados de la década del 50 era traducido y leído y, por lo menos por uno de sus traductores, Hans Hennecke, sumamente defendido. Hennecke veía en los señalamientos al antisemitismo contra Pound una falsa acusación, comparando su figura, incluso con la de Karl Kraus (en Gregory Divers, *The Image and Influence of America in German Poetry Since 1945*, Nueva York, Camden House, 2002, pp. 38-39).

⁴⁰³ Justo Navarro, *op. cit.*, p. 40.

Polonia tras la guerra: “Que has muerto es verdad, así como es posible / Que nazca quien con encanto / Pueda oírte trinar: / Sea quizá que al morir no recordaras / Que tu blanca y abatida, / Tu Polonia”, rezan los primeros versos⁴⁰⁴ para dar paso a un pequeño poema sobre Galileo, en el cual menciona, en la segunda estrofa, en tono también conversacional “Galileo: / El ario errante, Federico, Te persigue / Y no sabe ni boliche de los astros”.⁴⁰⁵ En referencia a Friedrich von Ribbentrop, conocido como “El Ario Errante”, ministro de asuntos exteriores durante el Tercer Reich, quien tomó su sobrenombre del mito antisemita del judío errante. Galileo y von Ribbentrop, en estos versos, hacen referencia también a la abierta persecución a científicos no sólo judíos, sino opositores al régimen durante el nazismo. El poema que nos ocupa continúa con la temática de persecución y participación de intelectuales durante la guerra. La primera parte inaugura la enunciación abierta de la conflictividad con el creador de la belleza y defensor del fascismo y sus prácticas de muerte. La segunda parte del poema, ubicada ya en la Lima de los años 60 precede otro de los canónicos poemas de Hernández, “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, el cual aclara en su verso inicial: “Mi país no es Grecia”, y continúa con una irónica descripción de la patria y las buenas costumbres, “Mi país es letreros de cine: gladiadores, / Las farmacias de turno y tonsurados, / Un vestirse los sábados de fiesta/ Y familias decentes con un hijo naval”.⁴⁰⁶ La segunda sección de “Los muertos”, compuesta por este poema y por la segunda parte del poema sobre Pound, adapta los cuestionamientos y rechazos de las generaciones postbélicas a la Lima de los años sesenta. Una constante en la posterior poesía de Hernández será justamente la influencia y las reflexiones que le suscita Ezra Pound.⁴⁰⁷

El poeta nacido en Idaho fue para Hernández un guía extraño, ese ‘amigo’ del que es mejor no hablar porque nunca ocultó su antisemitismo y la adherencia al Fascio romano. Pero llega a ser la piedra de toque de una reflexión acerca del curioso destino que a veces separa a una vida del sentido de su palabra artística.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Luis Hernández, *Las constelaciones...*, s/n.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s/n.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s/n.

⁴⁰⁷ Sobre la influencia estética y el conflicto ético de la figura e Pound en la poesía de Hernández ver, O’Hara, Edgar, “Ele Hache: aniversario con divertimento”, en *Fornix. Revista de creación y crítica*, núm. 7, Lima, enero-junio 2008, pp. 234-243.

⁴⁰⁸ Edgar O’Hara, “Ele Hache: aniversario con divertimento”..., p. 237.

Las traducciones, los fragmentos plagiados, la recurrente cita de la sentencia “sólo la emoción perdura” presente en el poema “Epílogo”⁴⁰⁹ y en prosa abriendo un ensayo de *Patria mía*,⁴¹⁰ dan cuenta de la influencia enorme y constante de Pound en la poesía de Hernández. El tono conversacional, la relación con la música, el palimpsesto, la actualización del mundo griego, la poética de una escritura conformada por trazos de diversas culturas, la aparición de los signos caligráficos chinos en los cuadernos *XC04* y *XC06*, los cuales son reproducciones de ejemplos de Pound en *El abc de la lectura*,⁴¹¹ muestran del diálogo constante de Hernández con este autor. La decisión de una poética del fragmento y del *collage* en la obra de Pound es, como han señalado varios críticos, una influencia directa de *The Waste Land*, de T. S. Eliot; para el caso concreto de Hernández la cita y el *collage* con los trozos de la tradición de Occidente tienen una estrecha relación con los *Cantos* de Pound, en los cuales no solamente se intenta juntar los fragmentos de la ruina: “these fragments I shored against my ruins”, — verso de la obra citada de Eliot y el cual también es retomado en los *Malatesta Cantos*⁴¹²—, sino también:

Si la tradición es accesible sólo como lasca y fragmento, el poeta en busca de formas—*venator formarum*—no ve frente a sí más que escombros—aun así éstos están, al menos para él, vivos y vitales precisamente como fragmentos—. Su canto inaudito está tejido con esos pedazos que, una vez agotada su función, no sobreviven. De ahí la impresión de artificiosidad, tantas veces reprochada de forma injusta a su poesía.⁴¹³

⁴⁰⁹ “Oh chansons precedentes / Ustedes fueron una maravilla de siete días / Cuando salieron en las revistas / Crearon un considerable revuelo en Chicago / Y ahora están viejas y desgastadas, / Completamente pasadas de moda, / Un vestido acampanado, un bonete calesa, / Una antigüedad hogareña y transitoria./ Sólo la emoción perdura. / ¿Las emociones del lector? / Son las de un *maître-de cafe*”. Traducción de Juan Arabia en *Buenosairespoetry*, *Revista y editorial de poesía*, número dedicado a Ezra Pound, <<https://buenosairespoetry.com/2016/03/08/epilogo-de-ezra-pound/>> (consultado el 16 de febrero de 2020).

⁴¹⁰ Sobre *Patria mía*, mencionamos que la traducción de este libro fue realizada por Mirko Lauer y fue publicada en 1971. Seguramente Hernández tuvo alguna relación con la traducción, ya que fue amigo de Lauer, de hecho le obsequió varios Cuadernos, y no hay mención a la cita en fechas anteriores a 1971. El fragmento de Pound es quizás una de las más recurrentes citas, aparece en los Cuadernos *XC01*, fechado en 1975, pp. 7 y 13; *XC03* fechado en 1976, p. 65 en la versión “Sólo la alegría permanente Only Emotion Endures”; *XC06* fechado en 1976, p. 17; *XC10*, fechado en 1976, pp. 25 y 33; *XC11* (sin fecha) p. 17; *XC14*, fechado en 1976, p. 11; en el *XC18* (sin fecha) p. 13; *XBA2*, fechado en marzo de 1977, pp. 128 y 130. Y citado en el original en inglés en el Cuaderno *XC19*, fechado en 1974, p. 9, y en el *XC32*, fechado en 1973, p. 33. En uno de los cuadernos obsequiados a Mirko Lauer, el *ML2*, fechado en 1974 y en 1976, se lee en la página 95, “Existe el mar/ Sin tu presencia amada. Pero sólo la emoción perdura. / Lejos de ti, martes de Varsovia, / Lejos de ti, pradera dulce, / Sólo la emoción pervive / Esas son las obras de tu corazón”.

⁴¹¹ Ver Ezra Pound, *El abc de la lectura...*, p. 18 y anexo 12.

⁴¹² Sobre la relación entre ambos poemarios en un contexto posbélico ver A.D. Mody, “*Bel Espirit and The Malatesta Cantos: A Post-Waste Land conjunction of Pound and Eliot*”, en Richard Taylor y Claus Melchior (eds.), *Ezra Pound and Europe*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 79-92.

⁴¹³ Giorgio Agamben, “Situación de Ezra Pound”, en Pound Ezra. *Cantos...* p. 14.

El fragmento, que asoma en *Las constelaciones*, por lo menos en la aparición como chispazos de temas que van desde la astrología y la mitología griega hasta los parques de la Lima de la segunda mitad del siglo XX, tiene otra presentación en la última sección del poemario, de nuevo en abierta relación con Pound, los “Cantos de Pisac”, nos recuerda Edgar O’Hara: “tienen que ver directamente con Ezra Pound (**The Pisan Cantos**) y con la imagen del artesano [...] Las cinco partes son, como se suele decir de los cantos de Pound, monólogos o conversaciones personales sobre temas que nosotros, los lectores, apenas sí podríamos entender”.⁴¹⁴ Esta sección presenta los fragmentos, no de un Occidente en trozos y destrozos, los restos de un Europa que ya fue, sino los pedazos de la sociedad actual, en transición y desde ahora fragmentada. Los diversos temas a los que se refieren los poemas de este apartado: el astronauta, lo astral, lo descomunal en lo pequeño, el desconcierto, el otoño eterno e inmolado: “Tan eterno, tú, Otoño, en la caída! / Como garra rapaz: sí, enredadera, / Flama amada del tiempo desvaída / Por la turbia carcancha, tan certera”⁴¹⁵, la Tierra vista desde el espacio, la memoria y las piedras, la alusión a los mitos (Diana y Acteón en la primera parte del “Canto cuarto”, por ejemplo) y el tiempo divino, dan cuenta de una necesidad de no estar en este tiempo-espacio fragmentado, que tiene consciencia de ser un tránsito hacia algo desconocido. El “Canto primero”, por ejemplo, se dirige a una persona que ya se encuentra en una etapa avanzada de la vida —“Digamos que eres un muchacho” —, pero al final aclara que Sin deseo, “sin prisa, sin belleza, / Eres solo en la noche del espacio”, alguien que mira al pasado pues ya se encuentra en la noche, en la etapa que avisa el fin.

La mayoría de los temas presentes en todas las secciones del poemario se encuentran también en los últimos cuatro cantos, donde prima lo nocturno y los cuerpos en el cielo. Sobre la astrología durante la Edad Media y su convivencia con el cristianismo, apunta Jim Tester: “Los antiguos dioses no sólo sobrevivieron en el cielo sino también como figuras literarias, exhibiendo ambos aspectos como formas de arte”.⁴¹⁶ Los relatos sobre ellos perduran como maneras en las que lo humanos miramos el cielo en diversas épocas y las formas en las cuales

⁴¹⁴ Edgar O’Hara, “Ecografía de las constelaciones”, en Diario *La República*, Lima, 6 de agosto de 1995, p. 26.

⁴¹⁵ Luis Hernández, “Canto segundo”, en *Las constelaciones...* s/n.

⁴¹⁶ Jim Tester, *Historia de la astrología occidental*, traducción de Lorenzo Aldrete, México, Siglo XXI, 1990, p. 210.

especulamos ser mirados por los astros como ojos de la divinidad, las formas en las que ellos definen nuestro destino. ¿Qué observarían desde años luz sobre la tierra? Quizás eras sobre las cuales tenemos también mitos, historias y especulaciones mediante los vestigios. En este sentido cobra fuerza la presencia de las piedras en los poemas dedicados a los “Cantos”, considerando también que son los cantos de Pisac, complejo arqueológico incaico, cultura para la cual es central lo pétreo: “Digamos que eres un muchacho / Que juega en una nave de piedra / Al abordaje. / Pensemos que atrapaste tu vejez / Con unos garfios / Inútilmente” (“Canto primero”); “Dios oculto en un vientre de roca, / Destrozado, muda espina lanzada / Por la noche fugaz de los cantos” (Canto segundo); “La espina del Sol / Desde el reloj de piedra, / No los ojos primeros tasajea / Si no cegadas máscaras, memoria / De lo no vivido, fruto insomne / Que antecede a la semilla” (Canto cuarto).

El aterrizaje al tiempo en el que Hernández escribió *Las constelaciones* plantea que el hombre puede ya literalmente ir al cielo. Y es entonces cuando la figura del astronauta cobra importancia. Los movimientos de perspectiva cielo-tierra, tierra-cielo presentes en todo el poemario, implican en la imagen del hombre ya en el terreno celeste, otra aproximación a ellos, la cual Hernández resuelve a través de un sujeto lírico que aconseja y recuerda al astronauta sobre lo que significa venir de la Tierra y cómo es prudente para los humanos temer la permanencia en lo celeste.

Astronauta,
A mil millas del mundo que los hombres crearan
Para nunca conducir,
Algo conoces de esta tierra
Y algo olvidas,
Algo conoces de las aguas,
Y relatas solitario a tus espacios:
En Atlántida, cuando se hunde océano
Brillan oxidadas las máscaras de los esclavos.
Piensa ahora que te anudas a las tardes
Con el limo en los ojos.
Piensa, con un niño en el pómulo celeste:
A la vuelta está el viento,
El paisaje deleznable de las nieves.

No temas nunca el mar
Que también tiembla.
No juzgues la carrera del Sol
Coronado por los zorros.
Suelta tus manos en los vuelos ajados del alambre:

En la última esquina del tiempo,
Mendigando el retorno, condenado,
Hallarás las mil fases de lo eterno.⁴¹⁷

Por medio de la observación de una serie de cuerpos que parecían inmutables, se crearon en diversas culturas mapas del cielo que guiaron espacial y anímicamente a los hombres. El conjunto de estrellas implica que, desde la Tierra, conectamos puntos de luz intentando descifrar el cielo y creamos explicaciones científicas, míticas e históricas sobre los mismos, tenemos consciencia incluso de la relatividad de los cuerpos en el espacio. La figura de constelación que propone Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* es el destello que se produce cuando conectamos diversos fragmentos de eventos del pasado, o los unimos incluso con el presente. El poemario de Luis Hernández toma también del trozo y los escombros de Occidente su cualidad de contemporáneo. Desde los cantos de figuras míticas hasta los usos y costumbres de la criolla Lima de la segunda mitad del siglo XX, Hernández propone en tono melancólico, o reclama en abierta ironía, la relación de discursos de lo humano que no terminan de acomodarse, que no pueden hacer constelación. Mientras hay un pasado oficial —“cegadas máscaras, memoria/ de lo no vivido” —, existe también una necesidad de preguntar “Qué antiguas estirpes de dolor/ Vivieron en tus entrañas” al mirar a los ojos a un toro. ¿Qué hacer con lo desfasado que incomoda tanto al presente? La aproximación al fragmento en Hernández, no tiene que ver necesariamente con la ruina, como proponía, por ejemplo, el Grupo del 47, voz central en la Alemania del 60 en la cual se instaló el poeta peruano “La característica de nuestro tiempo es la ruina. Esta es la característica evidente de la inseguridad propia del hombre de nuestro tiempo. La ruina vive en nosotros como nosotros vivimos en ella. Es nuestra nueva realidad”,⁴¹⁸ declaraban los escritores jóvenes de la Alemania de posguerra. El fragmento para Hernández es vestigio, aquello que perteneció a algo más y ahora es pista del pasado. La ruina es imagen de lo destruido; el vestigio, imagen de lo que resiste. Así, el testimonio causa esperanza más que desconcierto. La tarea del poeta es cantar sobre estos vestigios, y la música, como manifestación de la armonía de las esferas y como canto, es capaz de guiarnos, de ayudarnos a tener “un lugar bajo los cielos”. Las constelaciones entonces son guías dispersas de esos cantos, visibles sólo durante la noche, de

⁴¹⁷ Luis Hernández, *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. 39.

⁴¹⁸ Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47: Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, Munich, Deutsche verlag-Anstalt, 2012, p. 47.

ahí la centralidad de lo nocturno en todos los poemas que componen el libro. La noche se presenta en relación con el misterio y lo creativo en diálogo con el romanticismo alemán, pero también como el escenario que nos permite ver la luz; la noche es imagen del término de un ciclo y anuncio de un nuevo tiempo, espacio propicio para el desciframiento de los astros. *Las constelaciones* da cuenta de esta etapa transitoria; es un nuevo tiempo estético y social, respuesta a un reclamo que podemos identificar desde los versos de José María Eguren: “Medio siglo / y en el límite blanco/ esperamos la noche”. La noche es al ahora, responde Hernández:

Es noche. Y han llegado.
Venciendo las nubes,
La estrella sutil,
El pérfido planeta
Y la magia
De las regiones áureas.

4. Los Cuadernos de poesía. La palabra del otro

4.1 El silencio en la república del poder (1966-1970)

En la contracarátula de la sencilla edición de *Las constelaciones* se puede leer, como parte de los datos editoriales de la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, un pequeño directorio donde destacan algunos poetas de la generación peruana del 50 como Alberto Escobar, Alejandro Romualdo, Washington Delgado y, como redactor encargado de poesía en lengua extranjera, Francisco Bendejú.

A unos meses de la publicación del poemario de Hernández apareció en el diario *Oiga* una breve crítica sobre éste, escrita por Bendejú, donde, después de elogiar el “ascenso lírico” del joven poeta señalando la aparición de modalidades de la poesía *beatnik*, el escritor del 50 y ex profesor de Hernández Camarero continúa: “A Hernández lo conceptuamos un poeta experimental rabiosamente disonante, sin arraigo idiomático. Algunos poemas suyos nos causan la ingrata impresión de poesía extranjera mal traducida: alemana (Benn) o inglesa (Spender)”,⁴¹⁹ y ejemplifica esta fuerte aseveración citando un breve poema, “PISCIS”, de la primera sección del libro.

No es de extrañar que, en resonancia con su labor de traductor y de “redactor encargado de poesía en lengua extranjera”, Bendejú enfocara su lectura en la presencia de tradiciones literarias en otras lenguas dentro el poemario, aunque los poetas a los que alude fueron poco referenciados por nuestro autor. A la agresividad de esta crítica se sumaron reseñas, como la de Antonio Cisneros,⁴²⁰ quien también descartó el tono de juego en la escritura de Hernández, y sentenció al final de su texto: “Así, Luis Hernández es un poeta y *Las constelaciones*-a pesar de nuestras atingencias-un libro”.⁴²¹

El juego con las referencias y las traducciones, así como con la idea de “libro”, se convertirán en características centrales de la poética de Hernández e innegables aportaciones a la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. Podemos rastrear estas prácticas de

⁴¹⁹ Francisco Bendejú, “‘Las constelaciones’ de Luis Hernández Camarero”, en diario *Oiga*, Lima, 6 de mayo de 1966, p. 22.

⁴²⁰ Antonio Cisneros, “Las constelaciones”, en *Letras*, Lima, UNMSM, núm. 76-77, 1er y 2do semestre, 1966, pp. 337-339.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 339. Sobre estas críticas ver el primer apartado del capítulo 3.

forma explosiva, hasta donde tenemos registro, a partir del año de 1970⁴²², justamente a través de sus Cuadernos.

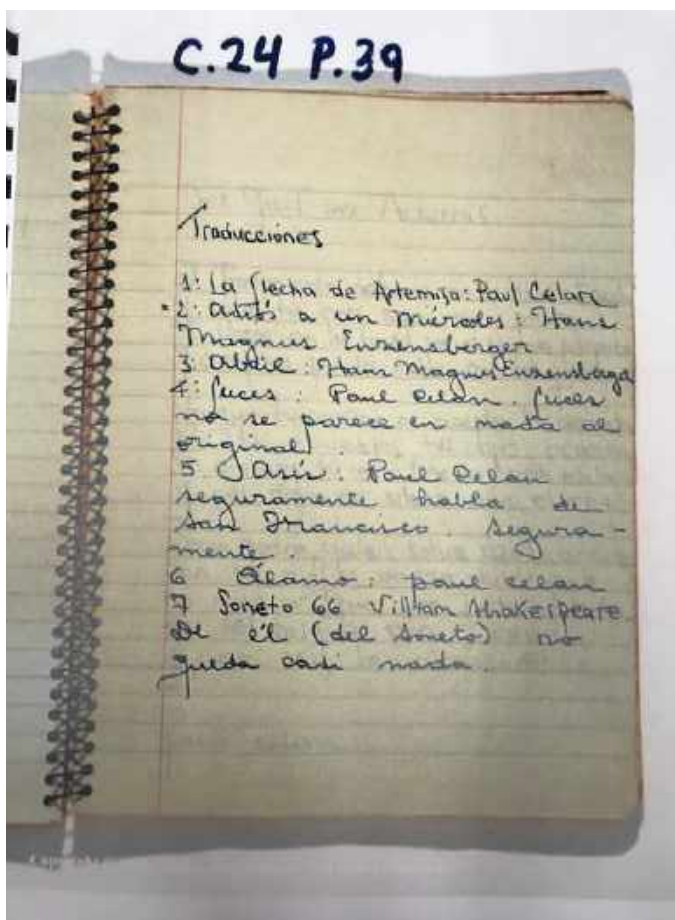
Durante un lapso de cuatro años, esto es, entre la publicación de *Las constelaciones* y la circulación de los Cuadernos, la actividad poética de Hernández se centró en “la palabra del otro”, esto es, en la traducción, y en publicar un pequeño número de poemas dialogantes con *Las constelaciones*.

La aparición de traducciones será frecuente entre los fragmentos y prácticas hipertextuales⁴²³ que conforman el posterior proyecto de los Cuadernos y quizás una de las más apasionantes actividades del autor. En la página 85 del Cuaderno *XB01*, fechado en 1975, se puede leer en letras azules y con el título de “Traducciones Übersetzungen Translations”: “Traducir es jugar / Traducir es / Bendecir la vida”.

Al igual que en esta página, en varias secciones de los Cuadernos se presentan traslaciones en medio de versos y citas de otros autores, como en el Cuaderno *XC24* (fechado en 1963 y 1976), en el cual aparece el *corpus* más amplio de autores alemanes registrado dentro de un solo Cuaderno. En la página 39, se lee inserto el siguiente índice “comentado”:

⁴²² Aunque los Cuadernos escritos en Alemania, *XRC1* y *XRC2*, datan de 1963, no podemos considerarlos aún como un proyecto consolidado. Las diferencias plásticas y la marcada improvisación en la escritura los relacionan más con bosquejos, tanto de otros poemarios (*Orilla* y *Las constelaciones*), como del proyecto mismo de los Cuadernos. Vale la pena resaltar también que en algunas páginas de Cuadernos posteriores encontramos fechas anteriores a 1970, como en el *XC28*, p. 117, fechado en 1962; el *XC24*, p. 45, en 1963; *XC39*, pp. 69, 71, 75, fechado en 1964; el *XC27*, p. 41, fechado en 1965 y en 1967 en la p. 57. Estos Cuadernos tienen fechas dobles, lo cual nos hace sospechar que las fechas anteriores al 70 corresponden a la data de composición de los poemas, o por lo menos cómo la recuerda Hernández, más que los Cuadernos como tales. En el primer caso, por ejemplo, el poema aparecido en la página 117 del Cuaderno *XC28*, corresponde a una versión de “PISCIS”, de *Las constelaciones*. En la página 45 del *XC24* aparece un poema de Hans Magnus Enzensberger, al lado de la fecha exacta, “2° November 1963”, Hernández pone el lugar: Radolfzell am Bodensee; sucede algo similar con el Cuaderno *XC39*, por los trazos, el uso de la tinta y el desgaste del Cuaderno, podemos colegir que, aunque está fechado en 1970, se comenzó a escribir mucho antes. En el mismo aparece escrita, y debajo de dos dibujos titulados “gallo torturado con banderillas” y “Niño haciendo caca”, la fecha “fin de 1964”. El *XC27* está firmado en Stuttgart, en 1965, en la página 41 aparece esta fecha, debajo del dibujo de un barco y una pequeña traducción al alemán; la imagen de este barco también es usada al lado de la cita de un fragmento del *Diagnóstico* de Hermann Rorschach en el Cuaderno *XC19*, fechado en 1974 y 1976.

⁴²³ Tomamos la definición básica de Gérard Genette: “Toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior (al que llamaré *hipotexto*) en la que se injerta de una manera que no es el comentario”, en el caso específico de la traducción y dentro de la tipologías de la hipertextualidad, esta es una *transposición* formal: “Las transposiciones en principio (y en su intención) puramente *formales*, y que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística)” (Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 14 y 263). Más allá de estar de acuerdo con esta definición de traducción consideramos que, durante la época en la que Luis Hernández escribió y tradujo, se mantenía la idea de intentar ser lo más “fiel” posible al texto traducido.



Las traducciones se encuentran entre la página 41 y la 49 y llegan hasta “Luces”, pues “Asís”⁴²⁴ y “Álamo”, de Paul Celan, así como el Soneto 66 de William Shakespeare, no aparecerán en todo el resto del Cuaderno. Aunque se agrega, en la página 61, una versión al español del poema 27 de *Poemas de la locura* de Friedrich Hölderlin.

Las fechas de este Cuaderno nos regresan al periodo de los primeros registros de traducciones de Hernández, 1963, justo durante su estancia en Radolfzell y Friburgo. Vale la pena entonces preguntarnos por qué Hernández, a partir de 1966, dejó de publicar y se dedicó a traducir. Y es quizás en el maltrato que tiene su poemario (el cual terminó siendo uno de los más representativos de la ruptura que propuso la Generación Poética Peruana del 60),⁴²⁵ donde encontramos una primera respuesta.

⁴²⁴ La traducción inédita de este poema se publicó el año de 1981 en la Revista *Meopas* (año II, núm. 2, Lima, enero de 1981, s/n. Archivo personal de Edgar O’Hara). Publicación también sencilla, editada a máquina de escribir y reproducida en fotocopidora.

⁴²⁵ Cfr. Capítulo 1. Apartado “Algunos rasgos de la Generación Poética Peruana del 60”.

Tras haber seguido toda una serie de pasos para tener una carrera “exitosa” dentro del campo cultural peruano—primeras plaquetas en la editorial La Rama Florida, de Javier Sologuren; una carrera universitaria en la Universidad Católica, con vínculos laborales, creativos e incluso afectivos que hicieron posible la circulación de su primera poesía; una estancia en el extranjero, especialmente en Alemania, una opción que le daba un bagaje innovador a su vuelta, pues Estados Unidos, Francia e Inglaterra eran los países más comunes como “cuotas de extranjería”—, tras la obtención del segundo lugar en el concurso “El Poeta Joven del Perú” con *Las constelaciones*, parece que se cerró, más que abrirse, el camino que ya venía consolidando.

A partir de las críticas negativas a este poemario, nuestro poeta comenzó a ser apartado y a apartarse de forma voluntaria de los espacios de cultura en el Perú. En 1967 apareció una primera y esperada antología dedicada exclusivamente a los poetas de la generación del 60, *Los nuevos*, de Leonidas Cevallos Mesones, conformada por una pequeña muestra poética, acompañada de un pequeño cuestionario contestado por los jóvenes Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer y Julio Ortega. En esta muestra hay dos grandes ausentes, Javier Heraud y Luis Hernández. En una reseña realizada por Winston Orillo en la revista *Amaru* de ese año, éste señala que “Faltan poetas sustantivos de ésta [la generación del 60] como Javier Heraud, César Calvo, Antonio Cisneros, Arturo Corcuera, Reynaldo Naranjo”.⁴²⁶ El nombre de Luis Hernández estará ausente en esta lista de ausencias.

Podríamos rastrear también la prácticamente nula aparición de su nombre en otros espacios como revistas y recitales. Estas supresiones fueron también decisiones de Hernández, quien, para 1975, dos años antes de su muerte, tenía claro que sobre el espacio literario lo siguiente: “No opino nada sobre el ambiente cultural limeño [...] porque no lo estimo absolutamente nada”.⁴²⁷

Aunque la participación del limeño no fue completamente nula durante el periodo que hemos señalado, vale la pena resaltar que, en medio de un campo donde la institución literaria

⁴²⁶ Winston Orrillo, “Crítica ‘Los nuevos’”, en *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, Lima, núm. 4, oct-dic, 1967, p. 82.

⁴²⁷ Alex Zisman, “Luis Hernández: el arte de la poesía”, versión actualizada e inédita de la entrevista hecha a Luis Hernández el 9 de mayo de 1975, publicada en el diario *El correo* en dos partes (7 y 14 de junio de 1975), documento en Word, Calgary 1 de mayo de 2017, archivo Edgar O’Hara, p. 6.

“Es siempre ella su propio mercado, dice qué es lo artístico y qué vale la pena”.⁴²⁸ El cerrado círculo que constituye este mercado de imágenes y reconocimientos estaba marcado, como normalmente ocurre, por el “espacio social”, esto es, “las distintas «redes» que delimitan las prácticas sociales y de cooptación”.⁴²⁹ Los protagonistas de estas “redes”, para el caso de la Generación Poética Peruana del 60, fueron los mismos jóvenes poetas contemporáneos de Hernández. El peso que significó una reseña negativa como la de Cisneros da cuenta de esto. En medio de un mal recibimiento de su proyecto artístico a la vuelta de Alemania, Luis Hernández, con apenas 25 años, “habla” o “dice” a través de otras voces.

“Las palabras nunca son primeramente nuestras, siempre son las palabras de otros, u otras palabras, habladas por aquellos que nos preceden... pero nos agarramos a la convicción heroica de que las palabras nos salvan si las hacemos nuestras”, reflexiona la filósofa Anne Dufourmantelle⁴³⁰ y para el caso de Hernández esta búsqueda mediante la apropiación y recontextualización de las palabras funcionó para expresar reclamos políticos y preocupaciones de carácter íntimo.

Como hemos visto en el capítulo anterior, en los Cuadernos *XRC1* y *XRC2*, ambos fechados en Alemania, aparecen versiones al español de “Mitad de vida”, de Friedrich Hölderlin (pp. 68-69); “*Chanson* de una dama en la sombra” (pp. 78-80) y “Fuga de muerte” (p. 85), de Paul Celan y un fragmento del *Fausto* de Goethe, adaptado para la Octava sinfonía de Gustav Mahler. Estas serían las traducciones más tempranas de Hernández (en caso de que sean versiones del autor, que es lo más probable, a menos que el limeño se haya llevado ediciones en castellano de esos poemarios a su estancia en Radolfzell y Friburgo). De los autores antes mencionados, solamente Celan será traducido nuevamente en revistas por Hernández. En el año de 1966, en el número 2 de *Ciempies*, dirigida por Julio Ortega, aparece otra versión de “Fuga de la muerte”, del autor rumano, junto con “Recuerdo de la muerte” de Hans Magnus Enzensberger y “Piedad para este monstruo malvado...” de e.e. cummings.

En estas traducciones asoman ya rasgos definitorios de la poética de Hernández. De Celan encontramos, como en *Las constelaciones*, el llamado a la memoria, el necesario

⁴²⁸ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Tomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 94.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁴³⁰ Anne Dufourmantelle, *Elogio del riesgo*, citada en Cristina Burneo Salazar, “Otra forma de besar”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 53 (27), julio de 2019, p. 136.

nombramiento de un pasado que aún aplasta, la fuerte imagen del otoño. Paul Celan es uno de los autores que más influyó a Hernández y cuyos versos encontramos desde los primeros Cuadernos obsequiados a Roberto Criado en Alemania (el *XRC2* más específicamente), hasta los Cuadernos escritos en Argentina y obsequiados a Betty Adler durante los últimos meses de vida del autor. La primera traducción de Paul Celan que el limeño publicó es de su más conocido poema, “Fuga de la muerte” y en 1970 aparecerán traducidos en *Collage* las primeras estrofas de “En altar mar”.⁴³¹ Ambos poemas pertenecen al primer poemario de Celan, *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria, 1952)*, al igual que la mayoría de los versos del rumano que aparecerán en sus Cuadernos posteriormente. El año de 1963, cuando Hernández se encontraba aún en el sur de Alemania, apareció *Die Niemandrose (1963)* poemario que volvía a colocar a Celan como figura central de la poesía de postguerra, además del debate que suscitaron sus desencuentros con algunos miembros del *Gruppe 47*, entre ellos quizás el más prolongado fue con Hans Magnus Enzensberger.⁴³² Es curioso que, tanto en su contribución en *Ciempíes* como en *Collage*, Hernández traduzca a estos dos autores juntos.

El poema de Enzensberger traducido en *Ciempíes* pertenece a su poemario *Defensa de los lobos*, aparecido en 1957, quizás una de las más tempranas traducciones del escritor alemán en América Latina. En estos versos encontramos, en relación con la poética de Hernández, elementos como el llamado al amigo ausente, la crítica social, los cultismos acompañando estampas de la vida cotidiana. “Recuerdo de la muerte” es el único poema que Hernández tradujo y publicó más de una vez; apareció también, con variaciones respecto a la publicada en 1966, en 1970, en el número cuatro de la revista *Collage*, con el título “Recordando la muerte”. El tema de la pérdida del ser querido, central en *Charlie Melnik* y recurrente en *Las constelaciones*, se hace presente de nuevo en la decisión por traducir este poema de Enzensberger; “alcibiades mi cómplice/ hace tiempo que estás lejos/ y no sé a dónde has ido/ ay solamente que en la regata no estuviste a bordo/ y debí pescar nuestras truchas solo/ y ya

⁴³¹ Paul Celan, “En alta mar”, traducción de Luis Hernández, en *Collage*, Lima, núm. 4, 1970, s/n. En la entrevista que Hernández concedió a Alex Zisman en 1975 cita de memoria el resto del poema y contesta que tradujo al poeta de lengua germana por “un solo poema que me gustó: Estoy solo, guardo la flor / en el vaso de ceniza. / Hermana boca: tú dices una palabra / que sobrevive como yo he soñado / ante las ventanas / y silenciosa vuelve...”, en Alex Zisman, “Luis Hernández el arte de la poesía...”, p. 3. Otra versión de este poema aparece en el *XC24*, fechado en 1963 y 1973, p. 13.

⁴³² Para un seguimiento puntual de esta polémica ver: Werner Wögerbauer, “El compromiso de Celan”, en http://www.revista-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan-es.html >(consultado el 20 de abril de 2020).

no estoy contento cuando tomo café...”⁴³³ rezan los primeros versos, con los cuales Hernández parece clausurar el tema del dolor en medio del intento por hacer una vida cotidiana fuertemente signada por la ausencia del cómplice querido.

En cuanto a los autores que el limeño tradujo para la revista *Ciempíes* ubicamos en el posterior proyecto de los Cuadernos versos trasladados a diversas lenguas tanto de Paul Celan como de Hans Magnus Enzensberger; e.e. cummings, sin embargo, no es referenciado de forma directa en ninguno de los Cuadernos, y esta traducción temprana aparecida en la revista dialoga de manera evidente con formas y temas de la poética de Hernández.

PIEDAD PARA ESTE MONSTRUO MALVADO, CONTRAHECHO

piedad para este monstruo malvado, contrahecho,

de ninguna manera. Progreso es una enfermedad confortable:
su víctima (muerte y vida a salvo, más allá)

juega con la grandeza y la pequeñez
- el culto al electrón una hoja de afeitar
a la altura de una montaña; lentes extienden

el no deseo a través de curvados cuándo y dónde
hasta que el no deseo retorna a su misma esencia.

Un mundo de hechos

no es un mundo de nacimientos-piedad pobre carne

y árboles, pobres estrellas y piedras, pero nunca este
fino espécimen de hipermágica

ultraomnipotencia. Nosotros los doctores conocemos

un caso desahuciado- óyeme: hay un universo infernal
tras la siguiente puerta; vete.⁴³⁴

Sobre los marginales en la poesía de Luis Hernández, Luis Fernando Chueca apunta que “el poeta presenta a sus personajes en relación dialéctica con quienes sin duda podríamos

⁴³³ Hans Magnus Enzensberger, “Recuerdo de la muerte”, traducción de Luis Hernández, en *Ciempíes*, Lima, núm. 2, 1966, s/n. La primera parte de la versión de *Collage* reza: “alcibiades mi cómplice / hace tiempo que estás lejos / y no sé dónde te has ido / ay sólo que en el bote no estuviste tú a bordo / y las truchas tuve que pescarlas solo / y preparar el café ya no me gusta...” (en *Collage*, Lima, núm. 4, noviembre de 1970, s/n).

⁴³⁴ e.e. cummings, “Piedad para este monstruo malvado, contrahecho”, traducción de Luis Hernández, en revista *Ciempíes*, núm. 2, Lima, abril de 1966, s/n.

identificar como agentes directos de su situación de miseria: el alférez, los médicos y las obstétrices”.⁴³⁵ Basta citar algunos versos de dos poemas, del Cuaderno *XC31*: “-Y, coleguita, ¿qué /opina? ¿Es un psicótico, un neurótico / o una personal anormal? / -No sé, Doctor, pero / tiene Amigdalitis hace/ seis días y los / pacientes se las /ingenian para/ conseguirle Besevol...”⁴³⁶ Y del Cuaderno *CX02*: “Señor ten merced / De mi hijo / Porque es epiléptico / Y algunas veces cae al agua / y otras al fuego / Y yo lo llevé / A tus discípulos / Mas ellos nada pueden”.⁴³⁷ En ambos ejemplos vemos ya la recepción de los versos que tradujo de Cummings, conformando temas vitales para la poesía de Hernández, como la medicina, la piedad, la ética ante el dolor, nuevamente el tono conversacional y la súplica que al mismo tiempo exige el alivio y la necesidad de mirar a quienes sufren. Todos estos elementos se muestran como una abierta crítica mediante la parodia al tono con el que se presenta la inspección, indiferente e incompetente, por parte de los “agentes directos” en la perpetración de la miseria. Si bien éstos serán tópicos centrales de los poemas que componen los Cuadernos, están ausentes en el periodo anterior a dicho proyecto poético (1966-1970), durante el cual Hernández se encuentra todavía estudiando medicina.

Tenemos noticia de otras colaboraciones de Luis Hernández en revistas independientes y de corte artesanal, como la traducción de “Rosas caminan sobre calles de porcelana”, de Jean Arp, en el número 3 de *Collage*, aparecida el año de 1969.⁴³⁸ Mirko Lauer atestigua que “Incluso llegamos a participar en la fundación de una revista mimeográfica, *El Gallito Ciego*, junto con Iván Larco, Javier Diez Canseco, Manuel Piqueras, Abelardo Sánchez León”.⁴³⁹ En el número 2 de esta publicación aparecieron dos poemas que guardan relación temática y métrica con los versos de *Las constelaciones*, “Canto quinto” y “Tú deberías morir como aquella...”; podríamos considerar al primero incluso una continuación de su último poemario impreso. Recordemos que con el título de “Cantos de Pisac” y con un cuerpo de cuatro poemas titulados y numerados por “Cantos”, parafraseando el modelo de los *Pisan Cantos*

⁴³⁵ Luis Fernando Chueca, “Luis Hernández: La muerte la basura/ el langoy y la locura”, en Luis Fernando Chueca *et al.* *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 2006, p. 78.

⁴³⁶ Cuaderno *XC31*, pp. 27-29.

⁴³⁷ Cuaderno *CX02*, p. 37.

⁴³⁸ En la página 77 del Cuaderno *XC35*, fechado un año después, aparecen versos en alemán de Arp, aunque no corresponden al mismo poema. Vale la pena destacar que esta es la única referencia directa que Hernández hace del poeta y artista plástico franco-alemán.

⁴³⁹ Mirko Lauer, “Luis Hernández. Los 60 un sueño privado”, en *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 330, 2017, p. 47.

de Ezra Pound (“Canto primero”, “Canto segundo”...), y con temáticas relacionadas con los astros, el canto, el río y el artesano,⁴⁴⁰ Luis Hernández cerraba *Las constelaciones*. Aquí su contribución con *El Gallito Ciego*:

Sin esperar quietamente a la belleza.
Llamándola, sí, en cambio.
Este ha de ser el secreto de los cantos:
Ninguno sideral ni otro escondido
En el vientre de pez o acantilado
De algún lugar remoto.
Pero sí el misterio con que el sol compite
Verano tras verano con las aguas.⁴⁴¹

Unos meses antes de la aparición del segundo número de *El Gallito Ciego*, este mismo poema abría, con algunas variantes, “Serie para Arnold”,⁴⁴² un conjunto de tres poemas publicados en el número cuatro de la revista bilingüe *Haravec*, correspondiente a diciembre de 1967, y en el cual los temas de *Las constelaciones* aún asoman. Por ejemplo, el poema II, dialoga también con el “Canto primero” de los “Cantos de Pisac”, por medio del hueso tallado, la noche y un personaje lleno de incertidumbre ante los astros y el misterio nocturno:

Y como hueso de astro
Advienes Arnold entre arena.
Con el agrio misterio
Y sobre el corazón herido
Por la espina del amor,
Y antiguo, Arnold,
Afilado como un cuerno
Que solsticio labrara
Y tuyo mismo, con el cojo corazón
Que brotara en el áspera rama
Del Estío.⁴⁴³

⁴⁴⁰ Para una primera anotación de esta relación intertextual y el tema del artesano ver Edgar O’Hara, “Ecografía de las constelaciones”, en *La República*, Lima, domingo 6 de agosto de 1995, p. 26.

⁴⁴¹ Luis Hernández, “Canto quinto”, en *El Gallito Ciego*, núm. 2, febrero de 1968, s/n. Archivo personal de Edgar O’Hara.

⁴⁴² Aquí la versión de *Haravec*: Sin esperar quietamente la Belleza/ Llamándola, sí, en cambio. / Este ha de ser el secreto de mis cantos. / Ninguno sideral / Ni otro escondido/ En el vientre de pez o acantilados: / Sino la forma como el Sol compite/ Verano tras verano/ Con las aguas.

⁴⁴³ Luis Hernández, “Serie para Arnold”, en *Haravec*, núm. 4, diciembre de 1967, p. 74. Rafael Romero Tassara menciona que en números posteriores de *Haravec* Hernández participó con una traducción de “Ezra Pound: cenizas y cilicio” y con dos poemas, “A un suicida en una piscina y “Pregunta” (*La Harmonía de H...*, p. 135). *Haravec* tuvo sólo cinco números y Hernández solamente participó en el cuarto.

Sobre *Las constelaciones*, así como la suerte que corrió el proyecto de Hernández después de la publicación de este poemario, Mirko Lauer señala:

Difícil retro-profetizar en las actuales circunstancias, pero pienso que de haber continuado en la línea de *Las constelaciones*, Hernández hubiera sido ya no sólo precursor, sino un miembro de avanzada del grupo de poetas fugazmente agrupados en la antología *Los nuevos* (o de la generación del sesenta, como llaman al mismo movimiento, muchos de los cuales no fueron incluidos en la antología).⁴⁴⁴

Es claro que Luis Hernández continuó con la línea de *Las constelaciones*; sin embargo, no fue sino hasta poco antes de su muerte, y justamente por poetas de una generación posterior a la suya, que la apuesta poética del limeño se comenzó a valorar.⁴⁴⁵ Los versos y las traducciones que publicó a partir de 1966 y hasta 1970 están fuertemente ligadas a su último poemario. Asimismo, es ambigua su separación de medios culturales. Mientras su nombre estaba ausente en la antología *Los nuevos*, su poema “Homenaje al homenaje” (publicado *Collage* después como “Abel”, y uno de sus textos más conocidos), apareció en el tomo 3 de la antología *Imagen de la literatura peruana actual* (1968), seleccionada y prologada por Julio Ortega. Ocurre lo mismo con las revistas: si bien no figuran contribuciones de Hernández en *Creación & Crítica* y *Amaru*, dos proyectos editoriales importantísimos para el 60 y el 70, donde sus contemporáneos ya comenzaban a publicar traducciones y versos propios, nuestro poeta publicó en *Haravec*, un proyecto editorial bilingüe de alcance peruano y continental donde los versos del limeño aparecen al lado de textos de Sergio Mondragón, Mario Vargas Llosa, Charles Olson y Raquel Jodorowsky, entre otros. Por su buena relación con Javier Sologuren, director de *Creación & Crítica*, podemos conjeturar que hubo algunos espacios abiertos con los cuales no contribuyó más por decisión propia que por rechazo o censura. El tema de la ausencia editorial y de los espacios públicos quizá tuvo que ver más con la coyuntura política, y en medio de ésta, con la consciencia de crear un proyecto propio

⁴⁴⁴ Mirko Lauer, “Luis Hernández. Los 60 un sueño privado...”, p. 49.

⁴⁴⁵ Recordemos que justamente es Nicolás Yerovi, escritor más joven que Hernández, quien decide, entre 1975 y 1976, hacer su tesis de doctorado sobre los Cuadernos de Luis Hernández y con esta la primera edición de *Vox Horrisona*, obra completa de Luis Hernández Camarero. Del último recital que dio Hernández, en diciembre de 1976 sólo existen dos reseñas, una escrita por Edgar O’Hara, aparecida el 2 de enero de 1977, en el suplemento *La Imagen*, (“Luis Hernández y la locura real”) y una breve nota publicada por el mismo Nicolás Yerovi en diario *Ojo*, en mayo de 1977 (“Reirse de la poesía”), ambos autores pertenecientes a una generación poética “posterior” a la de Hernández.

que ampliara los espacios del libro y las ideas de la poesía y sus, tan demandados, “compromisos sociales”.

En el agitado año de 1968, se llevó a cabo en el Perú el golpe de estado liderado por el general Juan Velasco Alvarado. Tras la acentuación de problemas sociopolíticos, sobre todo en la zona rural, y una devaluación del sol peruano del cuarenta por ciento durante 1967, el gobierno de Fernando Belaúnde era la imagen de la fragilidad de la democracia y de la estabilidad social peruana. En la madrugada del 3 de octubre de 1968 las fuerzas armadas del Perú dieron un golpe militar. “El Gobierno Militar Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA), que era como el pequeño grupo de oficiales de alta jerarquía llamaba a su movimiento, emprendió ahora un experimento radical de «transformación desde arriba» dirigida por los militares”.⁴⁴⁶ La reforma agraria fue quizás uno de los más importantes cambios durante el gobierno militar. “Citando el grito atribuido a Túpac Amaru II— «campesino, el patrón no volverá a comer de tu muerte»—, el Presidente anunció el Decreto Ley 17716 que eliminaba la hacienda, el 24 de junio de 1969”.⁴⁴⁷ El GRFA decretaba esta necesaria reforma en respuesta también a la insurgencia en la zona rural, al tiempo que procedía de forma autoritaria e incluso represiva en otros rubros, como la libertad de expresión y con las negociaciones con los llamados “pueblos jóvenes”, asentamientos urbanos que crecieron exponencialmente con la migración del campo a la ciudad desde la década del 50. La ambigüedad con el actuar de este gobierno se reforzaba, por ejemplo, con las nacionalizaciones de empresas como el petróleo y los nuevos vínculos con algunos países del bloque soviético, al tiempo que los toques de queda aumentaban, y se creaban espacios de control de la participación popular a través de proyectos del gobierno, como el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilidad Social (SINAMOS).

El espacio cultural fue clave para el gobierno militar, y así creó el Instituto Nacional de Cultura en 1971 y la reforma a la educación un año después. Alejandro Romualdo, Julio Ortega, Luis Alberto Ratto, César Calvo, Winston Orrillo, Leoncio Bueno y Omar Aramayo son algunos de los escritores de las generaciones del 50 y 60 que estuvieron involucrados, en mayor o menor medida, con el gobierno de las fuerzas armadas en el Perú, desde el área cultural. Sobre este hecho apunta Jesús Cabel:

⁴⁴⁶ Peter Klaren, *Nación y sociedad en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004, p. 409.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 419.

¿Se obligó a los escritores a tomar posición con respecto a la “revolución Peruana”? Si algunos decidieron apoyar el régimen de los militares y otros no, fue a causa de su concepción personal más que en nombre de la literatura. Si bien, el poder político no controlaba directamente la producción literaria, en cambio tenía entre manos a sus protagonistas comprometidos al silenciamiento por una cuota salarial. Al no ejercer la crítica ni la autocrítica, se ciñeron a patrones establecidos por el poder político del momento. Así el sometimiento de las masas a este nuevo credo implicaba el sometimiento consciente de sus escritores.⁴⁴⁸

La actitud de Hernández, todavía un estudiante en esos años, fue de completo desacuerdo con el régimen militar. El alejamiento no sólo de los espacios oficiales de circulación cultural sino de muchos de los poetas involucrados en instancias de gobierno dan pistas sobre la posición del poeta dentro de este complejo reordenamiento social. Ante las declaraciones de algunos creadores en cuanto a que “las revoluciones hay necesidad de aceptarlas o rechazarlas en bloque. Huir de las medianías (*sic*) e indecisiones es hoy más urgente que nunca”.⁴⁴⁹ Los debates sobre la llamada revolución peruana también abrían polémicas en torno a la Revolución cubana, situación que se complejizó desde 1965, con una revitalización de las guerrillas en el Perú y con la participación de ex guerrilleros—Héctor Béjar quizás como la más polémica imagen de esta decisión— en el velasquismo. Las palabras de Hernández fueron ajenas y exiguas durante ese periodo. Antes del golpe de estado, sólo contamos con traducciones y pocas participaciones en revistas. Aunque en la nota sobre los colaboradores de *Haravec*, se menciona, además de marcar erróneamente su fecha de nacimiento en 1943, que Hernández “estudia medicina en la Universidad de San Marcos y preparara un nuevo poemario”. Aunque son nulos los testimonios y escritos sobre su opinión en torno a la Revolución cubana, en *Las constelaciones* ya asoma la crítica a la toma de armas, bajo la imagen del amigo caído en combate. En la “biografía” del poeta, Rafael Romero Tassara menciona que éste realizó un viaje a Londres y Bélgica durante la primera mitad del año de 1968, donde pasó por París y es testigo del agitado mayo del 68.⁴⁵⁰ El único testimonio que tenemos sobre un posterior viaje del poeta a Europa es por parte de Max Hernández, quien menciona que éste se llevó a cabo en 1971:

Yo salgo de Lima el 66 y vuelvo el 74; son prácticamente ocho años en los que ocurren varios sucesos. Pero tengo recuerdos imprecisos, ya que en Londres sólo recibía noticias

⁴⁴⁸ Jesús Cabel, *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990, p. 65.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵⁰ Rafael Romero Tassara, *op. cit.*, p. 137.

de él por mis padres o por amigos que viajaban a Europa. [...] en 1971 Lucho pasa por Londres, cuando ya no se sentía bien; es decir, viaja para sacudirse un poco una dificultad que no puede definir. Llega en vísperas del verano y se acopla a un paseo de vacaciones.⁴⁵¹

Si realizó o no el viaje durante el 68 no lo sabremos. Por los recurrentes datos falsos en la publicación de Tassara, sospechamos que no.⁴⁵² Lo que sí vivió fue el golpe del 3 de octubre.⁴⁵³ La crítica contra el militarismo fue constante en toda su obra. En uno de sus más tempranos Cuadernos, el *XC35*, fechado en 1970, se leen citas diversas, sobre todo de intelectuales alemanes, justamente rechazando la violencia y los totalitarismos, entre las cuales destaca, en la página 57, la siguiente declaración de Albert Einstein, al lado de fragmentos de José María Peredea y Friedrich Nietzsche:

Considero el servicio militar obligatorio como el síntoma más vergonzante- en cuanto a la falta de dignidad personal- que padece hoy en día la humanidad culta.⁴⁵⁴

Si traducir es un traspaso cultural, y en este caso las palabras de Einstein anunciaban una crítica al belicismo y a los nacionalismos, durante y después de las guerras mundiales; la frase, en un contexto donde los jóvenes colaboraban con un régimen militar, sin estar obligados, al tiempo que mantenían un discurso y un consumo cultural crítico con la violencia y las instituciones, es un abierto llamado de atención.

Pero en medio de esta coyuntura en el Perú también se gestaban otros discursos en abierta relación con la paz y la dignidad humana. El mismo 1968 se dio a conocer, en el Segundo Encuentro de Sacerdotes y Laicos, “Hacia una teología de la liberación”, de Gustavo Gutiérrez, semilla de *Teología de la liberación*, publicado dos años después, libro clave en su llamado por el compromiso de la comunidad eclesial por la emancipación y la dignidad de los humanos. Recordemos que Hernández estudió en un colegio religioso y tuvo una temprana inclinación por autores católicos y/o fuertemente ligados a la reflexión religiosa,

⁴⁵¹ Edgar O’Hara, “El naufrago y sus mensajes...”, p. 43.

⁴⁵² Nuestra ambigüedad se basa, más bien, en los citados testimonios de Luis Enrique Tord y Dora Duarte, quienes afirman haber recibido a Hernández en Bruselas y Lovaina ese mismo año.

⁴⁵³ Sobre esta fecha trágica para el autor, Edgar O’Hara no deja de mencionar la relación entre el aniversario del golpe con el suicidio del poeta. “Su cuerpo fue hallado en Santos Lugares en la madrugada del 3 de octubre de 1977. Curiosa coincidencia con el aniversario del golpe militar del general Velasco (Hernández no sintió simpatía alguna por el régimen)”. En Edgar O’Hara, *Los manes y desmanes de la Neovanguardia*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004, p. 104.

⁴⁵⁴ Cuaderno *XC35*, p. 57.

como François Mauriac y César Vallejo.⁴⁵⁵ Sin embargo, aunque las interrogantes sobre el mal, sobre el sufrimiento y la dignidad humana, tienen en Luis Hernández manifestaciones tempranas a través de las lecturas de autores religiosos y de la misma Biblia, estas cuestiones comienzan a dialogar con las inquietudes éticas con las cuales se enfrenta en la Alemania de posguerra y con su quehacer como médico. La poesía así, para el autor limeño, como veremos más adelante, tiene la misma función que la medicina: aliviar el dolor y hacer frente al sufrimiento.

Comenzamos este subcapítulo citando el poema de Cummings, recreado en la traducción de Luis Hernández Camarero, para situar a nuestro poeta en un específico y conflictivo medio literario años antes de que se dieran a conocer sus Cuadernos. Como señalaba también en tono directo y agresivo Mirko Lauer:

Siempre hubo poetas en los castillos, más precisamente, en las cortes. Al lado de los poderosos. [...] Poetas avanzando por los corredores de la docencia al servicio del Estado y avalando con su notoriedad los sueños culturales de los gobiernos. Poetas ganando o pidiendo el favor del rey. Poemas dedicados al poder. Poemas dedicados al nuevo poder.⁴⁵⁶

Luis Hernández, psicólogo y estudiante de medicina, escribe y traduce en medio de un régimen que tiene a sus propios loadores, en medio de un gobierno militar y como parte de una juventud que a nivel continental tomó las armas en diferentes puntos para “hacer llegar la revolución al pueblo”. Como parte, también, de una juventud que se preguntó constantemente por el papel social de la poesía, Hernández contestó desde la medicina. Observa entonces la enfermedad y el dolor en las personas, y eso marcará su actuar profesional y poético ¿Quién tendrá piedad de los monstruos? ¿Qué enfermedades se padecen y cuáles otras se presumen?

¿En qué espacios se manifestarán las respuestas creativas y los cuestionamientos del médico y poeta? El momento del silencio de Hernández se quiebra en el espacio artesanal. A excepción de *Haravec*, el poeta publica sus pequeñas contribuciones en revistas de escasos números y elaboración sencilla; es parte de un grupo de jóvenes que “en precarias revistas a mimeógrafo o con modestos recursos de impresión, ponen en el tapete el cuestionamiento de

⁴⁵⁵ Para el primer autor ver *Orilla*, y en el caso de Vallejo los Cuadernos *XC30*, fechado en 1975 y el *XC35*, de 1970, muestran el constante diálogo que Hernández mantuvo con el autor de *Los heraldos negros*, muchas veces apelando al reclamo y la reflexión religiosa.

⁴⁵⁶ Mirko Lauer, *Los poetas en la república del poder*, Barcelona, Tusquets, 1972, p. 9.

las líneas principales con las que se había definido el último periodo del ciclo anterior, que designamos como el de los fundadores de nuestra tradición”.⁴⁵⁷ Y es contemporáneo a una generación de artistas que juegan con los papeles de artista-autor/espectador-lector y “cuestiona(n) también la distancia entre el arte y la vida así como entre las obras de arte y los objetos de la vida cotidiana”.⁴⁵⁸ En medio de esta situación política, de estas inquietudes éticas y de la reivindicación de lo cotidiano como espacio de respuesta y creación, nacen, como objetos de arte, pero sobre todo de sanación, tanto personal como colectiva, los Cuadernos de Luis Hernández Camarero.

4.2 Cuadernos de artista/ Libros de poesía

En la II Bienal Iberoamericana de Lima, celebrada entre octubre y diciembre de 1999 en varios espacios del centro de la capital peruana, se expusieron, en el Convento de Santo Domingo y en formato de banderolas, algunos de los Cuadernos de Luis Hernández Camarero. Este homenaje fue organizado por Rafael Hernández, sobrino del poeta, quien se ha preocupado especialmente por las “maneras de enfocar la edición de los textos de Lucho Hernández”.⁴⁵⁹ A pesar de que ha sido poco explorada la veta plástica de los Cuadernos, y que justamente la Bienal sería un espacio idóneo para debates y estudios en torno a este elemento central en la poética del limeño,⁴⁶⁰ el sobrino enfatizó que se exponían los Cuadernos para difundir su poesía y que:

La muestra prueba que no hay tantos dibujos como se hubiera podido creer inicialmente. Los cuadernos de Lucho no son el mar de dibujos que la gente cree, él es fundamentalmente un poeta en el sentido estricto de la palabra. Ese es su aporte. Si se mantienen los dibujos es porque en muchos casos tienen vinculación con algún texto. Pero

⁴⁵⁷ Alberto Escobar, *Antología de la poesía peruana*, Tomo II, Lima, Peisa, 1973, p. 9.

⁴⁵⁸ Adrianna Campbell *et al*, *Ausstellungsführer. Postwar 1945-1965. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik*, München, Haus der Kunst, 2016, p. 205.

⁴⁵⁹ “A todos los prófugos del mundo”, en *El Sol*, Lima, 25 de octubre de 1999, p. 78.

⁴⁶⁰ Sobre todo, si tomamos en cuenta que en dicha edición se presentaron por lo menos dos propuestas más donde la relación entre artes plásticas y escritura era central: la instalación de libros-rostro del cubano Eduardo Ponjuán, quien también usa objetos de la vida diaria para crear “una brillante caracterización de tipos humanos a partir del libro en tanto objeto y en tanto símbolo: cada portada es un rostro cuyos rasgos han sido configurados a partir de utensilios. Una cuchara es una nariz; los lentes de una cámara fotográfica pueden ser los ojos...” Y la muestra del peruano Juan Enrique Bedoya, quien, a partir de un álbum comprado en un mercadillo “armó una historia con estas fotos y la convirtió en una especie de instalación, narrando todo en primera persona, como relacionándose íntimamente con esos anónimos personajes: debajo de cada imagen escribió un texto a manera de leyenda...” (Luis Lama, “Ojos a la obra. Viaje al centro de la II Bienal”, *Boletín de la II Bienal Iberoamericana de Lima*, 1999, pp. 4-5).

ojo: no se debe perder de vista que Lucho no era dibujante, ni un pintor, y que no hacía tantos dibujos.⁴⁶¹

Esta declaración niega toda consciencia del soporte y materialidad en la poesía de Luis Hernández; deja de lado que el proyecto poético, su escritura, no puede estar desligada de los “dibujos”, “trazos” y de la consciente elección de materiales de la vida cotidiana. En el boletín de la misma Bienal se enfatizaba que

Los cuadernos, constituyen una original propuesta poética en el (*sic*) que se aprecian los estados preparatorios y reescrituras que narran la evolución de un poema conteniendo epígrafes, recortes de periódicos, dibujos, pentagramas, etc. Que en numerosos casos pueden remitirnos al origen de los versos, al taller mismo del poeta y su proceso creativo.⁴⁶²

Aunque ambas posiciones parecen contrarias, coinciden en su concepción de la escritura de Luis Hernández como algo independiente de los Cuadernos; así, suponen que el texto es separable de su soporte. Este punto de vista tiene larga data en el debate editorial y refuerza la idea “platónica” de que una obra “trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales”.⁴⁶³ Mientras Rafael Hernández propone “la poesía” de su tío como una creación independiente, no sólo de la gráfica que los acompaña sino de los mismos cuadernos escolares, en el boletín de la Bienal se sostiene que los Cuadernos dan muestra del proceso de escritura, son el “taller”, no el “producto”; hablan o dan pistas únicamente sobre el “origen” y “la evolución”. Por otra parte, las dos afirmaciones dejan de lado, y es curioso que esto ocurra justamente en una Bienal de arte, algunas preguntas básicas que surgen desde un primer vistazo a la producción de Hernández Camarero. ¿Por qué eligió cuadernos escolares?

⁴⁶¹ “A todos los prófugos del mundo”, en *El sol de Lima...* La posición de Rafael Hernández sobre la posibilidad de edición de los Cuadernos queda manifiesta en la declaración final en esta misma nota: “Siempre existe la de que (*sic*) Lucho es impublicable, que una edición tiene que respetar su letra. Pero hacer una edición facsimilar provocaría un costo de dos mil dólares el ejemplar. Lucho no es el primero ni será el último que combina artes en sus originales. Alberti, Lorca y Blake lo hicieron, pero vemos que sus ediciones son comunes y corrientes. Es fascinante ver una edición de Blake con ilustraciones, pero finalmente son libros de poesía y lo que importa es eso”. (*Idem*) La insistencia en concebir a la poesía como un texto independiente de su proceso y soporte continuó siendo defendida por el sobrino, por lo menos hasta la apertura de la exposición. “El sol Lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández” en julio de 2017, donde éste declaró que “Lo que vemos aquí: las fotos, las grabaciones, las reproducciones de los cuadernos, no dejan de ser una obra que trasciende la caligrafía, el cuaderno, la leyenda, el plumón. Y que **sirve para reencontrarse con la poesía de Lucho, porque solo la poesía perdura**” [remarcado del autor] (“Un recorrido por las constelaciones poéticas de Luis Hernández, en < <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/recorrido-las-constelaciones-poeticas-luis-hernandez/>>) (consultado el 25 de abril de 2020).

⁴⁶² “Homenaje a ‘Luis Hernández’”, en *Boletín de la II Bienal Iberoamericana de Lima*, 1999, s/n.

⁴⁶³ Roger Chartier, ¿Qué es un libro?, en Roger Chartier (ed.), *¿Qué es un texto?*, Madrid, Consorcio del círculo de Bellas Artes, 2006, p. 14.

¿Qué quieren decir los trazos infantiles, son meros paratextos? ¿Por qué el rechazo a la letra impresa? ¿A qué se debe la preferencia por la tinta plumón?

Luis Hernández era consciente de lo que implicaba, incluso para su lectura, el uso de estos soportes y estas tintas. Como se puede ver en las siguientes afirmaciones en medio de una entrevista:

—¿Y los colores que usas para escribir?

—Nada. Es razón de encontrar. Ahorita no hay ni uno por acá; no puedo escribir.

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

—No.

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

—No sale bonita la letra.

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

—No, pero leerlo sí.

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

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

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

—Sí, es feísima...⁴⁶⁴

En cuanto al rechazo a los procesos editoriales convencionales para plasmar su escritura recordemos que, como hemos postulado en el subcapítulo anterior, aunque fue ambigua la relación de Hernández con el medio cultural oficial peruano, el vate contaba con un capital cultural suficiente para publicar en editoriales reconocidas y no necesariamente vinculadas al velasquismo, incluso pudo haber editado y reproducido él mismo sus versos en soporte libro, pues la tecnología de su generación hacía de este proceso algo común.

Los tempranos 60 vieron el nacimiento de una nueva tecnología que ofreció a los individuos una oportunidad de compartir la palabra impresa de una forma parecida a la de la primera era de la editorial. Esto fue el proceso de fotocopiado y esta fue la era en la cual se llegó a hacer un amplio uso de la máquina new Xerox por primera vez.⁴⁶⁵

Valdría la pena entonces buscar la apuesta de Luis Hernández por otras expresiones del formato libro, entre los debates y las propuestas artísticas y literarias de su generación. Una generación con acciones y consciencia plena de que, en palabras de Ulises Carrión, “los libros se convierten en uno entre muchos medios de publicación. Están por ejemplo, las galerías de

⁴⁶⁴ Alex Zisman, *op. cit.*, pp. 2-3.

⁴⁶⁵ Steve Clay y Ken Friedman, *Intermedia, Fluxus, and the Something Else Press. Selected Writings by Dick Higgins*, Nueva York, Siglio, 2018, p. 19.

pintura, donde es posible colgar una secuencia de textos, y donde, como por casualidad, los pintores ya no tienen nada que colgar”.⁴⁶⁶

En el plano de la vida cotidiana encontramos también algunas respuestas en torno a la apuesta material de Hernández. Entre la enorme colección de objetos del museo de la República Democrática Alemana, por ejemplo, se encuentran varios cuadernos escolares que recuerdan, por el uso del plumón y los recortes, incluso por la elección de imágenes, a los Cuadernos de Luis Hernández. No es la particularidad alemana lo que aquí buscamos señalar, pues, ¿cuánto podrían diferenciarse estos cuadernos de los escolares en la República Federal de los escolares incluso en Lima, Perú? Lo que vale la pena destacar es la opción por el trazo infantil, el recorte, el uso de plumones, y por justamente plasmar poemas en objetos que normalmente están pensados para anotaciones con otros fines de comunicación.



Izquierda: Cuaderno de Vacaciones (DDR Museum < <https://www.ddr-museum.de/en/objects/1008965>> (consultado el 26 de abril de 2020)

Derecha: Cuaderno XC03, página 53, fechado en 1976

El uso de objetos de la cotidianidad en el arte no es nuevo ni particular de las propuestas estéticas de los años 60; sin embargo, queda manifiesto de forma explosiva en dicha década la expansión de esta práctica en la neovanguardia y las formas en las que diferentes

⁴⁶⁶ Ulises Carrión y Octavio Paz, “Correspondencia”, reproducida en *Plural*, núm. 20 (mayo de 1973), p. 16.

movimientos como el Neorrealismo, el Neodadá, el Pop-art y el Neosurrealismo, cada uno desde sus particularidades, reivindicaron no sólo la belleza, sino la vitalidad que ofrecen los objetos mismos. “Precisamente, porque eran inútiles los objetos, nos conmovían y despertaban nuestro lirismo, y que las cosas eran seres como nosotros. Este pensamiento ha sido el punto de partida del Neo-Dadá actual”.⁴⁶⁷ Esta concepción de organicidad está presente, desde otra perspectiva, también en la idea de libro que acuñó desde Ámsterdam Ulises Carrión.

Para el escritor que no quería serlo de forma convencional, los libros eran organismos vivos que crecen y se multiplican, cambian y con el tiempo mueren. Las obras-libro eran la última fase de un proceso irrevocable; mientras que las bibliotecas y museos eran sus cementerios. Desde su punto de vista, los libros son medios de lenguaje y obras de arte total cuyo proceso artesanal de producción es vital para lograr la intervención total del creador.⁴⁶⁸

¿De qué forma los libros podrían escapar del destino del cementerio? ¿Qué implicaría optar, en vez de la biblioteca, por la libre circulación?

Si el libro es ahora concebido como una obra de arte y las fronteras entre las instituciones de las “bellas artes” y la cotidianidad quedaban cada vez más difuminadas, valdría la pena preguntarse por la estética de esa cotidianidad. En la Alemania que Hernández visitó en medio de las explosivas neovanguardias, por ejemplo, “reviven bajo nuevos aspectos [...] la contemplación del movimiento, la inclusión de fragmentos de consumo en el arte, la antiestética provocativa y la significación psicológica de objetos y procesos de la vida como espejos de la situación interior del ser humano”.⁴⁶⁹ Al lado de una producción artística y literaria en la cual “el contenido crítico-social se ha transformado en una interiorización poética”.⁴⁷⁰

Ubicamos el proyecto poético de Cuadernos de Luis Hernández en diálogo artístico con estas propuestas e inquietudes por medio de las prácticas concretas del *collage* y la creación de Libros de artista. Sin ignorar la larga historia del primero, desde la aparición de los *papiers collés* durante las vanguardias, nos enfocamos en un segundo periodo donde “El collage pasa por una época de esplendor cuando después de la segunda guerra mundial (*sic*) los artistas de

⁴⁶⁷ Luis Growland Moreno, *El collage*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 36.

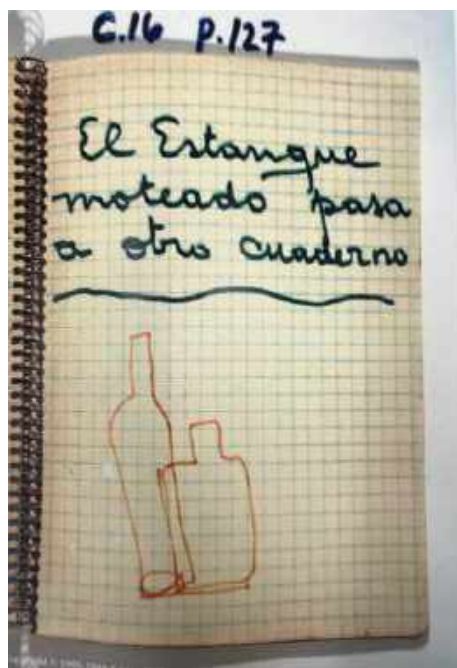
⁴⁶⁸ Viridiana Zavala, “La des (escritura) de Ulises Carrión”, en Ulises Carrión, *Querido lector. No lea*. Cuaderno de exposición, México, Museo Fundación Jumex, 2017, p. 27.

⁴⁶⁹ H. Wescher, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 240.

todos los países hacen suya la pintura abstracta dándole un nuevo giro”,⁴⁷¹ al tiempo que remarcamos la opción por crear utilizando pedazos, restos y fragmentos como manifestación de la consciencia social de hacer arte en medio de los escombros. Para el 60, el collage “es un instrumento que el arte utiliza con la misma naturalidad y los métodos tradicionales de la pintura”.⁴⁷² Y la producción de Hernández retoma de este “instrumento” lo fragmentario y la apropiación de textos y trazos ajenos, todo esto manifestado por medio de prácticas plásticas e intertextuales.

En cuanto a la producción de Libros de artista y la consciencia de Hernández respecto a la ampliación de la idea convencional de “libro” por medio de los Cuadernos, vale la pena observar los juegos de “edición” de los mismos, en donde, entre las páginas escolares y los cartones de las solapas aparecen reflexiones y advertencias “metatextuales”. Un ejemplo de esto es el uso de avisos “editoriales” aclarando que un poemario puede estar en más de un Cuaderno, como *El estanque moteado*, en el Cuaderno *XC16*, fechado en 1974.



Los Cuadernos también cuentan con índices, al principio y en medio de sus páginas, como hemos visto con las traducciones en el apartado anterior. En otros encontramos “copyright”, marcas de propiedad y “datos de edición”.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 229.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 242.



De izquierda a derecha: Contra carátula del Cuaderno XC05; Cuaderno XC24, fechado en 1963 y 1976, y Cuaderno XC18, sin fecha.

Estas parodias a la forma impresa, así como la idea de los libros como “espacios libres de ser usados de distintas formas”,⁴⁷³ donde caben poemas, testimonios, traducciones, dibujos, recortes, números telefónicos, apuntes de medicina, biografías de ex presidentes, fórmulas matemáticas, entre otros textos y materiales pensados como fragmentos de una obra en movimiento, hace de los Cuadernos de Luis Hernández muestras de lo que Ulises Carrión definía en una larga lista como “no libros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción”,⁴⁷⁴ esto es, Libros de artista.

El siglo XX comenzó con una ampliación de la idea del libro y los diálogos que planteaba la producción editorial con las artes plásticas. Para la década del sesenta estos diálogos se habían extendido a otras artes como la música, la escultura y el teatro, sobre todo mediante el *performance* y los *happenings*. Y bien, si “A lo largo del siglo veinte, artistas y escritores voltearon repetidamente hacia el formato de libro, con el objetivo de representar un diverso rango de dilemas estéticos, reflexiones políticas y experimentos en inter-media”,⁴⁷⁵ las formas múltiples en las que se expresaron estas inquietudes invitan a una especificación de

⁴⁷³ Viridiana Zavala. *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷⁴ Guy Schraenen, “Ulises Carrión. Querido lector no lea”, en Ulises Carrión. *Querido lector. No lea*. Cuaderno de exposición, México, Museo Fundación Jumex, 2017, p. 5.

⁴⁷⁵ Kathryn Brown (ed.), *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, Inglaterra, Ashgate/ Tiburg University, 2013, p. 3.

lo que Bibiana Crespo Martín denominó como “Libro-arte”, el cual definió de la siguiente manera:

Un Libro-Arte tiene que ser más que una sólida producción de oficio, o cae en la categoría de una obra bien editada y estampada. Tiene que tener alguna convicción, algún alma, alguna razón de ser, y de ser un libro. Tiene que ser entendido como una forma altamente mutable, siempre bajo la investigación del artista.⁴⁷⁶

La estudiosa propone una primera tipología de los libros-arte. En esta se encuentran los libros ilustrados, los *Livres d'Artiste*, las revistas y manifiestos artísticos, el libro-objeto, el libro-instalación, el libro-performance, el libro-electrónico y por supuesto el Libro de artista, el cual es “una obra de arte en sí misma, concebida específicamente para la forma libro y a menudo publicada por el artista mismo. Puede ser visual, verbal, o visual /verbal. Con pocas excepciones, todo es una pieza”.⁴⁷⁷ Otra de las características, que los diferencia de otros tipos de libro-arte es que:

El libro de artista también es una esfera objetual, cuyo espectro de significación depende, en principio, de las confrontaciones formales con las estructuras básicas de los libros convencionales cuyos formatos, orientaciones y direcciones de legibilidad siempre son transgredidos en los límites en que se continúa comprendiendo como un libro y no como otro tipo de obra. De facto, ello define la narrativa de la que se derivan géneros específicos a partir de las interacciones de la vista, el oído y el olfato.⁴⁷⁸

Podemos rastrear dos grandes momentos o nacimientos del Libro de artista. El primero es a finales del siglo XIX, y se caracteriza por la participación de artistas plásticos y editores en la elaboración principalmente de poemarios. *Parallèlement*, de Paul Verlaine, con litografías de Pierre Bonnard, así como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, son obras paradigmáticas de este primer momento.

⁴⁷⁶ Bibiana Crespo Martín, “El Libro-Arte: Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Volumen 22, núm. 1, junio de 2010, p. 3.

⁴⁷⁷ Lippard, citado en Haro González, Salvador, “El libro como disciplina artística”, en *Revista Creatividad y Sociedad*, Madrid, núm. 20, septiembre de 2013, p. 24.

⁴⁷⁸ Luz Carmen Vilchis Esquivel, “Lecturas ajenas: el libro de artista”, en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, Universidad Intercontinental, México, vol. 11, núm. 2, julio-diciembre 2009, p. 94.



https://www.princeton.edu/~graphicarts/2011/05/pierre_bonnards_parallelement.html (consultado el 9 de marzo de 2020)



<https://www.artcurial.com/en/lot-stephane-mallarme-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-cosmopolis-2059-115> (consultado el nueve de marzo de 2020)

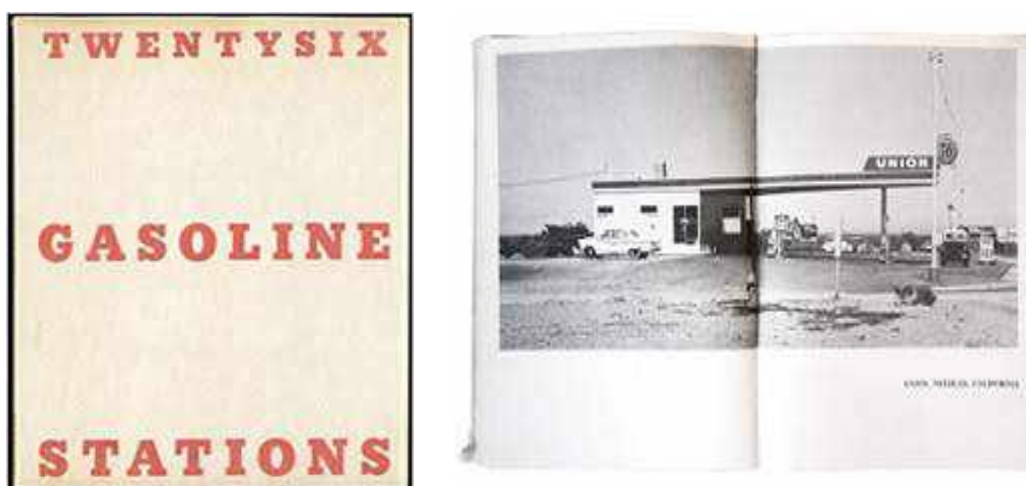
Basada en esta primera experiencia, Bibiana Crespo Martín acuñó el concepto en francés de *Livres d'Artiste*, con el fin de diferenciarlos del Libro de artista, caracterizado por las estéticas post Segunda Guerra Mundial y que para la década del 60 tendrá un importante auge en América Latina. Una de las principales diferencias entre el Libro de artista y *El Livre d'Artiste* es que el primero suele ser de una sola autoría y lo plástico prima sobre el texto. Existen algunas excepciones, donde los textos son fundamentales, como los Cuadernos de Luis Hernández o algunas publicaciones del escritor mexicano Ulises Carrón.

En cuanto al soporte de los Libros de artista:

Estas piezas pueden ser únicas, numeradas en series o ediciones limitadas; pueden estar realizadas a mano o impresas por cualquier técnica de reproducción mecánica. Pueden adoptar diversos formatos, ya sea el del libro tipo códex, el de acordeón, el de caja con

hojas sueltas, el de rollo a la manera de pergamino, el de carpeta,... bien sobre papel, tela, plástico o cualquier otro material; pueden servirse del lenguaje o ser exclusivamente visuales; pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista.⁴⁷⁹

Uno de los más representativos Libros de artista es *Twentysix Gasoline Stations*, de Edward Ruscha, el cual se dio a conocer en 1962 y consiste en una secuencia de fotografías de estaciones de gasolina, las cuales quiebran todo orden secuencial y algunas son tomadas en movimiento. Otras de las características que hacen de esta publicación un Libro de artista fue la labor central del propio Ruscha en su edición.



Casi una década antes de que la publicación de Ruscha saliera a la luz, Dieter Roth, artista plástico y poeta suizo-alemán, había comenzado a realizar Libros de artista, valiéndose de la materialidad principalmente de cuadernos escolares. En este sentido, Salvador Haro González lo reconoce como fundador de este género de libro-arte.

Para Dieter Roth, en cambio, la dedicación al libro de artista fue la faceta fundamental de su actividad artística. Realizó más de cien libros a lo largo de su carrera y comenzó casi diez años antes. Roth fue el primer artista en hacer de los libros el principal centro de atención de su obra y en comprometerse con el libro como una obra de arte, no como una publicación o un vehículo para la expresión visual o literaria, sino como una forma en sí misma.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Bibiana Crespo Martín, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁸⁰ Salvador Haro González, "El paradigma del libro de artista. El caso Dieter Roth", en *Anuario de Arte y Arquitectura*, Volumen I, Universidad de Málaga, 2015, pp. 164-165.

Roth perteneció al colectivo artístico *Fluxus*, un grupo postvanguardista nacido en la ciudad de Nueva York a finales de la década del 50, y el cual se “trasladó” a Europa durante un par de años, actuando principalmente en Alemania y Francia. Esta agrupación nació de los cursos de música que John Cage dictó en la New York School for Social Research el año de 1958 y al cual asistieron varios artistas (no sólo músicos) que serían los fundadores y miembros más activos de *Fluxus*, como George Brecht, Steve Addiss, Al Hansen, Scott Hyde, Allan Krapow, Dick Higgins, Jackson Mac Low y Florence Tarlos, entre otros.⁴⁸¹ En las primeras presentaciones de algunos de ellos en el espacio artístico, *Loft*, de Yoko Ono y en la Galería AG de George Maciunas y Almus Salcius se forjó *Fluxus*. Maciunas fue una de las figuras centrales de este grupo artístico, y quien propuso, el año de 1961, un traslado hacia Europa, donde varios de los músicos, escritores, editores y artistas plásticos que conformaban *Fluxus* harían intervenciones, conciertos, exposiciones y *happenings*. Así, entre 1961 y 1963, este colectivo tiene una fuerte presencia en ciudades como París, Düsseldorf, Berlín, Wiesbaden y Ámsterdam. La estética de *Fluxus*, también autodenominado como un grupo postdadá, comparte importantes características con la neovanguardia y el arte de la época, tales como la vuelta a los geometrismos, lo fragmentario y no lineal, así como el diálogo entre varios lenguajes artísticos en una sola obra, lo que Dick Higgins denominó como *intermedia*, en el primer boletín de la Something Else Press, importante proyecto editorial en cuanto a elaboración y difusión de propuestas contemporáneas de arte. Basándose en los *ready-made* de Marcel Duchamps, Higgins propuso en torno a la conceptualización del arte de su época que el mismo es “En cierto modo un intermedio desde que éste no fue planeado para ajustarse al medio puro, usualmente sugiere esto, y por lo tanto sugiere una locación en el campo entre el área general de los medios del arte y aquellos de la vida”.⁴⁸²

Así, la propuesta de rebasar lo artístico hasta hacerlo confundir con la vida diaria será una de las características de *Fluxus*. Quizás los *events*, acuñados por Maciunas como presentaciones artísticas en la calle donde es fundamental la participación de los espectadores

⁴⁸¹ Iñaki Estella, *Fluxus*, San Sebastián, editorial Nerea, 2012, versión e-book, capítulo “Transformando la obra, transformando al público”, p. 4.

⁴⁸² Dick Higgins, “Intermedia”, en *The Something Else Newsletter*, Volumen 1, número 1. Reproducido en Steve Clay y Ken Friedman, *op. cit.*, p. 26.

y la cual busca la “indistinción entre obra y vida cotidiana”⁴⁸³ sea una de las expresiones más radicales de este principio.

Encontramos en la propuesta estética de varios integrantes de este colectivo un diálogo evidente con la obra de Luis Hernández, especialmente con sus Cuadernos. La idea de mezclar lo científico con lo artístico de George Brecht, así como la música presentada en palabras y el uso de objetos cotidianos acompañados de texto, muestran esta tendencia. Por otra parte, la caligrafía y los trazos infantiles de Ben Vartier, “cuya obra se caracterizaba por estampar su firma en todo lo que veía con una grafía cercana a lo infantil”,⁴⁸⁴ dialogan también con la propuesta del poeta peruano. La música como elemento central de su poesía, y la reproducción de los sonidos cotidianos, la idea de la obra como un elemento fuera de los círculos artísticos y literarios están presentes también de forma nuclear en la producción de Luis Hernández. Pero es en el trabajo de Dieter Roth, quien formó parte de *Fluxus* en su periodo europeo, donde encontramos más puentes creativos con la obra del limeño. Roth ya era un artista consolidado en la década del 60. Justamente, entre muchas otras obras, por sus Libros de artista, los cuales forman parte de su etapa inicial en el concretismo.



George Brecht, Water Yam, en *Fluxusbox*, 1963

⁴⁸³ Iñaki Estella, *op. cit.*, capítulo “Fluxus Europa: 1961-1962”, p. 20.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, capítulo “Fluxus se vuelve social”, p. 9.



Colección MoMA

https://www.moma.org/collection/works/126322?artist_id=756&locale=es&page=1&sov_referrer=artist (consultado el nueve de marzo de 2020)



Ben Vautier, exposición retrospectiva, Museo Maillol, París 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=-en3E5TTsw> (consultado el 9 de marzo de 2020).

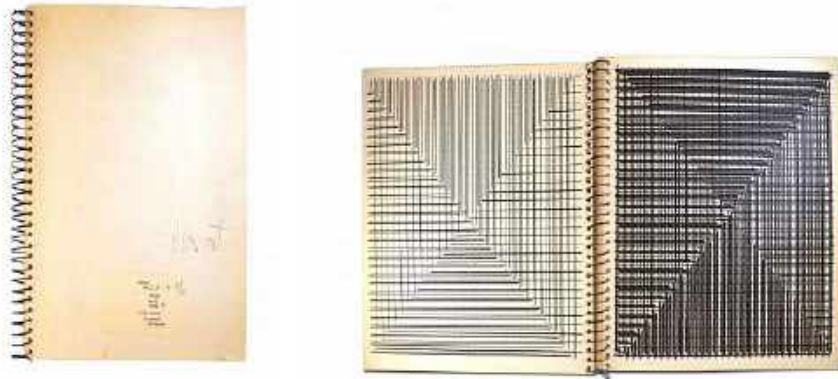
El artista suizo-alemán, diseñador gráfico de formación, se dedicó, durante la década del 50, a la poesía, a los cuadernos como Libros de artista y a la edición artesanal. En 1953, diez años antes de la llegada de Hernández a Alemania, editó la revista *spirale*, en la cual participaron artistas como Marcel Wyss y Eugen Gomringer, al tiempo que reforzaba su adhesión al concretismo en pintura y poesía y diseñaba sus primeros cuadernos y objetos de arte.



Portada de *spirale*, 1953

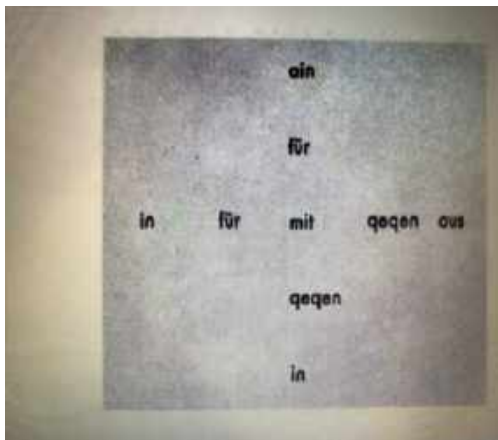
https://www.zuckerartbooks.com/artist/Dieter_Roth/works/2848 (consultado el 10 de marzo de 2020)

Para mediados de la década del 50 la producción de cuadernos de Roth era conocida por el medio artístico europeo y en 1961 apareció su famoso *bok 2*, pieza fabricada con tinta en un cuaderno escolar y en la cual se crea un efecto de movimiento por los trazos geométricos.



La mayoría de los Libros de artista de Roth fabricados con cuadernos, correspondían a la estética de MAT (*Multiplication d'Art Transformable*), un proyecto que aludía a la abandonada *material*, revista de poesía y arte concreto dirigida por Daniel Spoerri, entre 1957 y 1960, la cual contó sólo con cuatro números (1, 2, 3 y 5); el segundo estuvo dedicado a la poesía de Roth. El artista suizo-alemán demostró un interés por la palabra y el soporte de la misma, así como por el efecto visual a la que ésta invitaba. De la misma forma que sus cuadernos, sus poemas están relacionados con el movimiento. Sin embargo, es en la elaboración de sus cuadernos, *books*, o *boks*, donde Roth buscó otro tipo de movimiento; si bien, estos no compartían la técnica de cambio de sus obras previas “estos libros continúan

explorando la movilidad y su representación visual. Los impresos colocados uno al lado del otro y superpuestos, la imitación de líneas horizontales y los sellos permiten a Roth crear elementos visuales complejos”.⁴⁸⁵ Valiéndose de diversos materiales el artista creó en 1957 el *Kinderbuch*, quizá una de las obras que más dialoga con la propuesta de Luis Hernández. Se trata de un cuaderno escolar espiralado, en el cual pegó figuras geométricas con papel de transparencia. Esta obra fue originalmente pensada para el hijo de su amigo Claus Bremer. El primer prototipo se hizo en 1954 y para 1957 lo presentó en Reikiavik, Islandia, país donde Roth residió durante varios años. La apuesta por el geometrismo, la presencia de los colores primarios y la apelación a los rasgos y las actividades infantiles, así como el uso de materiales de la vida cotidiana, son elementos que encontraremos en la posterior producción de Luis Hernández.



Derecha: Portada de *material 1*, 1957

http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/01_material.htm (consultado el 10 de marzo de 2020).

Izquierda: Poema concreto en *material 2*, 1959. Reproducido en Dobke Dirk. *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 46.

La centralidad del color, así como las potencialidades con la combinación de sólo un par o tres tintas diferentes, son elementos centrales para la obra de Luis Hernández y de Roth. Otra de las características compartidas por ambos artistas es la apuesta por la idea del libro como medio estético de cuestionamiento, la cual responde a los reclamos desde la cultura en los años sesenta, época en la que:

algunos artistas comenzaron a adoptar un compromiso artístico que consistía en considerar el libro una forma de interrogar, no un mero soporte de reproducción. El libro suponía,

⁴⁸⁵ Dirk Dobke, *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 49.

también, para ellos, un vehículo para expresar aspectos del arte que no podían encontrar expresión bajo la forma de obras convencionales.⁴⁸⁶



Kinderbuch, 1957. Reproducido en https://www.zuckerartbooks.com/artist/Dieter_Roth/works/2854 (consultado el 10 de marzo de 2020)

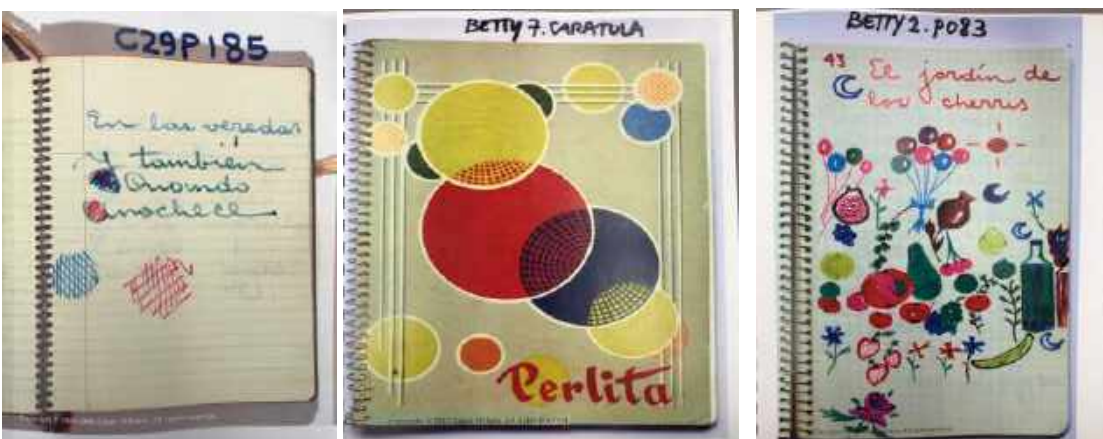
⁴⁸⁶ Salvador Haro González, “El paradigma del libro de artista. El caso Dieter Roth”..., p. 162.



Kinderbuch, 1957 reproducido en https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/childrens-book/index.html (consultado el 10 de marzo de 2020).



Serie Kinderbuch, 1957, reproducido en https://daddytypes.com/2007/05/07/dieter_roths_kinderbuch.php (consultado el 10 de marzo de 2020)



Cuadernos *XC29*, *XB2* y *XBA7*, fechados en 1973, 1976 y 1977. Luis Cuadernos *XB2* y *XBA7* fueron escritos en Buenos Aires, durante los últimos meses de vida de Hernández.

En el año de 1963 Roth participó en la exposición colectiva *Schrift und Bild* (Escritura e imagen), donde se mostraban trabajos de poesía concreta y libros objeto, así como Libros de artista. Uno de los principales objetivos de esta exposición era, como su nombre lo indica, dar “una muestra de poesía visual/concreta, la cual, de la misma forma que una poesía para ser vista, no se incluía más en la forma tradicional de leer. Exponer los procesos tradicionales de lectura demandaba un proceso de reflexión”.⁴⁸⁷ Los juegos con tipografías y palabras tuvieron un papel central, así como los múltiples soportes de la idea de libro. Con el slogan de “El arte abstracto comienza con la escritura”, se presentaron trabajos de Jean Arp, Hugo Ball, Raymond Hains, Haroldo de Campos, Christian Chruixin, Heinz Gappmayr, Eugen Gomringer, Wolf Vostell, Dieter Rot, entre otros.⁴⁸⁸



Reproducción del poster de exposición, consultado en <https://www.artistsposters.com/Sa-Sc/Schmidt-Wolfgang/Schmidt-Wolfgang-1963-Schrift-und-Bild::26639.html> (10 de marzo de 2020).

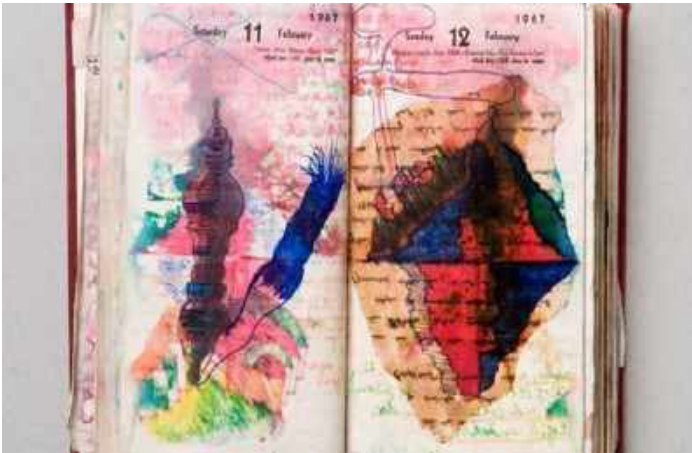
⁴⁸⁷ Reinhard Döhl, “Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert”, en Ulrich Wisstein (ed.), *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1992, p. 158.

⁴⁸⁸ Descripción del catálogo de la exposición consultado en <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/236/dietrich-mahlow/schrift-und-bild-schrift-en-beeld-l-art-et-l-écriture-art-and-writing/?soldItem=true> (10 de marzo de 2020).

Como se puede ver en el poster, la exposición se llevó a cabo del 15 de junio al 4 de agosto en la ciudad de Baden-Baden, en el estado federado de Baden-Württemberg, región donde se ubica la ciudad de Radolfzell. Durante los meses de la exposición, Luis Hernández se encontraba estudiando alemán en el Instituto Goethe de esta última ciudad. La distancia entre ambas urbes, actualmente, es de aproximadamente dos horas en auto. Si Hernández tuvo noticia o incluso pudo asistir a la exposición es algo que no sabemos. Como estaba en programa de estudio de la lengua y la cultura alemana para extranjeros, es muy probable que tuviera acceso a carteleras culturales. Por otra parte, Fernando Amat, estudiante de medicina en Friburgo relata que ambos tomaban un carro alquilado y viajaban con frecuencia a ciudades cercanas para visitar museos y dar paseos en nuevos campos.⁴⁸⁹ Dadas las estridentes formas en las que se llevaron a cabo muchas de las actividades tanto de *Fluxus* como demás artista ligados a la neovanguardia, la exposición seguramente tuvo una difusión amplia y una recepción en medios. La atmósfera en la cual Hernández pasó su estancia en Alemania, sin duda alguna estaba signada por las estéticas de la neovanguardia.

Un elemento con el cual valdría la pena cerrar estas relaciones es el parecido de los diarios de Dieter Roth con los cuadernos de Luis Hernández. Los diarios están fechados en 1967 y sabemos que formaron parte del proyecto *Flat Waste*, llevado a cabo hasta mediados de los años setenta, cuando el artista recuperó y recolectó toda la basura que produjo durante un año. Hasta el año 2012 los diarios se exhibieron y editaron. Son casi nulas las posibilidades de que Hernández haya conocido este trabajo; pero no se puede pasar por alto el parecido en el uso del color, la preferencia por los tonos fuertes en los trazos, la escritura en tinta plumón y la apuesta por lo cromático.

⁴⁸⁹ Entrevista con Fernando Amat, 16 de junio de 2020.



Diario de Dieter Roth, 1967.

Reproducido en <https://wsimag.com/art/3526-dieter-roth-diaries> (consultado el 10 de marzo de 2020).



Cuaderno XC22, p.

57, fechado en 1971, 1973 y 1975 y Cuaderno XC23, interior de carátula fechado en 1973.



Diario de Dieter Roth, 1967, reproducido en <https://www.youtube.com/watch?v=SjnDdvqR2VU> (consultado el 10 de marzo de 2020).



Cuaderno *XC31*, carátula, fechado en 1973.

Uno de los aspectos centrales en torno al estudio de los Libros de artista es que la mayoría de estas obras han sido elaboradas por artistas plásticos, más que por escritores. Ulises Carrión, escritor mexicano que también tuvo una importante labor en la edición de libros, revistas artesanales y piezas *intermedia* entre la plástica y la escritura, declaraba en su *Arte nuevo de hacer libros* que:

Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras.

Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

Un escritor escribe textos.

El que un texto esté contenido en un libro se debe únicamente a la dimensión de dicho texto; o, tratándose de varios textos cortos (poemas, por ejemplo) al número de ellos.⁴⁹⁰

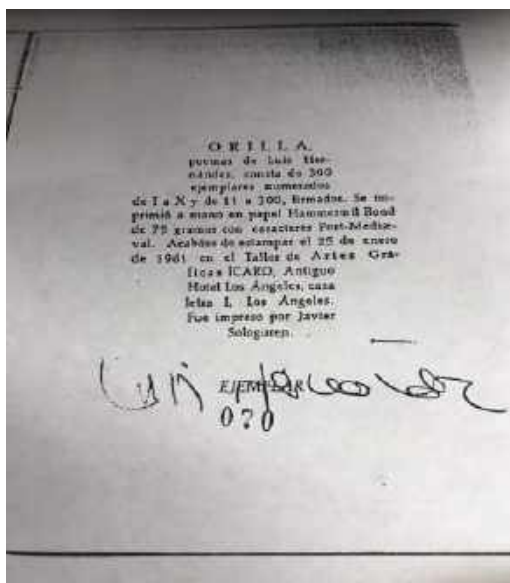
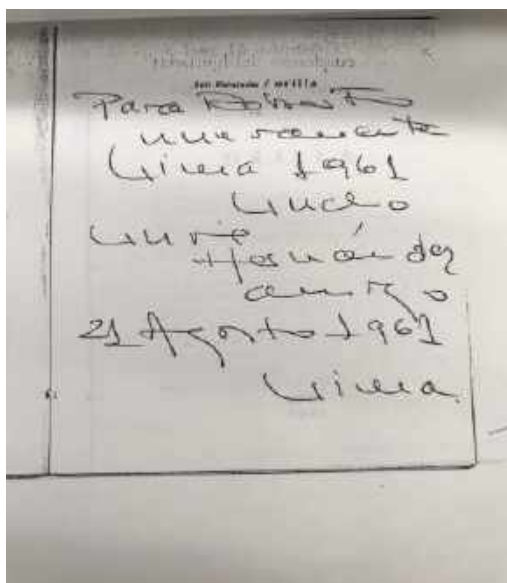
Poniendo el acento en una cuestión básica de la relación entre los escritores y la consciencia del soporte en el cual se verán sus creaciones, Carrión defendió con manifiestos y obras, la elaboración de libros como entes artísticos, así como el papel de la estructura material en la recepción de todo texto, pues “Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que escritura, identificar sus elementos y entender la función de éstos”.⁴⁹¹

Luis Hernández fue un poeta que sí se dedicó a hacer libros. El delicado trabajo para la elaboración desde sus primeras *plaquettes*, a cargo de la editorial La Rama Florida, de Javier Sologuren, el cual implicaba un proceso que abarcaba desde la edición del texto hasta la

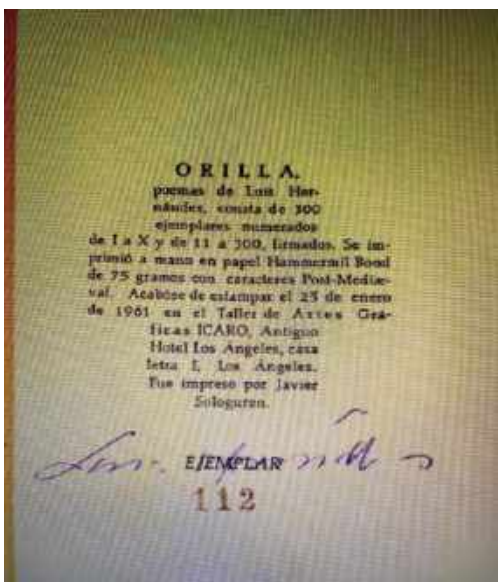
⁴⁹⁰ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural*, Revista mensual de *Excelsior*, México, núm. 16, enero de 1973, p. 33.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 36.

selección del papel, la ilustración que acompañaría la portada (Fernando de Szyszlo realizó la carátula de *Charlie Melnik*), así como la artesanal impresión con una tipografía específica en la Minerva de Sologuren, demuestra que desde la primera experiencia de publicación nuestro poeta estuvo fuertemente involucrado con la elaboración del libro en tanto objeto. Esto implicó una consciencia de la materialidad en la cual se plasmaría su poesía, una forma mucho más personalizada de dar a conocer sus primeros textos, la cual encontramos presente también en la firma que acompaña cada número de *Orilla*. Hernández tuvo un involucramiento profundo y temprano en cuanto a la apropiación de textos, formas de hacer los libros y en la acuñación de un sello personal incluso para los destinatarios. Prueba de esto último puede ser la personificación de su firma al obsequiar *Orilla*. Roberto Criado, a quien regalaría en Alemania los dos primeros Cuadernos de los cuales se tiene registro, y de los cuales el primero (*XRCI*) es justamente una versión ampliada de *Orilla*, también fue uno de los predilectos destinatarios de la primera plaqueta de Hernández, incluso de algunas versiones sueltas de los poemas que la componen. Vale la pena comparar el tipo de letra con la que el poeta firmó y dedicó la plaqueta que obsequió a Criado, con la letra que utilizó para firmar otro ejemplar de su primera *plaque*.



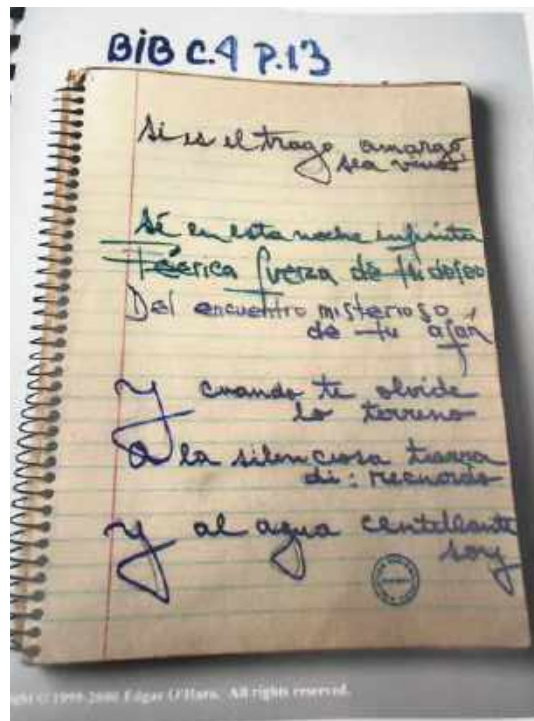
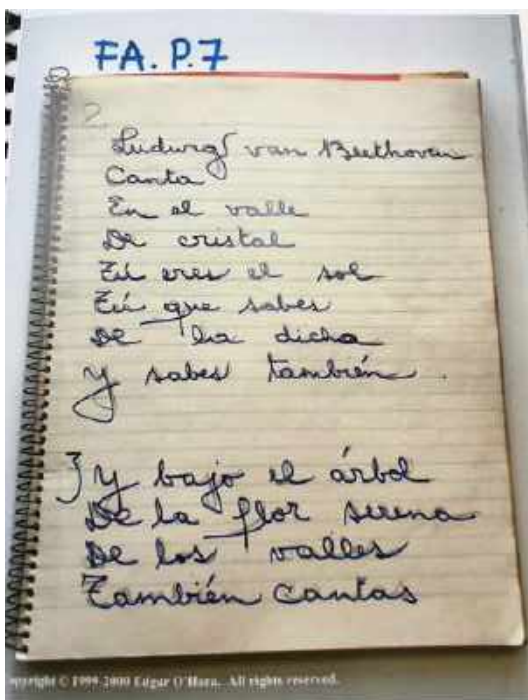
Edición de *Orilla* perteneciente a Roberto Criado, Archivo Luis Hernández, Special Collections, University of Washington, Seattle 2005.



Ejemplar de *Orilla*, núm. 112. Biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut.

Contrariamente a lo que se ha declarado sobre el carácter improvisado de los Cuadernos, éstos mantienen uno de los principios de Carrión sobre la conciencia nueva de hacer libros, esto es, a diferencia de los “libros viejos” donde todas las páginas son iguales: “En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (libro) en la que tiene una función particular que cumplir”.⁴⁹² Y cada página de casi todos los Cuadernos es única. Pocos son los textos con erratas o tachaduras, a excepción del Cuaderno *XRC2*, el cual, como hemos visto en el capítulo anterior, contiene bocetos de algunos poemas de *Las constelaciones*, mapas de Friburgo, apuntes de alemán y traducciones. Los trazos que acompañan a los textos, si bien son de carácter infantil, tampoco muestran tachaduras o rayones. En algunos Cuadernos de hecho, se logra ver el proceso en el cual Hernández escribe primero con lápiz los poemas para después darles una versión final con tinta plumón.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 34.



Derecha: Cuaderno *XAMP*, p. 7, fechado en 1973
Izquierda: Cuaderno *XB04*, p. 13, fechado en 1976

Otra de las características de los Libros de artista que define a los Cuadernos de Hernández es que, como señala la artista Albertina Tafolla:

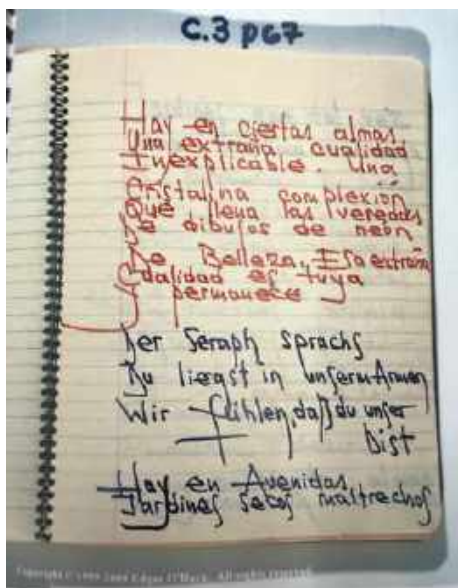
mantengas esa coherencia de discurso como se mantiene la lectura de un libro. Pero sabes que el discurso puede ser muy conceptual o muy objetual, muy visible; eso ya depende de quien lo haga. Por eso es que tienes un (*sic*) lectura dentro del tiempo y del espacio como si estuvieras dando la vuelta a la página de un libro, pero no necesariamente debe ser así. Puedes dar la página, al dar la vuelta a un cubo, o con una esfera. Con eso suples ese movimiento. No son para leerse como un libro de lectura.⁴⁹³

De esta manera, los Cuadernos tampoco buscan contener textos con una secuencia lineal, sino que demandan una participación activa de los lectores, quienes encontramos en el conjunto de escritos del poeta limeño un abanico de posibilidades en cuanto a su lectura y órdenes de seguimiento y edición. “El espacio del poema no se agota en sí mismo y es por eso que el poeta puede escribir muchas versiones de un poema o una traducción e incluirlas en diferentes cuadernos. O ampliar el tema primigenio y revisar críticamente el motivo que le dio expresión”.⁴⁹⁴ En este sentido los Cuadernos muestran una de sus *ars poetica*: “En la

⁴⁹³ Paul Tarín, “Yo soy el arte: el libro de artista. Entrevista con Albertina Tafolla”, en *Infotecarios*, 20 de agosto de 2015, consultado en < <https://www.infotecarios.com/libro-de-artista/#.XmiCkC3vXBI> > (11 de marzo de 2020).

⁴⁹⁴ Edgar O’Hara, “Luis Hernández: una década”, en *Hora de Poesía*, núm. 61-62, enero-abril 1989, p. 167.

poesía no hay orden ni desorden”. De hecho, cada uno de los postulados hernandianos que conforman su poética se pueden ver en los Cuadernos. Una de sus máximas “Creo en el plagio / y con el plagio creo, / Continúo, pleno / El aire de colores...” Es clara en la reiterada práctica del limeño de apropiarse de palabras de artistas, científicos y músicos sin referenciarlos de manera directa. Los plagios son localizables por el cambio de color y/o de caligrafía y porque en muchos de los casos se encuentran en la lengua de origen, como se puede ver en la página 67 del Cuaderno *XC03*.



Sucede lo mismo con otro de sus principios en intertextualidad: “Una forma de escribir poesía es vivir epigrafiando”. Los cuadernos *XC24* y *XC26* están formado básicamente por citas a modo de epígrafe. En el primero de estos cuadernos aparece este *ars poetica*.⁴⁹⁵

El compromiso ético de alivio del dolor por medio de la poesía y los Cuadernos como medio de hacer llegar este bálsamo a quienes lo necesitaran también es central para el proyecto de Luis Hernández y su concepción de la poesía como acto de sentido vital. “Yo decía la poesía pero estaba hablando de la vida”, contesta en una de sus últimas entrevistas al preguntarle por los motivos para escribir.

Juro por Apollo Musagetae
No tolerar jamás
Ante mí

⁴⁹⁵ La misma se encuentra en los Cuadernos *XC16* y *XC19*, aunque en éstos la presencia de citas a modo de epígrafes no es tan recurrente.

El sufrimiento⁴⁹⁶

Es también una declaración de principios. En la práctica de los Cuadernos “la función de la palabra, como la medicina, es curar o aliviar el dolor”.⁴⁹⁷ Y es mediante un Libro de artista y de la consciencia de los destinatarios de sus Cuadernos, que Hernández logra hacer palpable este juramento a Apolo, dios de la música y de la medicina. Vale la pena mencionar que “Uno de los manifiestos más importantes en los libros de artista ha sido el sentido histórico, la responsabilidad y el compromiso de denuncia, sobre todo, de los periodos de crueldad y sus circunstancias específicas”.⁴⁹⁸ El auge de los Libros de artista tras la Segunda Guerra Mundial da muestra de este compromiso en medio de una realidad devastadora. Hernández fue especialmente receptivo a la asunción de la responsabilidad como creador frente un contexto social desolado, defendida en el debate que se daba en Alemania durante la década del 60, expresado en la literatura de los escombros.

Vale la pena mencionar también cómo desde el Cuaderno alemán *XRC2* y en *Las constelaciones* están presentes dos elementos centrales para la elaboración de los Cuadernos-Libros de artista de Luis Hernández: La imagen del artesano y la imagen misma de los cuadernos (escolares).

Sobre la última parte del poema “EL BOSQUE DE LOS HUESOS” (“Solitarios son los actos del poeta/ como aquellos del amor y de la muerte”), uno de los más famosos poemas de *Las constelaciones*, Edgar O’Hara afirma: “Estos dos últimos versos contienen una de las propuestas del libro: es el artesano que vive la obsesión de la materia y hace alarde de sus prodigios”.⁴⁹⁹ En *Las constelaciones* los seres a los que alude la voz poética tallan (Digamos que eres un muchacho, / Acaso el que tallara / La sortija del durazno”, “Canto primero”), entretejen (“Con ellos en la tarde, heridores del Estío, / Entretejemos / el recuerdo...”, “ARIES”), toman y crean a través de los restos (“Tomamos de la Estación que muere / Los despojos. / Tomamos los añicos lucientes”, “ARIES”) y varios de ellos cantan.

Por otra parte, en *Las constelaciones* la imagen del cuaderno está fuertemente ligada al hermano/amigo ausente y es también depositario de sus cantos. En “GÉMINIS”, poema que

⁴⁹⁶ Cuaderno *XC13*, p. 15

⁴⁹⁷ Edgar O’Hara, “Luis Hernández.El libro y sus facciones”, en *Códice. Revista de Poéticas*, Lima, Año 1, núm. 1, segundo semestre de 1987, primer semestre de 1988, p. 75.

⁴⁹⁸ Luz Carmen Vilchis Esquivel, *op. cit.*, p. 97

⁴⁹⁹ Edgar O’Hara, “Luis Hernández. El libro y sus facciones.”..., p. 69.

abre el poemario, y en el cual el tópico de la dualidad⁵⁰⁰ es central, se puede leer en el segundo párrafo: “Hemos dejado en casa al hermano, al mismo hermano que guarda-quizá sea que volvamos- el gastado cuaderno de sus labios”. En la primera versión de “Sagitario” presente en el Cuaderno *XRC2* también se puede leer repetidas veces: “Exhibiendo tus soles, tú, / Perdiendo, cada vez, entre / Bandas y trapecios tus cuadernos / De dicha y tu inocencia...”⁵⁰¹ En la página 39 de este mismo Cuaderno se lee como cierre de otra versión de “Sagitario”: “Deja el cuaderno obscuro / Deja el cuaderno obscuro / En el que escribes tantas veces”. En la estancia alemana de Hernández los cuadernos (escolares) son depositarios de un canto que se va diluyendo; en Lima los Cuadernos serán una vivificación de esos cantos.

4.3 *La medicina nació cuando*

En una carta abierta al médico psiquiatra Hermann Rorschach, a casi un siglo de la publicación de su famoso *Psychodiagnostik* (1921), el psicólogo y escritor estadounidense James Herman Kleiger presenta un pequeño itinerario, a modo de homenaje, del impacto que el famoso test con manchas de tinta ha alcanzado en todo el mundo y a lo largo de la historia del psicoanálisis y otras ciencias y disciplinas. Basado en la proyección que los humanos hacen cuando crean figuras mientras miran a las nubes,⁵⁰² el diagnóstico “superó las barreras de la ciencia y tuvo una influencia mayor en la cultura pop”.⁵⁰³ Recordemos las secuencias de las manchas que realizó Andy Warhol en 1983, así como las superposiciones de la artista plástica Suzanne Ankler, quien en 2008 expuso en Nueva York, basada en las *inkblots*, “Brainwave: Common Senses”, una serie de imágenes y esculturas que reproducían o aludían a las placas más famosas del *Psychodiagnostikt*.

El test de las manchas es un lugar común en el imaginario en torno a la práctica psicológica, la pregunta “¿qué podría ser esto?” mientras se presentan láminas con figuras

⁵⁰⁰ El tema de la dualidad en este poema ha sido estudiado por Edgar O’Hara, sobre todo en relación con Javier Heraud, propuesta que refuerza la idea de canto de y al amigo ausente. Ver *Trazos de los dedos silenciosos...*, p.xii.

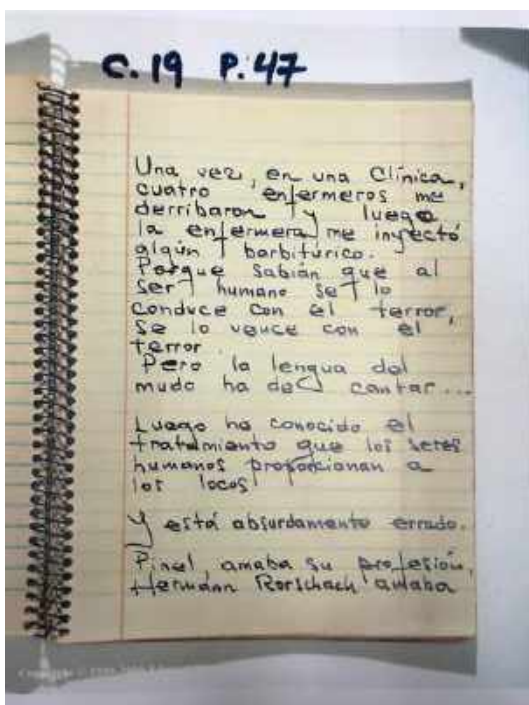
⁵⁰¹ Cuaderno *XRC2*, p. 25. Ver en esta misma tesis el capítulo 3 “‘Germanista’ de su generación. Las constelaciones”.

⁵⁰² “Sobre su experimento perceptivo-diagnóstico escribió Rorschach: «Una actividad que muchas personas hacen con grado es mirar las nubes y según su forma ‘ver’ en ellas animales, criaturas míticas, paisajes, etcétera. El experimento en cuestión sirve para poner a prueba este arte de la interpretación»”. (Hellmut Brinkmann, *El test de Rorschach. Introducción a su estudio y utilización*, Santiago, Universidad de Concepción/ Ril editores, 2011, p. 19).

⁵⁰³ Ricardo Vieira Teles Filho, “Hermann Rorschach. From Klecksography to Psychiatry”, en *Dementia & Neuropsychologia*, núm. 14 (1), marzo de 2020, p. 80.

difuminadas en blanco y negro y a colores es, quizá, junto con el diván, el más conocido ícono de la psicología; Hermann Rorschach, psiquiatra de formación, es también una de las figuras más conciliadoras entre la psiquiatría y el psicoanálisis.⁵⁰⁴

En el Cuaderno *XTEO*, fechado en 1976, Luis Hernández, quien estudió psicología como primera carrera, presenta una “Autobiografía al estilo de Pérez Galdós”, escrita “a solicitud de la señorita Psicóloga que admira, quizás tanto como yo al Doctor Rorschach”.⁵⁰⁵ Otra aparición del médico suizo en los Cuadernos de Hernández salta a la vista al lado de uno de los más admirados psicólogos del poeta limeño, Philippe Pinel, médico francés del siglo XVIII, autor del canónico *Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental* (1801), y acuñador del “tratamiento moral”, el cual consistía en desencadenar y dar un trato humano a los pacientes “alienados” en las clínicas. Pinel también es considerado uno de los padres de la psiquiatría. La dupla Rorschach-Pinel será frecuente en el *corpus* de poemas y Cuadernos vinculados al tema de la psicología. En las primeras páginas del Cuaderno *XC19*, fechado en 1974 y 1976, se lee la siguiente reflexión en medio de un violento testimonio:



⁵⁰⁴ Antes de la publicación del *Diagnóstico* Hermann Rorschach había escrito varios trabajos en el campo de la psicología, la cual consideraba central y no una ciencia al servicio de la psiquiatría. Fue también un temprano receptor de la obra de Sigmund Freud (*Ibidem*, p. 81-82).

⁵⁰⁵ Cuaderno *XTEO*, p. 65.

La narración se corta y en la siguiente página se lee debajo de una mancha de tinta negra: “Tengo algunas astillas / En el corazón/ Pero el Sol / Me hace reír / Me hace feliz / El mar”.⁵⁰⁶

Los testimonios en los cuales el narrador es violentado se pueden rastrear en los Cuadernos de Hernández fechados entre 1974 y 1977, y son dos sus escenarios principales: la clínica y la comisaría. “Stabat Mater”, una transposición⁵⁰⁷ del himno litúrgico atribuido al Papa Inocencio III, en donde la virgen, la madre, se encuentra sufriendo en diferentes espacios en medio de la indiferencia ante el dolor de su hijo, es uno de los más representativos poemas dentro de esta temática y demanda.

Stabat Mater
En la comisaría
Ante la sorna del alferez

Stabat Mater
Entregada a la voraz semiología
Explorada golpeada y
sangrante

Stabat Mater
Descuajeringada
Extendida a obstetricas
somnolientas

Stabat Mater
preguntando en la calle
si lo han visto

Stabat Mater
silenciosa⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Cuaderno *XC19*, p. 49. En el presente trabajo decidimos no marcar ni cambiar los pocos errores ortográficos que encontramos en los versos que forman parte de los Cuadernos de Hernández.

⁵⁰⁷ Empleamos la definición de Genette como práctica hipertextual, esto es, disociar “transportando por ejemplo la misma acción (o casi) dentro de otro universo” (Gérard Genette, *op. cit.*, p. 377); este universo nuevo, continúa el autor, corresponde a un “marco espacio-temporal más o menos identificado”. Así, el tema central del canto gregoriano—el sufrimiento de la virgen ante el dolor de su hijo— se actualiza en el escenario limeño de segunda mitad del siglo XX. Es posible que Hernández conociera el texto en traducción de Lope de Vega, la cual aparece en sus *Rimas sacras*. Para un muestreo de versiones de este canto, en el cual destacan algunas composiciones de músicos predilectos del limeño como Antonín Dvorák, Franz Schubert y Franz Joseph Haydn, ver Lavista, Mario “Versiones de Stabat Mater”, en *Letras Libres*, 31 de agosto de 2005, versión en red <<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/versiones-del-stabat-mater>> (consultado el 14 de mayo de 2020).

⁵⁰⁸ Cuaderno *XC22*, pp. 25-27: “Stabat Mater / Esperando en la comisaría / Ante la sorna del alferez / Stabat Mater / Aguardando que concluya / La voraz semiología / De los médicos / Stabat Mater / Descuajeringada entregada / A obstetricas somnolientas / Stabat Mater / Sola en la noche / Stabat Mater / En las vitrinas / En el día de la madre / Stabat Mater / Once veces dolorosa / Stabat Mater”.

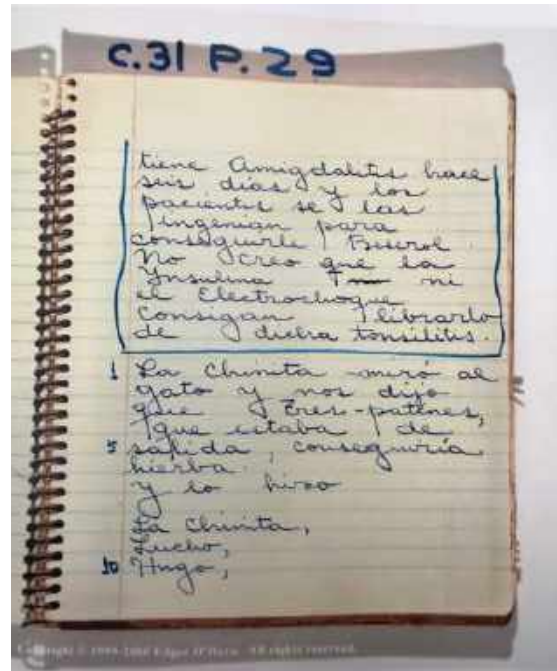
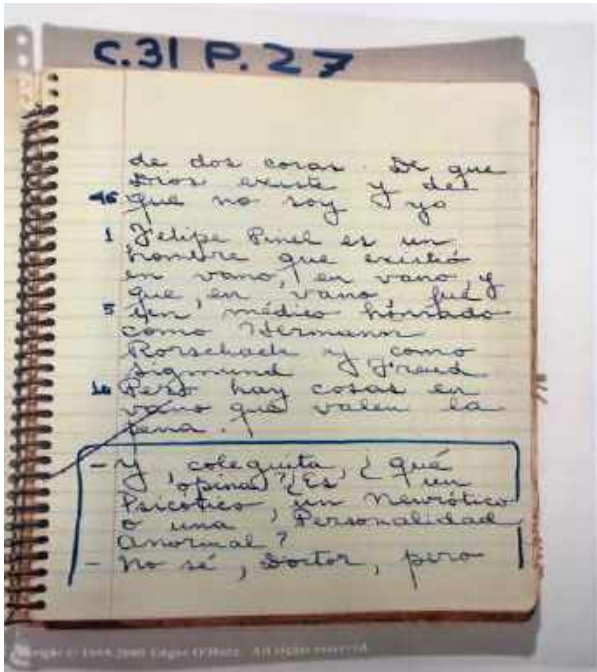
Luis Fernando Chueca ya ha advertido sobre la presencia de personajes marginales en la poesía de Luis Hernández,⁵⁰⁹ quienes materializan “a los ecos de un viaje atento por una ciudad real que le permite construir la faz más cruda de su ciudad literaria”.⁵¹⁰ Sobre aquellos textos, que no son poemas y se desenlazan en medio de escenarios de represión, nos advierte Edgar O’Hara, “Las escapadas de Lucho y las escenas en comisarías anónimas tienen un espacio, aclaro: testimonial-no poético, en varias páginas de sus cuadernos”.⁵¹¹ En algunos de estos escritos, al igual que en “Stabat Mater”, “Aparecen, además otros personajes con los que estos marginales establecen relaciones menos directas, pero no dejan de ser importantes (cómplices, parece decir el poema) en la cadena de su miserabilización, en tanto avalan con su comportamiento o su silencio el sistema de deshumanización que impera”.⁵¹² Entre estas figuras las de médicos y asistentes son frecuentes, como muestra el siguiente texto enmarcado en plumón azul:

⁵⁰⁹ Luis Fernando Chueca, “Luis Hernández: La muerte la basura/ el langoy y la locura”, en Luis Fernando Chueca *et al.* *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*, Lima, Universidad de Lima, 2006, pp. 69-92. En las páginas 76-78 Chueca cita el mismo poema y sostiene que en éste la intertextualidad con el canto medieval “permite devolverle la dignidad que le corresponde a esta mujer que, por la correlación entre las escenas en que se le presenta, es claramente marginada y maltratada” (p. 78). Diferimos de la lectura de Chueca, pues el tema presentado con el uso de la transposición está reforzando la actualidad de ese sufrimiento. Diferimos también porque la versión del poema que Luis Fernando Chueca utiliza para su artículo es tomada de la edición de *Vox Horrisona* de 1983, realizada por Ernesto Mora, y en la cual los versos son idénticos a los del Cuaderno XC22, pero con una importante variante al final: “Stabat Mater once veces Dolorosa / Y una grande voz le dijo / No llores más, mujer, desde hoy / Hay otro ángel en los cielos”. Este final no se encuentra en el Cuaderno XC22, pero sí se lee en cursivas y como un texto aparte del poema un fragmento del Génesis: “del árbol de la vida/ que está en el paraíso”. La versión del XC33 tampoco cuenta con el final que aparece en la versión usada por Chueca. Ernesto Mora incluyó este poema en la sección “El curvado universo”, título que está presente en los Cuadernos XC02 y XC18, pero en ninguno de estos Cuadernos aparece ni “Stabat Mater” ni el final referido. Sobre este tipo de cambios e imprecisiones en la edición de *Vox Horrisona* de 1983 Edgar O’Hara ya había advertido en el prólogo de *Trazos de los dedos silenciosos*, pp. I-liii y en *El canto del caleidoscopio [Hacia el Archivo Luis Hernández]* pp. 16-23.

⁵¹⁰ Luis Fernando Chueca, *op. cit.*, p. 76.

⁵¹¹ Edgar O’Hara, *Entrevista a Roberto Criado*, 30 de julio de 2000, s/n, Archivo personal de Edgar O’Hara.

⁵¹² Luis Fernando Chueca, *op. cit.*, p. 78.



Aunque el tema de la medicina atraviesa con creces el proyecto creativo del peruano, son pocas las menciones directas a médicos en sus testimonios y en su poesía, entre estas, el canon germano destaca a través de los nombres de Eugen Blueier, Ernst Kretschmer, Alfred Adler y Wilhelm Wundt, además de los mencionados Hermann Rorschach y Sigmund Freud.⁵¹³ A diferencia de los dos últimos, los demás psicólogos y psiquiatras serán referenciados cuando mucho en dos o tres ocasiones.

Por el desarrollo mismo del psicoanálisis y la psiquiatría, así como el temprano recibimiento de las ideas de Freud en el Perú, no es de extrañar que Luis Hernández aluda a la primera y a la segunda escuela vienesas de psicoterapia. Álvaro Rey de Castro menciona tres momentos clave en la llegada y desarrollo del psicoanálisis en el Perú. El primero está fuertemente marcado por la figura de Honorio Delgado, uno de los más tempranos difusores de la doctrina freudiana en la región. Si podemos localizar desde la primera década del siglo XX un incipiente, aunque constata, recibimiento del psicoanálisis en países como Chile, Argentina y Uruguay, “fue en Lima la ciudad desde la cual se inició la activa difusión del psicoanálisis en el mundo hispanoamericano. Y esa tarea de difusión tiene una clara fecha de

⁵¹³ Los únicos psicólogos no germanos a los que se hace referencia son el francés Philippe Pinel y Edward Titchener, reconocido médico y psicólogo inglés, quien fue alumno y traductor Wilhelm Wundt.

inicio: el 1º de enero de 1915”.⁵¹⁴ En esa fecha apareció “El psicoanálisis”, un pequeño artículo firmado por el en aquel entonces aún estudiante de medicina en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Honorio Delgado, quien, cuatro años después, obtendría el título sustentando una tesis con el mismo nombre. Delgado no fue solamente el más temprano y el primer difusor de las ideas de Freud, Adler y Jung en el Perú, sino que conoció y mantuvo una relación epistolar con el padre del psicoanálisis, a quien conoció personalmente en 1922, después del Congreso de Berlín, y con quien retomó contacto directo en 1927 en otro congreso en Innsbruck. Se tiene registro de que 1934 fue el último año en que ambos médicos mantuvieron correspondencia.⁵¹⁵

A partir de 1930 y hasta la aparición del *Curso de psiquiatría* (1950), del mismo Delgado, la difusión y la inserción en el espacio académico de la psicología y la psiquiatría tuvieron en este médico una figura centralizada en el Perú.⁵¹⁶ En cuanto a la inserción y formalización de esta ciencia en el medio académico, recordemos que:

La Pontificia Universidad Católica del Perú creó la especialidad de Psicología en 1958. Algunos años antes lo había hecho la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Hasta mediados de los años sesenta ambas casas de estudio fueron las únicas que ofrecían la posibilidad de formarse como psicólogo profesional en el país.⁵¹⁷

Hernández perteneció a la primera generación de Psicología de la Universidad Católica⁵¹⁸ y sus años de formación, que son los mismos en los que comienza su carrera poética (en 1959

⁵¹⁴ Ramón León, “Los inicios del psicoanálisis en el Perú: Honorio Delgado y El Comercio”, en *Pandeia XXI*, vol. 6, núm. 7, Lima, enero de 2018, p. 36. Queremos aclarar que esta fecha se refiere a la difusión escrita, la cual, para las noticias sobre el psicoanálisis y la psicología, se dio hasta la segunda década del siglo XX, principalmente por medio de artículos en periódicos. Aunque el mismo Delgado fundó junto con su mentor Hermilio Valdizán la *Revista de Psiquiatría y Disciplinas Conexas* en 1918, para la fecha de publicación de “El psicoanálisis”, “En ausencia de una revista especializada, Delgado optó por *El Comercio*, ya para entonces un periódico de gran prestigio y lectura diaria obligatoria para los peruanos” (*Ibidem*, p. 40).

⁵¹⁵ Álvaro Rey de Castro, “El psicoanálisis en el Perú: notas marginales”, en *Debates en sociología*, Lima, núm. 11, p.232.

⁵¹⁶ Aquí nos referimos a la centralidad de Delgado en los espacios institucionalizados para la difusión y estudio de la psicología desde un enfoque meramente académico, pues antes de 1930 encontramos más voces interesadas y difusoras del psicoanálisis en el Perú. No podemos dejar de mencionar a *Amauta* como una de las primeras revistas que divulgaron el pensamiento de Freud. “José Carlos Mariátegui se entusiasma por aspectos de Freud y *Amauta* acoge una traducción de ‘Resistencias al psicoanálisis’ aparecida en 1925 en la *Revue Juive* de Ginebra. Este texto, que aparece en el primer número de la revista, probablemente se debe a Miguel Ben Tzvi Adler y Noemí Mulstein, una pareja de judíos a menudo fotografiada con él. Ellos editarán una revista, *Repertorio Hebreo*, para cuyo segundo número Freud envía un saludo”. En Álvaro Rey Castro, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹⁷ Ramón León. *Arnaldo Cano y los inicios de la psicología profesional en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, p. 15.

⁵¹⁸ El año de ingreso fue tomado de la línea de vida del poeta, de la exposición *El sol Lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, Casa de la Literatura Peruana, abril-agosto de 2017. Ver anexo 11.

publicó sus primeros poemas en *Ágape*, una revista artesanal que editó junto con Javier Heraud; en 1961 publicó *Orilla*, y en 1962 *Charlie Melnik*), coinciden con un segundo momento de definición de los rumbos de la psicología en el Perú. Esta vez marcado por el trabajo de Carlos Alberto Seguín, un psicólogo peruano formado en Argentina y en los Estados Unidos, quien volvió a su país para inaugurar prácticas más bien heterodoxas frente al academicismo del psicoanálisis y la psiquiatría representado por Delgado. Seguín volvió al Perú y se instaló en el ámbito universitario; sin embargo, muy pronto, el mismo año de 1954, renunció a dicho espacio institucional. En los años posteriores a este apartamiento, Seguín

Se reincorporó brevemente después de la crisis de la Facultad de Medicina de San Fernando en 1961, se apartó nuevamente en 1969. Su lugar de enseñanza fue el Hospital Obrero, donde estableció una formación en psiquiatría de enorme éxito, muy abierta a las corrientes psicoanalíticas y que comenzó a brindar una formación en psicoterapia de base psicoanalítica.⁵¹⁹

Si bien Carlos Seguín representó esta apertura en el psicoanálisis, también es cierto que, por su formación en los Estados Unidos, pronto comenzó a replegar esta práctica “como disciplina ancilar de la psiquiatría”.⁵²⁰ Recordemos que, tras la fuerte persecución de psicoanalistas europeos a partir de los primeros años del Tercer Reich y con ésta la instalación de varios de ellos en el Continente Americano, “el precio que pagó [el psicoanálisis] para su establecimiento en el nuevo mundo fue su medicalización”.⁵²¹ Hernández, en su formación como médico tampoco se apartó de la psicología como ciencia estrechamente relacionada con la psiquiatría en el Perú; su primer empleo, de hecho, fue en el Hospital Psiquiátrico. En una entrevista con Nicolás Yerovi, el año de 1976, el poeta limeño menciona que:

Terminé medicina y trabajé un año en el consultorio 12 de psiquiatría del Dos de Mayo, como jefe absoluto, despótico algo así como Carlos III del consultorio; atendiendo a más o menos 25-30 pacientes diarios, y me di cuenta que la **psique** humana no es tan profunda, sino que es más o menos así. Después como no me pagaron porque se fueron haciendo los suecos, me fui.⁵²²

⁵¹⁹ Álvaro Rey de Castro, *op. cit.*, p. 237.

⁵²⁰ *Idem.*

⁵²¹ César Rodríguez Rabanal, “Psicoanálisis: teoría y praxis crítica”, en *Hueso Húmero*, núms. 15/16, Lima, octubre-marzo de 1983, p. 130.

⁵²² “Entrevista de Nicolás Yerovi”, realizada en el año de 1975, reproducida en *Garcilaso*, la palabra cultural de *Ojo*, Lima, 28 de enero de 1979, s/n. Negritas en el original.

Hernández estudió medicina como segunda carrera y continuar con sus estudios fue el principal pretexto para viajar a Alemania en el año de 1963. El ejercicio de la psiquiatría y la psicología acompañaron al poeta peruano en toda su segunda formación, la cual coincide con los primeros registros del proyecto de los Cuadernos: éstos aparecen en 1970 y un año después Hernández defendió la tesis *Invalideces psiquiátricas en el S.S.O.*⁵²³ En esos años comienza el tercer momento de consolidación del psicoanálisis en el Perú, cuyos protagonistas son personajes sumamente cercanos a Hernández, entre ellos su hermano mayor, Max Hernández. Dicho periodo de consolidación del psicoanálisis coincide también con el lapso que abarca desde el inicio del proyecto de los Cuadernos hasta la muerte de nuestro autor.

El psicólogo y psiquiatra Saúl Peña Kolenkautsky volvió al Perú en el año de 1969 y, junto con médicos y psicólogos formados en Europa como Carlos Crisanto y Max Hernández, fundó el Centro para el Desarrollo del Psicoanálisis en el Perú, el cual obtuvo en 1977 su primer reconocimiento como parte de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Ese mismo año, Luis Hernández murió en Buenos Aires, ciudad a donde viajó para recibir un nuevo tratamiento psicológico tras una serie de internamientos y fallidos procesos de terapia con diversos especialistas en Lima.⁵²⁴

Luis Hernández conocía la práctica y los espacios médicos, y conocía también el lado de los internos. Frente a tal vivencia —el padecimiento y el dolor en carne propia—, emana la postura ante la poesía, la cual, como vimos en el apartado anterior, para Hernández es la vida: “no tolerar el dolor ni en uno mismo”. Más allá de la inclinación académica marcada por el canon médico germano del cual Hernández es heredero por formación, la afiliación al mismo

⁵²³ Foto de portada en la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, abril-agosto de 2017. Ver anexo 12.

⁵²⁴ Pocos autores han nombrado de forma directa el problema de adicción a las drogas de Luis Hernández, el cual comenzó en los primeros años del 60 y se fue acentuando de forma drástica hasta el final de su vida. El testimonio de Roberto Criado en entrevista con Edgar O’Hara, en 1999 (Grabación y manuscrito en Archivo personal de Edgar O’Hara), así como el testimonio de Luis la Hoz, en una entrevista que realicé en diciembre de 2009, nombran dicho problema. En cuanto al tratamiento, las versiones oficiales mencionan que Hernández viajó a Buenos Aires, donde perdió la vida, para hacer un internamiento en la clínica del Dr. Jorge García Badaracco, quien fue amigo de Max Hernández. Edgar O’Hara ha enfatizado en varios escritos que, tras ir Buenos Aires en el año de 1999, en búsqueda de Cuadernos y de información sobre los últimos meses de vida de Hernández, se enteró con sorpresa de que nadie recordaba al poeta, ni siquiera el mismo García Badaracco, además de fuertes inconsistencias sobre la versión oficial en torno a la muerte del poeta. Para más detalles sobre este tema ver: Edgar O’Hara, “La estancia solitaria. Luis Hernández en Buenos Aires”, en *Revista Tse-Tsé*, núm. 7/8, Buenos Aires, 2000, pp. 177-183.

implícito en la imagen de ciertos psicólogos y psiquiatras nos guía por un proceso de relectura donde los principios del médico y poeta, no como meras “*normas y reglas* que exigen obediencia”, sino como aquellos que pueden “tener el carácter de norma, de ética”,⁵²⁵ fundamentarán su labor poética. ¿Qué significa para el proyecto de Luis Hernández Camarero volver a estos inicios, a su formación? El limeño, al igual que la mayoría de poetas de su generación, conocía “la persistencia de la tradición y su capacidad de renacer. Al igual que en la poética de Ezra Pound, exigía el *make it new*, hacerla nueva, sin detenerla en un tiempo remoto y legendario”.⁵²⁶ La vuelta a la tradición implica también la vuelta a las preguntas originarias, y en el caso de Hernández, éstas no se encuentran solamente en su escritura creativa, sino en la primera aproximación a un tema central de su proyecto: el dolor.

Desde el *XRC2*, uno de sus primeros Cuadernos, leemos a modo de *collage* apuntes de medicina entre versos traducidos, trazos y poemas; y a lo largo de todo su proyecto poético es frecuente encontrarnos con un sujeto lírico que apostrofa constantemente “Apolo / Qué haces / Ahí, de estatua / Ven citaredo, / Musagueta, / Tú que conduces al Heliconio / y a la alegría / Ven”.⁵²⁷ El llamado al dios de la música y la medicina, así como la ofrenda al mismo “Juro por Apollo Musagetae / No tolerar jamás / Ante mí / El sufrimiento”,⁵²⁸ marcan no sólo las obsesiones del autor sino su compromiso.

Luis Hernández presenta su marca generacional, de actualización de la tradición, en relación con su bagaje como médico y psicólogo y aquí vale la pena volver a la materialidad de algunos de sus Cuadernos, justamente aquellos que, suponemos, antes de ser depositarios de sus poemas, fueron literalmente, cuadernos escolares. Retomando también uno de los principios de la técnica del *collage*, el cual propone “ensayos pero sobre todo resumen, condensación, donde el elemento conocido del papel está asimilado a experiencias ya hechas [...] dándonos novedosos ejemplos líricos”.⁵²⁹ En el caso de Hernández, los fragmentos de apuntes, tanto de psicología como medicina, acompañarán y formarán parte de poemas, testimonios e incluso de “Historias clínicas”. Algunos ejemplos de ello son los Cuadernos *XC20*, dividido en dos secciones, la segunda de estas correspondiente a anotaciones de

⁵²⁵ Arcadio Díaz Quiñones, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 228.

⁵²⁷ Cuaderno *XBA2*, p. 125.

⁵²⁸ Cuaderno *XC13*, p. 15.

⁵²⁹ Luis Gowland Moreno, *op. cit.*, p. 22.

medicina;⁵³⁰ el *XC28*, donde asoman entre sus versos reportes de algunos pacientes, así como un registro de la medicación de cada uno de ellos; el *XC31*, en que aparece una nota sobre la morfología del cerebro, y el *XA06* varias páginas son anotaciones de medicina sobre arritmias cardíacas y sobre síntomas y tratamientos de algunas enfermedades de larga duración.

En el *XC31* está presente la triada Hermann Rorschach, Philippe Pinel y Sigmund Freud; retomar a estos autores significa también volver a la metodología de diagnósticos y observación en medio de una práctica que, al utilizarlo como auxiliar de la psiquiatría, hizo del psicoanálisis un espacio cada vez más ajeno a los pacientes. Analizamos a continuación de qué forma se presentan los dos autores germanos, así como el breve asomo del canon psiquiátrico alemán y algunos miembros de la escuela de Viena, quienes pronto se volvieron críticos de ella.

Vale destacar que son pocas, aunque pueden ser intensas, las menciones que se hacen de las figuras médicas no pertenecientes al canon germano. Pinel, por ejemplo, ocupa un lugar central en la obra del limeño, a pesar de que su nombre aparece muy pocas veces. Sucede lo mismo con otros médicos, a lo largo de su proyecto creativo.⁵³¹ Buscamos enfocarnos en el canon germano en donde Hernández encuentra respuestas, demandas y nuevas lecturas a una tradición que define sus formas de aproximarse, sensible y artísticamente, a los demás. Comenzaremos con la figura de Hermann Rorschach.

En la “Open Letter to Hermann Rorschach” referida al inicio de este subcapítulo, James Herman Kleiger menciona entre los más valiosos legados del acuñador de las *inkblots* que:

Hace 93 años entendiste que la habilidad de ver movimiento en estáticas manchas de tinta requiere “Einführung” (*sic*), lo que significa “capacidad de ver en” otro objeto, y este puede ser tanto el tono emocional de una pintura como las experiencias de otro ser humano. Casi 100 años atrás, tú relacionaste con tu test de manchas de tinta, la respuesta humana al movimiento con la capacidad de empatía.⁵³²

⁵³⁰ Ver anexo 13.

⁵³¹ Es también recurrente la presencia de Hipócrates en los Cuadernos de Luis Hernández. El padre de la medicina en Occidente es referenciado en la página 7 del *XB05* donde, acompañado de las figuras de Rorschach y Pinel, se lee su máxima “Ars longa / Vita brevis”; en el *XC02* aparece otra cita del médico griego, en la p. 59, “Quitar el dolor es obra divina”; en el *XC04*, p. 63, en medio de una lista y entre los nombres de Einstein y Newton, aparece también el del griego, y en la página 61 del *XTEO*, se menciona a Hipócrates al lado de Freud, en una versión del poema demanda “La medicina nació cuando...”.

⁵³² James Herman Kleiger, “Open Letter to Hermann Rorschach”, versión preliminar de las Palabras de presentación para el *International Rorschach Congress*, 2014, versión en Word compartida por el autor, p. 17.

Después de la publicación de su *Diagnóstico* y tras recibir críticas del gremio dada la combinación disciplinar entre el enfoque psicoanalítico con el psiquiátrico, Rorschach declaró un interés abierto por la escuela soviética de psicología bajo la figura de Monakow. Hay que mencionar también que “Un acceso comprensivo al vivenciar psicológico del individuo le era igualmente importante. «Leer a las personas» fue para él siempre un objetivo”.⁵³³ Esta inclinación está fuertemente relacionada con los debates de la época en torno a las definiciones de la psicología como una ciencia humana o humanista, en los cuales el psicoanálisis defendió “la singularidad de cada individuo”⁵³⁴ a través del ejercicio de la psicología. Medio siglo después de este debate un poeta y psicólogo peruano escribiría sobre la necesidad de rastrear la sensibilidad de quienes sufren y buscan al mismo tiempo las palabras y los trazos para “cantar de su grande dolor”.

Hermann Rorschach aparece citado y aludido en cuatro Cuadernos, el *XB05*, fechado en 1976; en el *XC19*, al lado de Felipe Pinel, fechado en 1974 y 1976; en el *XC31*, fechado en 1973, donde la triada Pinel, Rorschach y Freud guía las formas en las que se abarcan los poemas y testimonios en la clínica, y en el *XTEO*, fechado en 1976, donde aparece su lúdica “Autobiografía al estilo de Pérez Galdós”.

En casi todos los Cuadernos donde se hace mención al médico suizo están presentes crudos testimonios y poemas en torno a vivencias en los lugares de represión, pero también frecuentes versos de empatía y, sobre todo, de esperanza. Tanto en el *XB05* como en el *XC19*, ambos fechados en 1976, podemos leer variaciones de su famoso poema “A todos los prófugos del mundo”, donde el sujeto lírico se identifica como uno de “ellos”, les apela, “hermanitos”, y así da pie a la descripción del escenario donde viven, un espacio muy limeño, marcado por la playa y lugares cotidianos como los bares. La versión del *XC05* es la más extensa de ambas y comienza “A todos los esquizofrénicos del mundo”. Los primeros versos tienen la misma fórmula⁵³⁵ y los elementos que extienden esta versión se relacionan con los temas del perdón y la reivindicación, mezclados con elementos religiosos, lo cual augura el

⁵³³ Hellmut Brinkmann, *op. cit.*, p. 21.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 22. Sobre la centralidad del psicoanálisis en Zúrich durante los años de estudio de Rorschach en esa ciudad, y por lo tanto el papel decisivo que tuvo, no sólo para su test sino durante toda su carrera como médico psiquiatra, ver: Searls Damion. *The Inkblots. Hermann Rorschach. His Iconic Test and the Power of Seeing*, Nueva York, Crown Publishing, 2017 p. 46.

⁵³⁵ Ambos poemas comienzan: “Hermanitos / El mundo está pleno / Del mar / Y algunas flores / Donde el Tiempo / Es fácil...”.

tono del cierre con una frase bíblica recurrente en las hojas de sus Cuadernos: “y la lengua del mudo ha de cantar”.

El Cuaderno *XB05* también está fuertemente relacionado con la medicina. Ahí aparece en las primeras páginas una cita del primer aforismo de Hipócrates. En un collage idiomático y con dos tipos de letra, respetando con cursivas el uso del latín, se lee en tinta azul: “*Ars longa / Vita brevis / The experiment is perilous / La decisión es difícil*”. En la página tres de este mismo Cuaderno está una cita de un fragmento del *Psychodiagnostik* perteneciente al apartado “Variaciones y comparación de los talentos”,⁵³⁶ la cual habla de la centralidad de la experiencia para definir a los sujetos clasificados como “talento”. Arriba del trazo de una luna y de una clave de sol, la advertencia de Rorschach se lee también en letras azules y en traducción, “Asímismo (*sic*) a las fluctuaciones del tipo vivencial en el curso de la vida corresponden variaciones del talento”. Esta cita estará relacionada con la otra referencia directa a la obra del psiquiatra suizo que aparece en los Cuadernos de Hernández, la cual es a su vez una cita de William Stern, enfocada en lo sensorial en tres autores clave para Hernández: Schiller, Goethe y Shakespeare. De estas citas del *Psychodiagnostik* se desprenden tres temas centrales para la poética de Hernández, presentes de manera reiterada en estos Cuadernos: las duras experiencias de vida conviviendo con la creatividad, el color y la infancia.

Sobre el primero de estos temas, volvemos al poema “A todos los esquizofrénicos del mundo”, pues en los versos que lo componen, así como en los textos que lo acompañan en las demás páginas de este Cuaderno, aparece un sujeto lírico en escenarios completamente deshumanizados; la clínica, la comisaría, la calle con pus y fango, son algunos de ellos. El sujeto lírico o los personajes de la mayoría de los poemas también se presentan como sujetos sufrientes, por ejemplo, un detenido (“A ese concha de su madre”, p. 55 y 83), un familiar preocupado (“Estaba la madre”, p. 55) o un ser que padece dentro y fuera de la clínica y no logra dar a entender lo que lo aqueja (“Quisiera con una palabra”, p. 43 y “Odio la paz del alma / porque la poseo.”, p. 69). En “A todos los esquizofrénicos...” aparece, además, al lado del sufrimiento, el conflictivo tema del perdón. Se lee en los versos del limeño:

A todos los Esquizofrénicos del

⁵³⁶ Hermann Rorschach, *Psychodiagnostics. A Diagnostic Test Based on Perception*, traducción y edición inglesa Paul Lemkau y Bernard Kroenberg, quinta edición, Suiza, Hans Huber Verlag, 1951, p. 111.

mundo

Hermanitos:

El mundo está pleno
Del mar
Y algunas flores
Donde el Tiempo
Es fácil
Paz de los bares
Paz de las playas
Paz de los cinemas
Y el Bóreas
Que seca tus lágrimas
Y el sueño, refugio
De plantas, de bestias
Y de humanos:

Porque el ser humano
No es un mueble

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

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

Oye más bien
A quien naufragara
En tus jardines,
Y la lengua del mudo
Ha de cantar.⁵³⁷

Estos versos comienzan con un tono epistolar nombrando la cercanía, “Hermanitos”, y con la descripción de elementos del paisaje, generalmente ligados a la naturaleza, que dotan de sentido al estar en la Tierra. Las referencias a lo acuático priman en esta enumeración: el mar, las playas, el océano, el azul, las carpas en verano, el mismo naufragio. Los 31 versos,

⁵³⁷ Cuaderno *XB05*, pp. 45-47.

distribuidos en seis estrofas de medidas diferentes, son mayoritariamente hexasílabos y pentasílabos. Las estrofas dedicadas a las enumeraciones son las más largas del poema (trece versos en la segunda estrofa y siete en quinta), mientras que aquellas donde el sujeto lírico se detiene para la reflexión y para introducir su rezo, son más cortas (entre dos y cinco versos). Estamos frente a un verso libre de pensamiento, o semántico,⁵³⁸ el cual mantiene cierta uniformidad rítmica puesta de manifiesto en los pies. Por ejemplo, en el primero y segundo versos, así como en el cuarto, quinto y sexto, se alternan anapestos y anfibracos. Para el séptimo, el octavo y el noveno versos, el comienzo con un dactílico seguido de un troqueo, en los dos primeros, y un anfibraco para el noveno, dotan de musicalidad a dicha sección, musicalidad que se refuerza con la anáfora “Paz de los”. Aunque entre los versos décimo y décimotercero no hay rimas ni uniformidad en la longitud, los pies (sólo dactílicos), así como el comienzo con “Y” en los versos número diez, doce y trece, mantienen el ritmo. A partir de dichas sílabas se extiende el comienzo con anapestos, hasta el verso veinticinco, con la excepción de los diecinueve y veinte, encadenados por un inicio con anfibracos.

El poema también cuenta con constantes encabalgamientos, lo que dota de fluidez a los complementos circunstanciales de la enumeración que prima en la composición de este texto. En ciertas secciones, el encabalgamiento cumple con la función de “estimular la velocidad de la lectura para subrayar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada”,⁵³⁹ tal como en los versos finales (27-28 y 30-31), los cuales, además, son una paráfrasis bíblica, lo cual otorga a los breves versos mayor intensidad, casi un tono de sentencia. “Y la lengua del mudo / Ha de cantar” es una paráfrasis recurrente en toda la obra de Hernández⁵⁴⁰ y proviene de Isaías 35:6: “Entonces el cojo saltará como un ciervo, y cantará la lengua del mudo; porque aguas serán cavadas en el desierto, y torrentes en la

⁵³⁸ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 389. Sobre el mismo, aclara la autora, “Este tipo versolibrista implica un retorno ideológico, bien en forma positiva (paralelismo sinonímico), bien en forma negativa (paralelismo antitético)”, *Ibidem*, p. 399.

⁵³⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, octava edición, cuarta reimpresión, México, Porrúa, 2003, p. 170.

⁵⁴⁰ Aparece más de treinta veces en los Cuadernos que conforman el archivo. En español y con algunas variaciones en los Cuadernos *XAMP*, pp. 69 y 71; *XC03*, p. 31; *XC16*, p. 25; *XC19*, pp. 37 y 47; *XC20*, p. 9; *XC23*, p. 151; *XC24*, p. 75; *XC26*, p. 61; *XC27*, p. 53, y *XTEO*, p. 21. La versión inglesa, “And the tongue of the dumb shall sing”, la cual creemos que es la fuente original, puesto que es una cita y no una paráfrasis y es mucho más recurrente, se encuentra en los Cuadernos *XC16*, pp. 25 y 126; *XC17*, p. 9; *XC19*, p. 7; *XC22*, p. 45; *XC23*, pp. 55 y 73; *XC24*, p. 133; *XC28*, pp. 3 y 81; *XC29*, pp. 93 y 133, *XC34*, interior de la carátula y de la contracarátula y p. 45; *XC36*, carátula; *XC37*, p. 39, y en el *XBA6*, p. 88.

soledad”.⁵⁴¹ El uso de la misma en los Cuadernos que hacen referencia, no sólo al espacio clínico, sino también a los lugares de represión, como sanatorios, comisarías, incluso la mención directa al penal El Sexto, en el Cuaderno *XC31*, dota a la frase bíblica de un tono de reivindicación, la posibilidad de la expresión y de la demanda. El canto que vendrá está relacionado con los personajes y el sujeto lírico recurrentes en estos Cuadernos: aquellos que viven confinados y que también están marcados por la imposibilidad para la expresión; recordemos entre los versos del *XB05*, otra de las más famosas líneas hernandianas: “Quisiera con una palabra / contar de mi grande dolor / Con una palabra / Cantar de mi grande dolor”.⁵⁴²

En relación con los sujetos y personajes que podrán expresarse vale la pena volver a una palabra central en el poema: esquizofrenia. Existen en los Cuadernos por lo menos cinco versiones de “A todos los prófugos del mundo”⁵⁴³ y dos versiones del mismo, la que hemos analizado⁵⁴⁴ y “A todos los sofistas del mundo”, aparecida en el Cuaderno *XTEO*, el cual guarda también una fuerte relación con la medicina. Como hemos mencionado, “A todos los prófugos” es uno de los poemas más populares de Luis Hernández; en la Bienal de Lima, con motivo de presentar al poeta, estos versos titularon el conjunto de su obra presentada en tamaño tablón.⁵⁴⁵

La versión del poema refiriéndose ahora a los “hermanitos” esquizofrénicos del mundo, demanda atención sobre dicho término, el cual acuñó el psicólogo suizo Eugen Bleuler, a quien Rorschach cita en su *Psychodiagnostik*, justamente aclarando el término esquizofrenia y su uso para su estudio⁵⁴⁶ y quien aparece referenciado en dos citas de apuntes en los Cuadernos. Encontramos en el *CX20* una traducción de la sección “Diagnóstico y clasificación de los trastornos depresivos”, la cual tiene tachaduras en la página 43 y continúa con la referencia en alemán y español al *Lehrbuch der Psychiatrie*, de Bleuler, en su edición de 1955. Por su parte, en la página 65 del *XC19*, en el que se encuentra la otra versión de “A

⁵⁴¹ Santa Biblia. *Antiguo y Nuevo testamento...*, p. 924.

⁵⁴² *XB05*, p. 43.

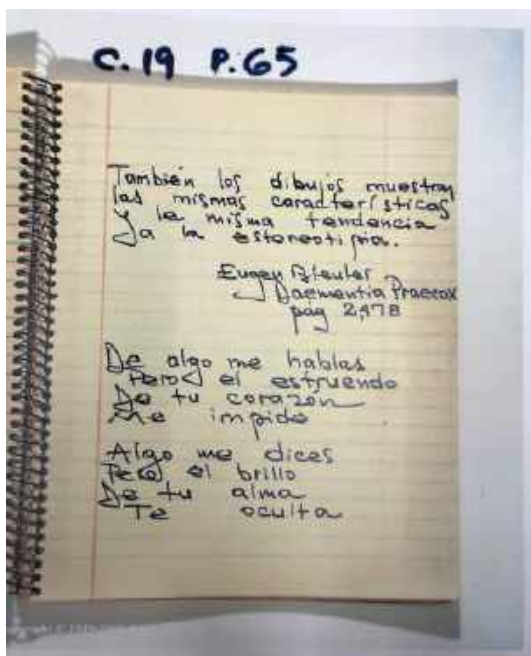
⁵⁴³ Aparecidas en los Cuadernos, *XC19*, p. 9; *XC25*, p. 3; *XC29*, p. 103; y *XC31*, pp. 3 y 145.

⁵⁴⁴ Aparecida en otra versión también en las páginas 69-71 del Cuaderno *XC19*, y fechada en Smolensk, Abril de 1976.

⁵⁴⁵ Al inicio de la nota sobre la presentación de su obra en la serie de exposiciones de Lima, la cual usa el título del poema como paratexto titular se lee: “En la puerta del convento de Santo Domingo una vendedora de velas y estampitas nos pregunta de quién es esa letra redondita en la enorme banderola que flamea sobre el campanario. ‘Esos ‘prófugos’ son la gente que se ha escapado de la cárcel, ¿no, señorita?’ Como cualquier poema ‘A todos los prófugos del mundo’, texto de Luis Hernández que corona la exposición en su homenaje, tiene múltiples posibilidades de interpretación”.

⁵⁴⁶ Hermann Rorschach, *op. cit.*, p. 20.

todos los esquizofrénicos del mundo”, está una cita del *Dementia Praecox*, obra en la cual Blueler acuñó el término esquizofrenia, así como su tipología y clasificación. El fragmento que cita Hernández está centrado en el tema del dibujo y continúa con unos versos sobre la imposibilidad.



El texto referenciado en torno a los trazos enfoca desde otra perspectiva la preocupación de Hernández por lo que nos pueden transmitir las imágenes, las manchas, los rayones y los tipos de escritura, sobre el estado anímico de las personas. No se trata sólo de la percepción, como en el *Psychodiagnostik* de Rorschach, sino también de la forma en la que los pacientes realizan dibujos. En la cita presentada arriba la tendencia a la repetición (estereotipia) es el signo distintivo en los trazos de los esquizofrénicos. Pensemos en los mismos dibujos en los Cuadernos de Hernández, los cuales se repiten una y otra vez a lo largo de sus páginas: cadenas de elefantes, flores, cactus psicodélicos, pentagramas, soles de diferente color, serán motivos recurrentes al lado de los poemas, también trazados con tinta plumón.

Pensemos también en el nacimiento del proyecto de los Cuadernos, ubicado en Friburgo, ciudad aledaña a Suiza, donde el joven psicólogo Luis Hernández se instaló con 21 años de edad, una desarrollada adicción a las drogas y el duelo de un amigo cercanísimo, y donde obsequió al psiquiatra Roberto Criado cuadernos con dibujos, notas, versiones tachadas y reiteradas que hablan sobre el absurdo de la pérdida, pero también un Cuaderno que reescribe

su origen creativo, *Orilla*, su primer poemario (contenido y ampliado en el *RCI*), marcando con la reiteración por medio de la reescritura formas inacabables de entender su mensaje estético, una forma creativa de la estereotipia.

Volviendo al poema “A todos los esquizofrénicos del mundo” y su relación con las repeticiones y algunos elementos rastreables para la clasificación de personalidades, talentos, y “trastornos”, vale la pena detenernos en las enumeraciones que lo conforman. La primera está compuesta por elementos concretos y los complementos circunstanciales son generalmente de origen y de lugar “El mar”, “Algunas flores” “paz de los bares”. Hay en el *Psychodiagnostik* una recurrente prueba de respuestas dadas del mismo modo entre los esquizofrénicos y personas “normales”, enfocadas justamente en objetos concretos. Éstas son compartidas también por diferentes personalidades y manifestaciones de “creatividad”.⁵⁴⁷ Asimismo, vale la pena marcar que en la tabla de respuestas del estudio del psiquiatra suizo, priman en pacientes con esquizofrenia descripciones a través de los objetos concretos y una casi nula mención al color,⁵⁴⁸ de la misma forma que en el poema, donde solamente aparece mencionado una vez el tono azul de las carpas en verano y los objetos son mencionados de forma directa, “[d]el mar”, “algunas flores”, “bares”, “playas”, “cinemas”, “lágrimas”, “sueño”. Esta enumeración se quiebra justamente a la mitad del poema, con una sentencia: “Porque el ser humano/ no es un mueble”, y el tono cambia para dar pie a la súplica y al señalamiento a lo divino. La frase que marca el cambio es otro de los hipotextos reciclados a lo largo de las páginas de los Cuadernos de Hernández.⁵⁴⁹ En los versos anteriores al hipotexto aparecen nombrados, entre plantas y bestias, los humanos; los humanos que no son objetos, no son muebles. Estos seres humanos, que no son cosas y en cambio sí son los hermanitos esquizofrénicos, en medio del ambiente playero rezarán, no al creador de la belleza del mundo sino al del “pus / del fango / de las calles”, de la “tierna nervadura de las hojas”, el sistema nervioso que asoma en la figura calma de las plantas. El sujeto poético pide al Señor no ser escuchado y “cede” esa atención a quienes han caído en los jardines del creador de “camino sin salida”. El tono de piedad, así como la distancia al Dios al que apela,

⁵⁴⁷ Hermann Rorschach, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴⁸ “Especialmente antiguos esquizofrénicos estereotipados, y tipos simples, dan pocas o ninguna respuesta de color” (Hermann Rorschach, *op. cit.*, p. 31).

⁵⁴⁹ Aparece en el *XC28*, p. 35; en *XC07*, p. 35; *XC08*, p. 11 y en el *Collage* de Edgar O’Hara.

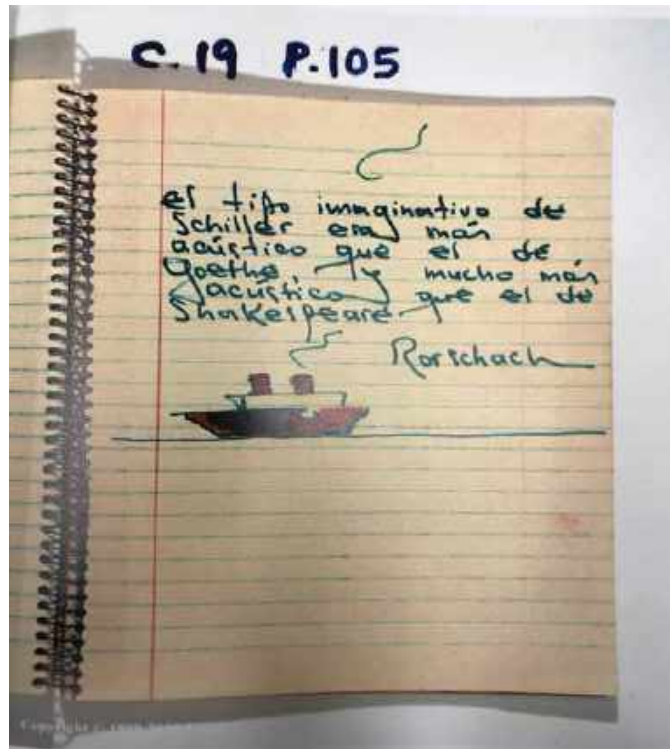
se refuerzan en la última frase: un verso de siete y otro de cuatro sílabas que contienen la sentencia “Y la lengua del mudo / Ha de cantar”.

Vale destacar dos elementos relacionados con el perdón en el final del poema. El sujeto poético, que cambia a la primera persona del plural y que habla/reza desde el lugar del padecimiento, está consciente de su sitio en la Tierra, llena de elementos hermosos y espacios cotidianos de paz, pero también creada con elementos sucios, inalcanzables y causantes de desesperación. El rezo comienza en un lugar abierto; no es la clínica ni un espacio de reclusión, sino la playa (y aquí la relación con la versión más conocida del poema “A todos los prófugos del mundo”) y, con el mismo tono religioso, advierte que aquellos que no han tenido voz “cantarán”; no hablarán, ni dirán, emplearán el canto como forma creativa de contar las hazañas, como testimonio y voz, o en su descripción más básica, como forma de crear y transmitir emociones por medio de los sonidos que salen de nuestra garganta.⁵⁵⁰

¿Qué cantarían todos los esquizofrénicos del mundo? Su trato, y aquí la advertencia, o quizá la amenaza, de los versos finales. El sujeto poético cuenta a los hermanitos qué hay en la Tierra y sabe de su condición humana al no reconocerse como un mueble. Esto implicaría un trato digno, y aquí viene a colación la apelación en los Cuadernos en que aparecen estos poemas a médicos como el mismo Hermann Rorschah; apelación que se traduce como apuesta desde el trazo y la palabra para entender y atender desde un trato digno a quienes sufren.

La última cita del *Psychodiagnostik* en los Cuadernos está acompañada del trazo de un barquito, y habla justamente sobre lo acústico en los “tipos imaginativos” de Goethe, Schiller y Shakespeare, en una breve descripción:

⁵⁵⁰ Luis Calero Rodríguez, *La voz y el canto en la antigua Grecia*, tesis doctoral en Filología Clásica, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016, p. 173.



Al lado del dibujo infantil y la calma, otras formas de comprender las mentes y sus expresiones. Mediante la alusión a tres grandes exponentes de la sensibilidad, está la apuesta por escuchar la imaginación y así, bajo otra mirada, enfocada en la armonía y el color, “diagnosticar”.

En su definición básica como concepto literario, la imagen es una condensación de palabras que evocan y provocan sensaciones. En estética se le define como algo “mental que se refiere a la representación que tiene un contenido que es muy parecido a la acción de percibir, pero que se debe a un proceso psíquico y no a la excitación material de un órgano de los sentidos [...] A menudo es visual [...] puede evocar cualquier sensación”.⁵⁵¹ Así, tenemos imágenes visuales, sonoras, olfativas, todas evocadoras de los sentidos, y con el potenciar de crear, como nos recuerda Gaston Bachelard, “si vivimos con pasividad ese maravillarnos [por las imágenes poéticas], no participaremos demasiado profundamente en la imagen creadora. La fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación

⁵⁵¹ Citado en Afhit Hernández Villalba, “La imagen poética como puente de transición del conocimiento” ponencia reproducida en < http://esp-centr.sfedu.ru/documents_centra/Statii/Hernandez_Afhit_ponencia.pdf > (consultado el 21 de mayo de 2020).

en la imaginación creadora”.⁵⁵² De esta manera, “una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado”.⁵⁵³

En un uso más cotidiano, la palabra imagen se emplea como sinónimo de dibujo. En los trazos que acompañan y a veces contienen a los poemas de Luis Hernández, encontramos una constante evocación a lo multisensorial, como en la cita que hemos referido de Rorschach en la página anterior, donde está presente lo visual a través del dibujo con características y temas infantiles, pero también lo sonoro, lo literario, lo psicológico y lo cromático. Si la poesía pone en constante cuestión los límites del lenguaje, pues, “es un tipo de discurso que afirma que con el lenguaje nunca se puede decir completamente. De hecho, la poesía desestabiliza cualquier fantasía de cierre o cualquier ilusión de coherencia en los significados”.⁵⁵⁴ Los Cuadernos de Luis Hernández buscan expandir las posibilidades de los lenguajes, hay en ellos una “escisión entre el poema como entidad lingüística y como instancia visual”.⁵⁵⁵

Uno de los primeros conceptos desarrollados por el psicoanálisis fue el de *imago*, latinismo que actualmente es conocido por la obra de Carl Gustav Jung y erróneamente ligado con la imagen que pueden crear los arquetipos. La *imago*, a diferencia de los arquetipos, que son de orden colectivo, es completamente subjetiva. Jung se centró en la *imago* materna, paterna y fraterna, todas marcadas por la construcción afectiva de estos personajes familiares nucleares en la formación de los niños. Así, el psicólogo suizo señalaba que “Este hecho me ha urgido a no hablar ya directamente de padre o madre, pues en realidad tales fantasías no tratan del padre o de la madre, sino tan solo de sus imágenes subjetivas, con frecuencia totalmente desfiguradas, que llevan una existencia espectral pero influyente en la mente”.⁵⁵⁶ En 1912, un año antes de la publicación de “Neurosis y factores etiológicos en la infancia. El complejo parietal”, obra donde Jung acuña este concepto, apareció la revista de psicoanálisis *Imago*, editada por Hans Sachs, Otto Ranck y Sigmund Freud; éste último había implementado el concepto de *transferencia*, en el cual se basó Jung para desarrollar la idea

⁵⁵² Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, sexta reimpresión, 2011, p. 14.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁵⁴ Víctor Vich, *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 14.

⁵⁵⁵ Víctor Vich, “Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández”, *op. cit.*, p. 41.

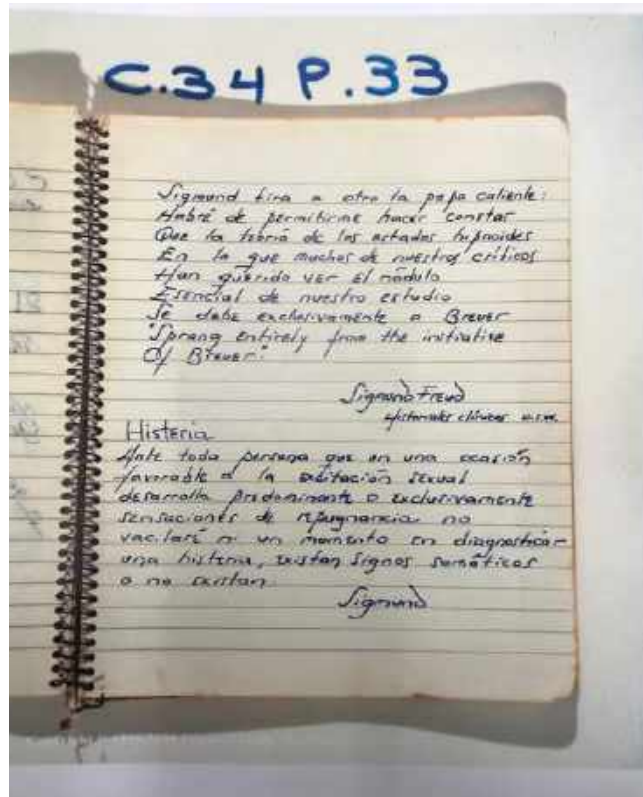
⁵⁵⁶ Carl Gustav Jung, “Ensayo de la exposición de la teoría psicoanalítica”, en *Obra completa, Volumen 4. Freud y el psicoanálisis*, traducción de Ángel Repárez, Madrid, Trotta, 1999, p. 132.

de *imago*. La *transferencia* se da durante el tratamiento psicoanalítico y es, en la definición primaria de Freud

la sustitución de una persona anterior por la persona del médico. [...] toda una serie de vivencias médicas anteriores no es revivida como algo pasado, sino como vínculo actual con la persona del médico [...]. Son entonces, para continuar con el símil, simples reimpresiones, reediciones sin cambios. Otras proceden con más arte; han experimentado una moderación de su contenido, una sublimación, como yo lo digo, y hasta son capaces de devenir concientes (*sic*) apuntalándose en alguna particularidad real de la persona del médico o de las circunstancias que lo rodean, hábilmente usada.⁵⁵⁷

La primera vez que el psicólogo vienés escribió sobre la transferencia fue en *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)*, publicado en 1905, obra de la cual encontramos tres referencias en los Cuadernos de Luis Hernández, específicamente en el XC34 (pp. 31, 33 y 43), fechado en 1970. La referencia inicial consiste en los datos de la obra, título y año de la edición prima como artículo suelto (1905) y como parte de los *Historiales clínicos* (1923). Este libro, a su vez, es aludido en la página 33, mediante una “traducción anotada” hecha por Hernández. En ella saltan a la vista los coloquialismos para referirse al uso conceptual y la adopción cuidadosa de Freud ante ciertos términos, como podemos ver en su introductorio “Sigmund tira a otro la papa caliente”.

⁵⁵⁷ Sigmund Freud, “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, en *Obras completas*, Tomo VII, traducción de José L. Etcheverry, sexta reimpresión, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992, p. 101.



El padre del psicoanálisis declara basarse exclusivamente en Josef Breuer al usar el concepto de “estados hipnoides”, y Hernández refuerza esta transmisión de responsivas citando —y con esto reiterando el final del fragmento reproducido —, la misma frase en el original en inglés: “Sprang entirely from the initiative of Breuer”. La marca de desacralización que habíamos señalado en la escritura de Hernández, en cuanto a los escritores y músicos que alude, se encuentra también en los médicos y científicos que conforman su canon clínico de referencialidad. Así, en el Cuaderno *XC35*, también fechado en 1970, encontramos una dedicatoria a Sigmund, Maurice y Walton “with apples and pears”.⁵⁵⁸

Volviendo a la última cita del Caso Dora, aparecida en la página 43 del *XC34*, Hernández se enfoca en la freudiana manera de llamar a las cosas y a los actos sexuales sin rodeos y en el escándalo que esto producía a algunos doctores, hombres de leyes y lectores comunes. La cita, al igual que la anterior, se encuentra en inglés y en castellano; también incluye el original en francés que usa el médico de Viena: “J’apelle un chat, un chat En mi consulta doy tanto a los órganos como a los procesos sexuales sus nombres técnicos y cuando los pacientes no

⁵⁵⁸ Cuaderno *XC35*, p. 43.

conocen tales nombres se los comunico I have certainly Heard of some person-doctors and laymen-who are scandalized”.

Estas tempranas citas, lejos de hacer referencia al caso específico del cual habla *El caso Dora*, esto es, el tratamiento de una joven de 18 años y la guía del mismo por medio del análisis de dos de sus sueños, están enfocadas en la responsabilidad de tomar palabras y conceptos, decir las cosas claras y saber de dónde vienen. El escándalo en dos figuras relacionadas con lo punitivo, los abogados y los doctores, frente a la técnica de nombrar lo que no se nombra de forma directa, actualiza una actitud crítica ante la evasión en dos contextos fundamentales para el proyecto de Hernández: la Lima de segunda mitad del siglo XX (como sociedad conservadora) y la Alemania de inicios de los años 60 (como sociedad que evadía la abierta discusión sobre un pasado bélico reciente). Podría parecer un poco forzada esta traslación de señalamientos a dichos contextos culturales, pero si tomamos en cuenta la reactualización del psicoanálisis en el estudio de lo social propuesto por la escuela de Frankfurt, los señalamientos cobran actualidad y sentido en un campo además abiertamente relacionado con el compromiso político. El Instituto de Estudios Sociales de Frankfurt tenía una larga data realizando estudios interdisciplinarios.

A partir del año 1930, cuando Horkheimer asume la dirección del Instituto, se van a incluir cada vez más perspectivas psicológicas y especialmente psicoanalíticas. Horkheimer y sus colegas sentían la necesidad de integrar el psicoanálisis para entender aquellos fenómenos sociales e históricos que la teoría marxista no podía explicar [...] Como caso único en la historia de las instituciones psicoanalíticas, se dio un intercambio muy fluido entre los psicoanalistas y los científicos de la Escuela de Frankfurt. Incluso el Instituto Psicoanalítico de Frankfurt que se fundó en 1929 estuvo vinculado institucionalmente al Instituto de Estudios Sociales. Los dos pertenecían a la Universidad de Frankfurt pero tenían a la vez un status de autonomía. Durante años, los dos institutos incluso compartían el mismo local.⁵⁵⁹

Theodor Adorno fue uno de los pensadores predilectos no sólo de la generación de Luis Hernández en Perú, sino en todo el mundo durante la década del 60. El filósofo alemán perteneció al segundo periodo de la Escuela de Frankfurt, el cual abarca de 1933 hasta 1950 y está fuertemente marcado por el exilio y por la instalación y producción intelectual de la mayoría de sus miembros en los Estados Unidos, así como una abierta preocupación por la

⁵⁵⁹ Hilke Eneglbrecht, “Un malentendido honroso: La Escuela de Frankfurt, el Psicoanálisis y el Perú”, en Giusti, Miguel y Horst Nitschack (eds.). *Encuentros y desencuentros. Estudios sobre la recepción de la cultura alemana en América Latina*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 222-223.

cultura de masas y el papel del arte dentro de las sociedades de consumo. Por otra parte “Horkheimer y Adorno, sin ser psicoanalistas, usaban conceptos psicoanalíticos en sus estudios más conocidos en los años de exilio: sobre el carácter autoritario; sobre el totalitarismo; y sobre los prejuicios”.⁵⁶⁰ Estos últimos temas serán centrales en la producción poética de Hernández y están fuertemente vinculados a los señalamientos y testimonios en torno a la violencia ejercida desde los espacios clínicos.

Una vez mencionada esta relectura del psicoanálisis vale la pena preguntarnos por la actualización de la figura de Sigmund Freud en una Alemania que buscaba encarar no sólo la *Vergangenheitsbindung*, sino poner atención a los rebrotes antisemitas acaecidos de forma desastrosa el último mes de 1959.⁵⁶¹ El llamado de atención de la generación de jóvenes de los años 60 hacia sus antecesores en torno a su actuar durante la guerra se acentuaba al hacerse público que varios personajes involucrados en crímenes contra la humanidad seguían activos en sus actividades profesionales; entre éstos, los médicos también cargaban con fuertes señalamientos, a pesar de que el sistema de salud había intentado barrer con las ideas eugenésicas que marcaron no sólo el periodo del nacionalsocialismo, sino también el anterior a éste.

La expresión “llegar a un acuerdo con el pasado” sugiere un desarrollo positivo y optimista que puso fin al legado nazi. En el caso del *Gesundheitsfürsorge*, abordar el pasado ocasionó una ruptura no sólo con el sistema de salud nazi, sino también con el de la República de Weimar. Dado el fuerte elemento eugenésico en el concepto de higiene social subyacente en ambos sistemas de salud, esta ruptura pudo ser vista como favorable.⁵⁶²

Así, los debates de los años 50 y 60 entre médicos y estudiantes de medicina se centraron en una visión de lo “sano” y de la responsabilidad con el equilibrio de cuerpos y mentes alejada de la acuñada durante el régimen nazi. Vale la pena destacar el lugar que se le concedió a los planes sociales, más que a los personales, en la medicina de prevención y en la responsabilidad con la salud. Al mismo tiempo, en el campo de la psiquiatría se gestaba un

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 224.

⁵⁶¹ En la nochebuena de 1959 la sinagoga de Colonia fue intervenida con suásticas y con carteles que decían “los alemanes quieren a los judíos fuera”; este evento fue presentado como una “segunda *Kristallnacht*” por algunos medios de comunicación, señalando la importancia de reforzar la educación y consciencia en cuanto al periodo nacional socialista en Alemania (Siegfried Detlef, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Alemania, Wallstein Verlag, 2017 p. 166-167).

⁵⁶² Sigrid Stöckel, “The West Germany Public Health System and the Legacy of Nazism”, en Philipp Gassert y Alan E. Steinweis (eds.), *Coping with the Nazi Past. West German Debates on Nazism and Generational Conflict, 1955-1975*, Nueva York, Berghahn Books, 2007, p. 128.

reordenamiento en cuanto a la definición de la misma, sus prácticas y las demandas de específicas necesidades para un nuevo y más humano ejercicio. Ocurría algo similar en el campo de la psicología, la cual desde inicios del Tercer Reich estuvo marcada por un cambio de rumbo en el cual el antisemitismo se manifestó violentamente y los conceptos básicos de esta ciencia se trasladaron a una ideología relacionada con la “higiene racial y mental” propia del nazismo. El psicoanálisis, desde sus inicios, tuvo una amplia recepción en Alemania, sin embargo, para 1933 “La confianza en el psicoanálisis en Alemania, así, reflejó una completa reorganización tanto de la salud mental como de la profesión médica. Los practicantes judíos fueron perseguidos y se tornó imposible para ellos continuar con su labor”.⁵⁶³ La paulatina vuelta de algunos médicos en los años posteriores a 1945 implicó la actualización de algunos preceptos de esta ciencia, tanto por los intercambios con la práctica en los países receptores durante su exilio, como por la reflexión en torno al papel específico del psicoanálisis y la psicología en una sociedad posbélica. Se abrió también en el centro del desarrollo de la psicología, cada vez con mayor intensidad a partir de la década del 50, el necesario debate en torno al antisemitismo y las responsabilidades de los mismos médicos en la marginación y el uso del psicoanálisis en crímenes de lesa humanidad a través de la práctica médica y psicológica durante la guerra.

Luis Hernández se instaló en Alemania durante un periodo en el cual la idea de salud se redefinía tanto socialmente como en la práctica médica.⁵⁶⁴ En el caso específico de la psiquiatría, “La fase de los últimos años del 50 y los tempranos 60 podría ser descrita como

⁵⁶³ Daniel Pick, *The Pursuit of the Nazi Mind. Hitler, Hess and the Analysts*, Reino Unido, Oxford University Press, 2012, p. 15.

⁵⁶⁴ Al respecto, Alberto Cubas, compañero de cuarto de Hernández durante algunos meses de su estancia en Friburgo y estudiante de medicina durante los años 60 en la Albert-Ludwigs Universität, en dicha ciudad, mencionó lo siguiente:

Se venían cambios importantes desde el nivel universitario. Recuerdo que el profe que dirigió mi tesis me preguntaba y comentaba. –Sobre los internos: ‘¿Se ha dado cuenta que estos muchachos son muy inteligentes y estudiosos, pero algunos tienen cierta indiferencia por el examen clínico?’ Yo callaba, pero él insistía y me decía: ‘Se ha observado que los estudiantes de medicina solo acceden con una nota máxima: UNO. Se ha descuidado analizar la vocación de servicio. Hay excelentes alumnos con gran vocación pero por tener DOS de nota no les alcanza. Para el próximo ingreso se tomará en cuenta y se agregará un test psicotécnico para captar a este tipo de estudiantes’. Otros cambios necesarios: -Los pacientes quedan mucho tiempo hospitalizados-por ejemplo, un infarto miocárdico se quedaba por lo menos tres semanas (se considera que la cicatriz a los 11 días está consolidada y la rehabilitación no tiene por qué ser en el hospital. Además las complicaciones venosas eran más frecuentes. Igual era con los partos. Además se valoró lo que significaba para la madre la colaboración de la pareja y el control con obstetras y pediatras en forma intensiva (cuando aún no existían las UCI) (Entrevista con Alberto Cubas, vía whatsapp, 11 de junio de 2020).

un periodo de orientación e investigación”.⁵⁶⁵ En el mismo año de la llegada de Hernández al sur de Alemania, 1963, varios psiquiatras:

formularon las llamadas tesis de Rodewisch en un esfuerzo por alcanzar aproximamientos más humanos al tratar a personas con enfermedades mentales [...] las tesis proponían que las enfermedades mentales y físicas deberían recibir equitativo cuidado, que no había casos perdidos, que el tratamiento a los internos y las salas cerradas de hospital deberían ser sustituidas, en lo posible, por tratamientos de pacientes ambulatorios y salas abiertas, que pacientes jóvenes y mayores deberían ser separados y las instituciones, métodos y equipo deberían modernizarse y alcanzar los más altos estándares internacionales.⁵⁶⁶

En cuanto a la labor de investigación en materia psicoanalítica, en el año de 1960 se inauguró en Frankfurt el *Ausbildungszentrum für Psychoanalyse und Psychosomatik*, bajo la iniciativa de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Georg August Zinn. Este centro de formación

fue el primero y único en su tipo en Alemania y debería formar, junto a las actividades de investigación, en adelante, también a médicos y psicólogos como psicoanalistas. “Una nueva era psicoanalítica en Alemania, comenzó” fueron las palabras de la hija de Sigmund Freud, Ana, con motivo de la apertura.⁵⁶⁷

El Instituto cambiaría su nombre al conocido Sigmund Freud Institut en 1964, el último año de estancia de Luis Hernández en Alemania. El renombramiento del Instituto; el vínculo de sus principales promotores con la primera escuela de Viena, representada por el mismo Freud y la participación de Ana Freud en la apertura, quien habló de psicoanálisis y no psicología—justamente en la reivindicación y el reconocimiento de los aportes y actualizaciones que el psicoanálisis como escuela daba a una psicología que ya para mediados de la década del 50 no solamente había tenido un desarrollo que tempranamente cuestionó el método psicoanalítico, sino que dialogó con otras formas de entender su ejercicio en diversas partes del mundo, y tuvo en la academia estadounidense, más ligada a una tendencia médica en la psiquiatría, un enorme impulso—, ponían a la figura de Sigmund Freud nuevamente en el centro del debate en torno a la psicología. Para el año de 1956, se efectuaron varios eventos en torno a su centenario, entre los cuales destacó un ciclo de conferencias en torno al psicoanálisis organizado justamente por Adorno y Horkheimer.⁵⁶⁸ El rescate de la figura del

⁵⁶⁵ Heinz-Peter Schmiedebach y Stefan Priebe, “Social Psychiatry in Germany in the Twentieth Century: Ideas and Models”, en *Medical History*, Inglaterra, núm. 48, 2004, p. 456.

⁵⁶⁶ Carol Poore, *Disability in Twentieth-Century German Culture*, Estados Unidos, The University of Michigan Press, 2009, p. 254.

⁵⁶⁷ Historia del Instituto Sigmund Freud en la página oficial del mismo < <http://www.sigmund-freud-institut.de/index.php/institut/die-geschichte/>> (consultado el 26 de mayo de 2020).

⁵⁶⁸ *Ibidem*

padre del psicoanálisis tuvo como puntos centrales dos temáticas a las que Luis Hernández fue completamente receptivo: la primera es su vínculo con un fresco reclamo social, mediante su condición de médico judío; la segunda cuestión se desprende quizás de una misma reflexión y reclamo, y se manifestó en el esfuerzo de la comunidad médica por exigir y brindar tratamientos más empáticos y llevar a cabo un entendimiento, más que de la enfermedad, del dolor humano y cómo encarar socialmente al mismo.

En la página 33 del Cuaderno *XC28*, aparece el recorte de una estrella de David, al lado de una cita del médico y escritor argentino Florencio Escardó. Este Cuaderno está fechado en 1973 y en la página 117 se encuentra, fechada en 1962, una versión de “PISCIS”,⁵⁶⁹ poema que aparece en la primera parte de *Las constelaciones*, titulada y dedicada a “Los signos del zodiaco”. Esta es una de las fechas más tempranas detectadas en los Cuadernos de Hernández y evidentemente corresponde a la data de escritura del poema, más que al Cuaderno mismo. Un año antes de partir para Alemania Hernández ya tenía esbozos de algunos de los poemas que compondrían “Los signos del zodiaco”, situación que podemos confirmar también por el epígrafe que aparece en *Viajes imaginarios* (1961), de Javier Heraud: “Las seis prosas de Viajes imaginarios tenían un sencillo epígrafe: *Viajes no emprendidos, / trazos de los dedos / silenciosos sobre el mapa*, y la firma de Luis Hernández”.⁵⁷⁰ Si traemos a colación los primeros esbozos escritos desde Lima de la sección que abre *Las constelaciones* es por una cuestión temática, ya que dos preocupaciones centrales en el poemario —la despedida del amigo y el conflicto con el pasado bélico, así como las ideologías que lo hicieron posible— están presentes también en las versiones fechadas y ubicadas en Alemania (Cuadernos *XRC1* y *XRC2*) y en el cuerpo final de *Las constelaciones*. La segunda de estas dos temáticas se encuentra de forma recurrente en el proyecto de los Cuadernos.

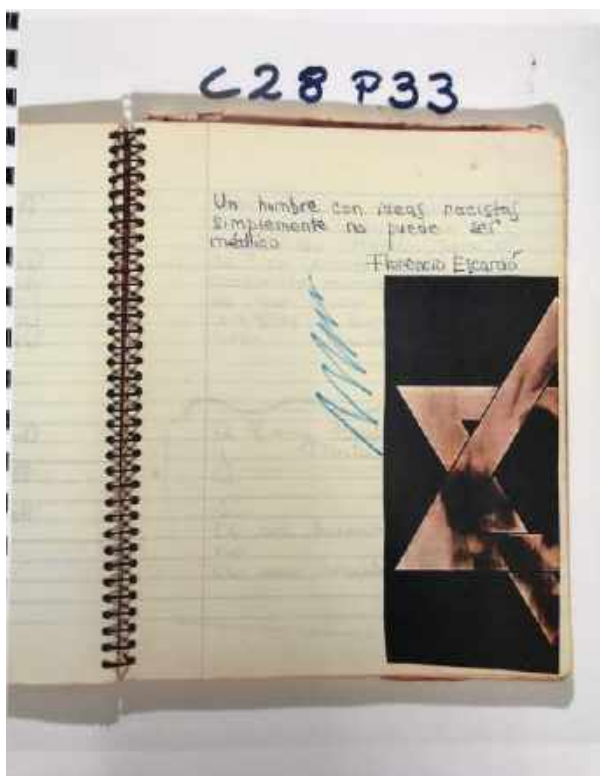
Si en *Las constelaciones* y en los “Cuadernos alemanes”⁵⁷¹ el tema de la memoria en torno a las atrocidades del pasado reciente de la guerra se hacía presente en un diálogo con la

⁵⁶⁹ La versión de este Cuaderno y la publicada son casi idénticas. En el primero, aparecen versos más cortos que en la edición impresa, y el final es diferente en su sintaxis: “Es el Sur / Quien nos lleva / Y nos olvida / hacia el alba postrera / Sus presagios / Aprendidos sin miedo / En las estrellas / Son tan sólo la forma / Como el agua / Ha llegado / Centelleante”. Mientras la versión de *Las constelaciones* reza: “Es el Sur quien nos lleva y nos olvida/ Hacia el alba postrera. Sus presagios, / Aprendidos sin miedo en las estrellas, / Son tan sólo la forma como el agua / Centellante ha llegado”.

⁵⁷⁰ Edgar O’Hara, “Territorios de una palabra móvil”, en Hernández Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. xi.

⁵⁷¹ Con este nombre fue denominado el Cuaderno *XRC2* cuando fue prestado para su inclusión en el Archivo de Luis Hernández. Sobre este Cuaderno y el “origen alemán de *Las constelaciones*”, ver O’Hara, Edgar, “Una

poesía, en el cual destacan las figuras de Paul Celan y de Hans Magnus Enzensberger, valdría la pena preguntarse por la continuación de este tema y estas inquietudes diez años después, y filtradas a través de la óptica de la medicina, en las páginas de los Cuadernos. El mismo espacio médico que se presenta en varios de los Cuadernos como una institución inhumana tiene también exponentes que definen la práctica de la medicina desde un enfoque más ético, como lo demuestra el siguiente *collage*, al cual hemos aludido en los párrafos anteriores:



La afirmación de Escardó al lado del recorte nos recuerda algo básico, que no lo fue en el ejercicio de la medicina durante el Tercer Reich y que seguía estando ausente en muchos espacios clínicos. La estrella de David como una advertencia sobre la *Shoah*, al lado del aforismo médico, nos remite, por otra parte, a la medicina como parte de la atrocidad. La relación entre ésta y la alerta sobre episodios de antisemitismo tendrán en la figura de Sigmund Freud un importante exponente en las páginas de los Cuadernos de Luis Hernández. Veamos algunas de las citas en los Cuadernos que hacen referencia a la obra y vida del padre

historia no mencionada”, en *Somos*, suplemento cultural del Diario *El Comercio*, Lima, 19 de octubre de 2002, núm. 828, pp. 44-47.

del psicoanálisis. Encontramos en el Cuaderno *XC30* (p. 23) el fragmento de una declaración de Thedor Reik, citado como Reich, lo cual podría ser un error de Hernández o una mención intencional a Wilhelm Reich, otro reconocido psicólogo cuya obra fue muy popular en la década del 60 y quien también fue discípulo de Freud. Esto es una guía sobre la presencia y la importancia del padre del psicoanálisis dentro y fuera del diván y su centralidad y relación, incluso desde el cuestionamiento a sus postulados básicos, con la revolución sexual que comenzó en los años 60. Pero volvamos a la cita que incluye Hernández, la cual pertenece al libro de memorias *From Thirty Years with Freud*, en el cual Reik, discípulo predilecto del psicoanalista vienés, relata un itinerario sobre su relación con el padre del psicoanálisis. Las letras cursivas indican, como la mayoría de los textos de Hernández con esta tipografía, que el fragmento es una cita, una traducción o ambas cosas. La necesidad de una biografía completa del psicoanalista vienés, la valoración de sus aportaciones y de su respuesta ante la “permanente hostilidad que el mundo sostuvo contra el psicoanálisis”,⁵⁷² así como el reconocimiento de la labor freudiana en su época y para la posteridad, son el centro de la cita. En torno a la importancia del psicoanálisis no sólo como un parteaguas clínico sino como una nueva forma de escritura, Edward Said menciona que “Los solos hallazgos de Freud originan lo que Foucault llamó discursividad —esto es, la posibilidad de, además de la regla para, la formación de subsecuentes textos”.⁵⁷³ Por otra parte, es cierto que no podemos separar el nombre de Freud de la forma seminal de un método, a diferencia de escuelas y de algunos movimientos, continúa Said:

Si el texto como documento unitario es más propiamente juzgado como un campo transindividual de dispersión y si —como Darwin, Marx y Freud respectivamente leen la historia natural, la historia económica y la historia psicológica como campos textuales de dispersión— este campo está como el *locus princeps* de la investigación, ¿dónde comienza ésta sino en la creativa o productora individualidad?⁵⁷⁴

Esto es, en el caso de Freud, como en el de Marx y el de Darwin, no podemos separar el inicio de un texto y de una forma de análisis de ciertos atributos personales, de un autor individual. Con Freud, aparte de su persona, existe una categoría étnica con la cual fue marcada la práctica psicoanalítica: el judaísmo. Por su formación y por la convivencia directa con estos discursos en la Alemania del 60, Hernández conoció esta relación, la cual se

⁵⁷² Cuaderno *XC30*, p. 23.

⁵⁷³ Edward Said, *Beginnings...*, p. 34.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 58.

actualizará en una interpretación, entendida como traducibilidad, a lo largo de los Cuadernos y algunos poemas sueltos de Hernández en donde queda manifiesta “la manera en que las culturas o los grados culturales se traducen a términos que permitan un intercambio entre lo ajeno y lo conocido”.⁵⁷⁵

En el Cuaderno *XC33*, fechado en 1975, encontramos una traducción, escrita en cursivas y en tinta plumón negra, de las primeras estrofas del poema “In memory of Sigmund Freud”, de W. H. Auden.⁵⁷⁶ Los testimonios sobre el médico vienés a través de las voces de otros médicos y poetas traducidos por Hernández comienzan a formar el mosaico con el cual nuestro autor moldea una imagen del psicoanalista; la traducción del poema de Auden se corta con la imagen de un reloj de arena con el título “The Hour Glass”, aludiendo a los primeros versos de “Our Bias” del mismo autor: “The hour-glass wisper to the lions roar”.⁵⁷⁷ Luego continúan los versos traducidos del poema a Sigmund Freud, los cuales destacan que éste fue “Un judío importante que murió en el exilio”.⁵⁷⁸ lo biográfico en relación con el sufrimiento y la persecución del pueblo judío se vuelve a hacer presente.

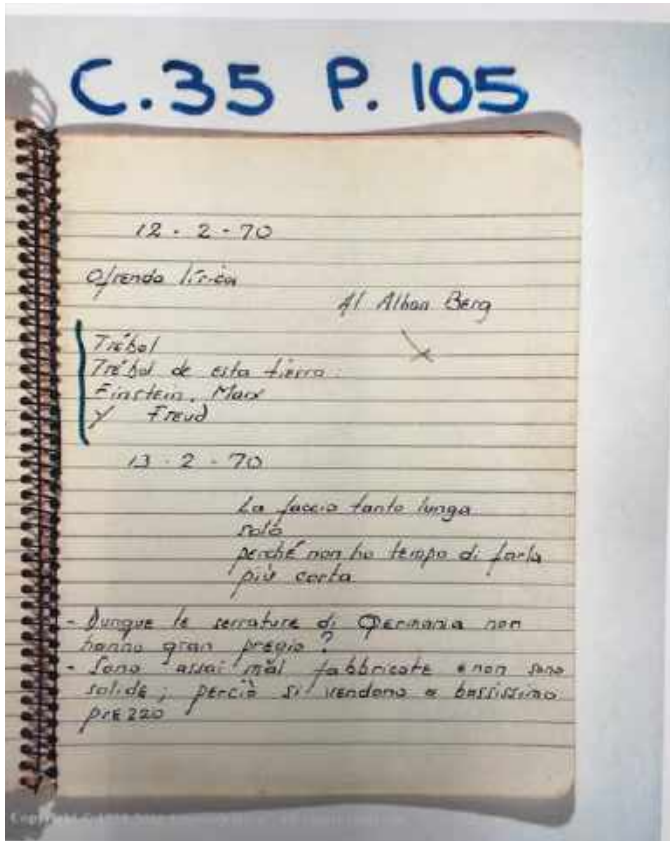
Los textos testimoniales que traduce Hernández forman parte de Cuadernos compuestos casi en su mayoría por citas, y son pocas las menciones que el autor limeño hace directamente a la temática del exterminio judío. Aparece, en uno de sus más tempranos Cuadernos, el *XC35*, fechado en 1970, una “Ofrenda lírica” dedicada a Einstein, Marx y Freud: “trébol de esta tierra”. Trébol de esta tierra, de tres hojas compuestas por tres autores judíos que definieron el rumbo del pensamiento de los siglos XIX (para los dos últimos autores) y XX.

⁵⁷⁵ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁷⁶ Para las traducciones de Reik y de Auden ver anexos 14 y 15. Versión completa del poema de Auden revisada en W. H. Auden, *Selected Poetry*, Segunda edición, Nueva York, Random House, 1970, pp. 54-58.

⁵⁷⁷ W.H. Auden, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷⁸ Cuaderno *XC33*, p. 63.



La ofrenda lírica está compuesta por citas de filósofos, médicos, científicos y escritores, germanos; son fragmentos en su mayoría relacionados con temáticas vinculadas a los debates en torno, no sólo al pasado reciente bélico alemán, sino a totalitarismos y a crímenes específicos que se volvieron imágenes canónicas de las atrocidades durante la Segunda Guerra Mundial. En la página 17 de este mismo Cuaderno destaca, entre notas clínicas, una descripción médica de la desnutrición en los campos germanos de exterminio donde “las carencias nutritivas de algunos internados llegaron hasta la producción de edema”. Y páginas adelante nos encontramos con la voz de Einstein, presentado como un “judío coherente”. Asegurando la responsabilidad en la esperanza, el físico reclama: “y espero que vuestra generación pueda algún día, avergonzarse de la mía”.⁵⁷⁹

Son nulos los escritos (hasta donde conocemos) de Hernández publicados durante el año de 1964, a su regreso de Alemania. Encontramos, sin embargo, en el número 6 de la revista

⁵⁷⁹ Cuaderno XC35, p. 59. Estos fragmentos aparecerán acompañando varias versiones del poema “Juventud contra guerra y fascismo”. En el Cuaderno X39, fechado en 1970, aparece la variación “Espero que tu generación / cordero de Dios” (p. 15), y en el XB04, fechado en 1976, se lee: “Espero que tu generación / Se avergüence / Algún día / De la nuestra” (pp. 25-17).

Piélago, fechado en junio de 1965 (unos meses antes de que *Las constelaciones* fuera galardonado y publicado), el poema “CUARTETO OPUS 95”, dedicado a Moische Lemlij,⁵⁸⁰ y citado como parte de los “Cuartetos de Beethoven”. Los versos de Hernández rezan:

En los trenes y en las salas de espera de la tierra: Sigmundo
Y un anciano caballero (ineptos en la caza y en la pesca.
Invertebrados fumadores de toscanos)
Sueñan, día a día, con infantes traicionados
En deseo.
Rauchen verboten y el vagón hacia Zürich,
Hacia Suiza infestada de castillos, vacaciones ultramar
Para el viejo y los cuadros prohibidos, expresivos
Y Max Ernst
Y la música judía.
Israel pleno de miedo.
Israel pleno
De Domingos de visitas, de manzanas
Y revistas ilustradas.
No volverás a ver los pabellones,
Las carrozas posadas como moscas,
El reverso del rostro de la vida.
Israel repleto de huesos
(Rey Leproso, Baludinos, Hohenzollerns
y suicidios en masa de canalla europea, de alemanes cariados
por la espundia).
No volverás a ver las sacratísimas heridas de los papas, el caballo
De Ignacio (más soldado que perro),
Las vertientes de sangre, los arroyos.

Por las calles de Viena va fumando
Un anciano notable y repudiado.⁵⁸¹

Por su tono y temática estos versos bien pueden pertenecer a la sección IV de *Las constelaciones*, titulada “Beethoven”, compuesta por cuatro poemas de los cuales tres

⁵⁸⁰ Pudimos localizar y entrevistar a Moisés Lemlij, destacado psicólogo peruano, amigo y colega de Max Hernández, hermano de nuestro poeta. Hernández le obsequió una copia de *Las constelaciones* y le comentó que “le debía un cuarteto”, que no había podido incluirse en dicho poemario porque fue mandado a una revista de mimeógrafo y todos los escritos para el concurso al que fue enviado *Las constelaciones* debían ser inéditos. Lemlij no había tenido oportunidad de leer el poema. “Es como si este poema, después de cincuenta y cinco años, me ha encontrado. Gracias”, fueron sus palabras al recibir el texto. También afirmó que no hablaba mucho sobre psicoanálisis ni sobre el tema judío con Hernández, más bien charlaban sobre deportes y un poco sobre música (Entrevista a Moisés Lemlij, vía Skype, 9 de junio de 2020).

⁵⁸¹ Luis Hernández, “CUARTETO OPUS 95”, en *Piélago. Revista de Literatura*, Lima, Año III, núm. 6, junio de 1965, pp. 26-27.

corresponden en título a los “Últimos Cuartetos de cuerda” del compositor de Bonn. El último de éstos, “CUARTETO OPUS 135”, es uno de los más largos y versa sobre la vida cotidiana en espacios alemanes después de la guerra en total desconocimiento de las atrocidades que acontecieron en un espacio donde ahora las niñas juegan al donsequi.

“CUARTETO OPUS 95” es un poema largo en verso libre de imágenes, compuesto por 26 versos cuyas extensiones van de las veintitrés a las cuatro sílabas, aunque priman los endecasílabos (siete en total), seguidos por los dodecasílabos (tres) y los octodecasílabos (tres). Los acentos nos recuerdan el metro de “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, otro canónico poema de *Las constelaciones*, en donde la sílaba tónica corresponde, en varios versos, a la tercera, la séptima y la undécima sílabas. Esto se puede ver también en las estrofas 1, 13, 15, del poema que nos ocupa, donde la abundancia de anapestos, por otra parte, lo dota de una musicalidad uniforme. El tema de las sociedades posbélicas también es compartido por ambos poemas, aunque tocando aspectos diferentes, y, a diferencia de “El bosque...” las recurrentes comas y la extensión de las palabras que componen “CUARTETO OPUS 95” sugieren una lectura pausada. Como si en ambos poemas se dieran dos tipos de reclamos; el primero agresivo, en un tono de marcha, a veces, y el de “Opus...” más tranquilo, mirando la tragedia con un tono de tristeza, de lamento ante un presente con víctimas y espectros presentes e invisibilizados. Las rimas escasean al final de los versos: sin embargo, se pueden detectar varias rimas asonantes internas (“de la tierra / y en la pesca”, versos 1 y 2; fumadores de toscanos/ infantes traicionados, versos 3 y 4; infestada de castillos/ y los cuadros prohibidos, versos 7 y 8; de visitas/ Y revistas, versos 14 y 15; el reverso/ repleto, versos 17 y 18; el reverso del rostro/ Rey Leproso, versos 17 y 19), lo cual otorga una musicalidad más ligada a la prosa. Por otra parte, dada la extensión de los versos y la descripción de escenas, así como el uso de nombres propios de personas, ciudades y santos, el poema adquiere un tono narrativo.

Una de las figuras retóricas que abundan en el poema es la alusión, la cual está centrada en la figura de Sigmund Freud y el ejercicio del psicoanálisis. Si usamos las escenas como guía, podemos dividir el poema en tres secciones. La primera comienza con la presencia del castellanizado nombre del padre del psicoanálisis, Sigmundo, presente en las estaciones de trenes, lo cual hace referencia al escenario europeo, y en las “salas de espera de la tierra”, metonimia ligada al espacio de las clínicas psiquiátricas donde los pacientes y acompañantes

están y estarán aguardando. Las evocaciones continúan a través de la mención de rasgos del médico vienés, “invertebrados fumadores de toscanos”, y de los principios de sus teorías como “infantes traicionados en deseo”. Un anuncio en alemán prohibiendo fumar, “Rauchen verboten”, nos ubica dentro del tren hacia Zürich, “Hacia Suiza infestada de castillos, vacaciones a ultramar”, uno de los sitios predilectos de Freud para descansar en los veranos.⁵⁸²

La segunda sección está marcada por referencias directas, en contraste con el inicio lleno de alusiones. Así, entra también a escena un artista plástico que fue parte del dadaísmo y del surrealismo, fuertemente influenciado por las teorías psicoanalíticas, no sólo en cuanto a lo onírico, sino a la sexualidad y a la formación del yo, el superyó y el ello. Los “cuadros prohibidos, expresivos”, de Max Ernst al lado de la música judía dan cuenta de las expresiones artísticas prohibidas durante el nacionalsocialismo. Comienza así un vaivén entre el pasado y el presente de un “Israel pleno de miedo”, de un “Israel pleno de domingos de visitas, de manzanas”, y la enumeración de todo lo que un aludido Freud no volverá a ver. La práctica y el espacio clínico están vedados para el psicoanalista, pues ha muerto, “no volverás a ver los pabellones”, pero también ha pasado ya el periodo de terror en el cual vivió los últimos años de su vida: “Las carrozas posadas como moscas, / El reverso del rostro de la vida. / Israel repleto de huesos”. Recordemos la fuerza del holocausto como la gran imagen, no sólo de los horrores de la guerra, sino de la decadencia de Occidente. Cuando Hernández se instaló en Alemania, estaba ya consolidado un proceso de política de la memoria enfocada en no olvidar la *Shoah*, de conocerla como el símbolo de lo que no debía repetirse.

Después de 1955 una amplia imagen de los crímenes nazis comenzó a desarrollar lo que incluía los siguientes pasos de la persecución judía—deportación y aniquilación—. No fue hasta 1960 que Auschwitz se convirtió en el principal símbolo de las aniquilaciones masivas de judíos, el cual se convirtió en el elemento central de la memoria pública, a pesar de que históricamente había sido sólo uno, no obstante crucial, aspecto de los crímenes nazis.⁵⁸³

⁵⁸² Recordemos que Luis Hernández realizaba constantes guiños biográficos de los autores, músicos, médicos, científicos y personajes históricos a quienes evoca en su poesía. Al respecto ver la nota 368.

⁵⁸³ Habbo Knoch, “The Return of the Image. Photographs of Nazi Crimes and the West German Public in the ‘Long 60s’”, en Philipp Gassert y Allan E. Steinweis (eds.). *op. cit.*, p. 35.

En la metonimia de Israel representando a un pueblo, Hernández introduce el segundo vaivén histórico del poema; éste se mueve entre las cruzadas en tiempos de Balduino IV y el presente alemán en medio de los juicios sociales y jurídicos de cara a su violencia. Continúan así las referencias al “Rey Leproso”, cuyo tiempo está diluido también como el de los Hohenzollners, dinastía de la cual ahora quedan sólo castillos para turismo. Pero es en las heridas y los decesos donde se da otro importante contrapunteo: mientras Israel está “lleno de huesos” ocurren “suicidios en masa de la canalla europea”. En el primer caso la muerte se presenta en la imagen de los restos, mientras la situación de muerte de los europeos responde a una decisión tomada por canallas. Las heridas están expuestas en las pieles de ambos pueblos; la primera es la lepra de un rey que triunfa en las cruzadas, mientras la segunda corresponde a los “alemanes cariaados por la espundia”, otra enfermedad visible que come los tejidos, marca los rostros y los cuerpos, como la vergüenza.⁵⁸⁴ Continúan los paralelismos entre los actores históricamente activos en conflictos bélicos del pasado antiguo y del pasado reciente, cuya vigilancia en el plano político estaba fresca en la Alemania del 60. La juventud en dicho país no sólo impediría olvidar, sino que buscaría enjuiciamiento a todos los actores cómplices de atrocidades durante la guerra, entre estos, Papas⁵⁸⁵ y santos, en una continuidad política, se presentan como actores entre “las vertientes de sangre, los arroyos”.

La tercera parte corresponde a dos endecasílabos melódicos puros con rima asonante, lo cual, después de versos con un tono más narrativo, enfatiza la musicalidad del cierre. Los últimos versos del poema, como los primeros, componen una alusión a Sigmund Freud, presentándolo como símbolo de su ciudad: “Por las calles de Viena va fumando /Un anciano notable y repudiado”. La capital austriaca como foco y referente del psicoanálisis y la inseparable figura de Freud recorriéndola con su inconfundible pipa, portador de un método cuyo éxito y críticas no dejaron de reconocer su centralidad para la medicina y para nuestra comprensión y tratamiento de aquello que aqueja la mente de los humanos.

⁵⁸⁴ Vale la pena mencionar, como dato de intercambios culturales, que la espundia es una enfermedad originaria de la zona selvática, y en el Perú es conocida como “uta” o “enfermedad de la selva”. Como mencionamos en la nota 128, durante los primeros actos correspondientes al resurgimiento del ELN en 1965, Héctor Béjar, líder de esta guerrilla, es capturado justamente en la selva porque le da uta y deben enviarlo al hospital.

⁵⁸⁵ Para la sociedad contemporánea a Hernández ya eran extendidas en 1963 las críticas al silencio del Papa Pío XII, ante la aniquilación de judíos. Las cuales fueron puestas en escena en la exitosa obra de teatro “Der Stellvertreter”, de Rolf Hochthus (ver Hermann Glasser, *op. cit.*, p. 174).

Las fuentes que Luis Hernández refiere en sus Cuadernos en torno a la vida de Freud y la recepción del psicoanálisis enfatizan un rechazo y una incompreensión al método psicoanalítico, así como a sus posibilidades y aportaciones.⁵⁸⁶ Vale la pena preguntarnos, entonces, por qué abrir y cerrar el poema con la imagen de Freud y con el tratamiento de un tema histórico social desde el rescate del médico vienés. Entre las figuras literarias y artísticas a las cuales el poeta peruano apela tanto en *Las constelaciones* como en sus Cuadernos, es un médico-psicólogo judío, cuyo espectro está presente después de los horrores de la guerra, quien pone nuevamente a la medicina como punto de partida para “caminar”, “seguir”, después de lo vivido. La tranquilidad con la cual se presenta a Freud en los versos finales, andando por Viena a sabiendas de ser repudiado, al tiempo que es definido como un “anciano notable”, no deja posibilidad alguna de separar el ejercicio y el reconocimiento de su labor médica con su origen judío, tema, como hemos presentado en las páginas anteriores, central en la Alemania en la que vivió el limeño. La recepción de esta problemática y su recontextualización en el Perú queda manifestada en la dedicatoria a Moisés Lemlij,⁵⁸⁷ psicólogo peruano de origen judío, quien estudió con Max Hernández, hermano del poeta. La constelación de estudiantes de psicología en el Perú y en Europa se va tejiendo y Hernández tendrá una asimilación de la tradición psicológica donde dialoga desde el presente con los problemas éticos y sociales que envuelven la práctica misma de la psicología. Pero más allá de esta cadena de relaciones queda el poema como un pequeño espacio de alivio, el cual está marcado en la cotidianidad por la pregunta y la práctica de sanar después del horror, y de qué manera quienes fueron los más afectados están presentes en el tratamiento y la

⁵⁸⁶ Aunque en la cita de Hernández tomada de la biografía escrita por Theodor Reik menciona una deuda tanto a Freud como al psicoanálisis, vale la pena destacar que el método psicoanalítico tuvo una acogida más heterogénea de lo que el mismo Freud quiso reconocer. Para el caso alemán su acogida fue temprana, Hannah Decker ubica una recepción inicial que abarca de 1894 a 1914 en la cual “Freud nunca fue ignorado, a pesar de que él había declarado serlo. Además de esto, la reacción médica inicial no fue completamente desfavorable, aunque Freud y sus seguidores declararon que así fue. Esta respuesta, de hecho, cubrió un amplio rango, el cual iba de lo hostil a lo entusiasta y pudo variar en cada caso individual, dependiendo del particular aspecto del psicoanálisis bajo consideración” (Hannah S. Decker, “The Reception of Psychoanalysis in Germany”, en *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge University Press, Vol. 24, núm. 4, octubre de 1982, p. 589).

⁵⁸⁷ Vale la pena recordar que Moisés Lemlij no habló con Hernández del tema del holocausto o sobre el judaísmo y su amistad no fue muy cercana. Su relación con el poeta se dio en el espacio hogareño de la familia Hernández, donde él y varios amigos de Luis, Carlos y Max se daban cita por las tardes. Por su parte, en la entrevista realizada a Roberto Criado, éste refiere: “Yo recuerdo que Lucho se encerraba en su cuarto de la casa de 6 de agosto. Yo estaría estudiando en la sala con Max y Moisés Lemlij... Yo recuerdo eso, nada más” (entrevista con Roberto Criado por Edgar O’Hara, Lima, 30 de julio de 2000, editada en Seattle en el invierno de 2017, s/n. Archivo personal de Edgar O’Hara).

sanación de las sociedades responsables de la atrocidad. Existe, recorriendo el “CUARTETO OPUS 95”, también la calma de impedir un regreso a los tiempos de barbarie. Al iniciar la década del 60 la juventud alemana tenía claro que “precisamente nosotros, los jóvenes, conocemos el pasado y al mismo tiempo deberíamos intervenir para que no vuelva nunca a suceder [...] lo que antaño aconteció”.⁵⁸⁸ En la escritura de Hernández y en su forma de concebir la práctica sanatorial existe, e por medio de la rememoración, la alerta ante la repetición de algún rasgo de violencia a quienes están de alguna forma socialmente marcados, tanto en el espacio clínico como en el espacio poético, tanto a médicos como a pacientes. En un rescate generacional de la práctica psicoanalítica para entender las sociedades, el arte, las contradicciones y los impulsos humanos, la figura de Freud aparece padeciendo a las mismas y, rescatando la vivencia del padre del psicoanálisis, un joven psicólogo peruano reivindica la congruencia y las vivencias del vienés: “un mundo que él cambió / simplemente mirando hacia atrás sin / remordimientos falsos / todo lo que hizo fue recordar / como el anciano pero honesto / como el niño. / Nada misterioso había: solamente enseñó al infeliz presente a recitar el pasado / como una lección de poesía”.⁵⁸⁹

Sigmund Freud fue, como lo muestran algunos versos de Luis Hernández, un médico que “no toleró el dolor ni en él mismo”. Sabemos sobre sus últimos días que, víctima de un agudizado cáncer de garganta, pidió ser tratado con morfina y morir sin ningún tratamiento que intentara alargar su vida. Theodor Reik recuerda las palabras de su maestro en esta etapa final: “Que sólo este corazón posea toda su alegría y todo su dolor”.⁵⁹⁰ Comprender el dolor como parte de la vida, pero rechazarlo como un sentimiento que la defina da luz sobre la congruencia entre sus decisiones vitales y su labor profesional.

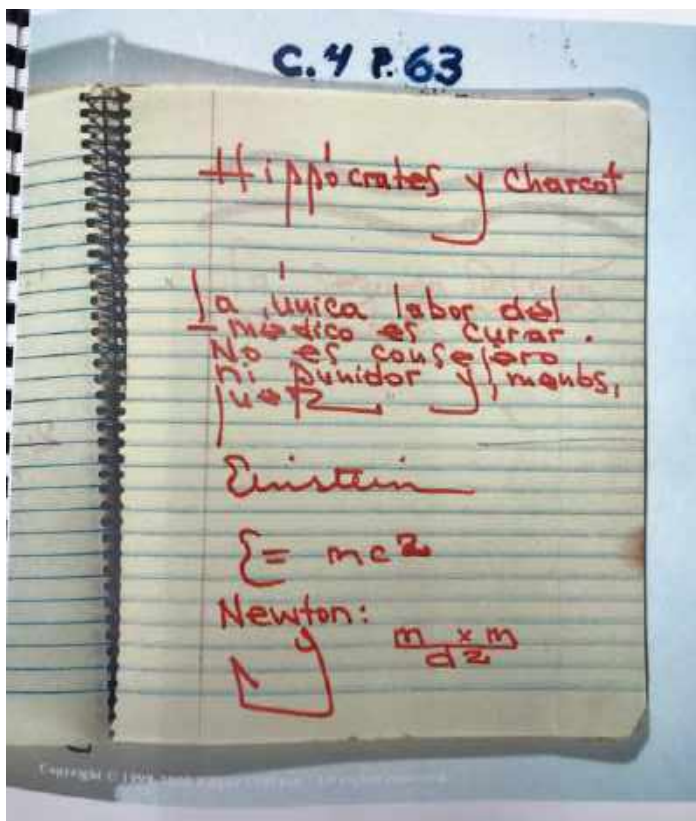
Desde los primeros Cuadernos de Luis Hernández son constantes los cuestionamientos y reconocimientos a la imagen de los médicos. Apolo, dios de la medicina y de la música, formó un mismo *corpus* con las citas y reflexiones en torno a fundadores de métodos clínicos

⁵⁸⁸ Sigfried Detlef, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸⁹ W. H. Auden, “In memory of Sigmund Freud” traducción de Luis Hernández, Cuaderno XC33, p. 65.

⁵⁹⁰ Theodor Reik, *From Thirty Years with Freud*, versión en red en https://books.google.com.mx/books?id=k5akDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false s/n (consultado el 4 de junio de 2020), s/n.

ligados a una visión humanista en cuanto de los pacientes.⁵⁹¹ El rechazo a la figura del médico como portador de autoridad y juicios duros también será constante en todo el proyecto poético de Luis Hernández. En el Cuaderno XC04, uno de los últimos que escribió, encontramos, al lado del apellido del mentor de Freud, Jean Martin Charcot, la siguiente cita de Hipócrates:



¿Pero qué significa curar? Y sobre todo ¿qué entiende el poeta limeño por esta práctica y cómo se vincula esta reflexión con su poesía? Sabemos que la medicina busca comprender el dolor humano y encontrar soluciones y tratamientos para el mismo. La relación entre la medicina y las humanidades tuvo un fuerte impulso a partir de la década del 60, cuando,

⁵⁹¹ “Entre los códigos de ética más importantes en la tradición occidental, en el ámbito médico, encontramos: - Corpus Hippocraticum (plantea el origen natural de las enfermedades y la dimensión moral de la medicina). – Código ético de John Gregory –Las contribuciones de Thomas Bond (Hospital de Pennsylvania), Samuel Bard (King’s College, Universidad de Columbia) y Benjamin Rusch. –Código de ética médica de Thomas Percival (1803)- Código de ética médica de la AMA (John Bell, 1847)” (Boris Julián Pinto-Bustamante *et al.* “Deontología médica y bioética clínica: algunas consideraciones generales”, en *Revista Médica Sanitas*, núm. 16 (2), Colombia, abril-junio de 2013, p. 87). Entre estos autores y tratados Hernández hace mención directa sólo a Hipócrates, padre de la medicina en Occidente.

después de los avances tecnológicos de la década anterior (muchos de ellos productos de la experiencia de la guerra), el modelo de la medicina clínica fue fuertemente cuestionado.

Resultó que aquel modelo médico exclusivamente científico-técnico generaba denuncias e insatisfacciones, tanto en los pacientes como en los médicos. Se multiplicaron las quejas de que el modelo científico médico no preparaba a los profesionales para comprender adecuadamente, atender íntegramente y cuidar humanamente a los pacientes, y aparecieron inquietudes ante el progreso científico que se expresaron en congresos y declaraciones públicas.⁵⁹²

De esta manera, “las «humanidades médicas» actuales comenzaron a ser introducidas en la enseñanza de ciencias de la salud en los años 60 del siglo pasado, con la aspiración de hacer la práctica médica más compasiva y humana”.⁵⁹³ Centrarse en la dignidad de los pacientes fue un punto clave en las discusiones de las humanidades médicas y de la rama de la bioética (la cual tuvo también un gran auge a partir de los años 70) dedicada al tratamiento de los mismos. ¿De qué forma el gremio médico podía reconocer en cada paciente “su valor infinito, estimarlo y afirmar su derecho a la vida en las mejores condiciones posibles”?⁵⁹⁴ Y, por otro lado, de qué manera los pacientes pueden, al tener que acudir a una institución que se ha construido mediante tratos duros y castigos, expresar su dolor, ¿cómo externamos y al mismo tiempo disciplinamos la expresión del malestar en el espacio de la clínica? El poeta Luis Hernández, un médico y psicólogo formado en medio de estas discusiones, reflexionó y propuso, por medio de la relación médico-paciente, el camino ético para reformular vías estéticas de portación de la dignidad humana. En uno de sus más hermosos poemas encontramos, en versificación libre paralelística y escrito con letras de plumón tinta roja, debajo de una enorme clave de sol también en tono carmesí, la siguiente declaración de principios:

“Yo no soy nadie
para decir que
no vuelva a suceder.
Pero creo que
unido a otros nadies,
en algo haré saber

⁵⁹² Miguel Ángel Sánchez González, “El humanismo y la enseñanza de las humanidades médicas”, en *Educación médica*, España, núm. 18 (3), 2017, p. 213.

⁵⁹³ *Idem.*

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 216.

que el ser
no es un mueble”

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.*⁵⁹⁵

No sabemos a qué fecha pertenece este poema, pero otra versión del mismo aparece en un Cuaderno con data en 1976,⁵⁹⁶ año para el cual Luis Hernández, además de firmar versos y recetas médicas con el sello de su cédula, no. 8977, era un paciente que había estado en diversos tratamientos intentando superar su adicción a las drogas.⁵⁹⁷ La relación entre la

⁵⁹⁵ O’Haracol. *Collage* perteneciente a Edgar O’Hara, obsequiado por Max Hernández en diciembre de 1987, páginas sueltas junto a una reproducción de Paul Klee.

⁵⁹⁶ Cuaderno *XTEO*, p. 61.

⁵⁹⁷ Ver nota 524. Respecto de los testimonios directos sobre el tratamiento de adicciones de Hernández, completamos nuestro comentario con esta cita de la declaración de Betty Adler, quien fue pareja del poeta durante los últimos años de su vida: “yo trataba de convencerlo que siguiera su tratamiento con el Dr. Guerra, un viejito lindísimo con una profundidad y una sensibilidad que no se encuentran así no más (*sic*) y Lucho había mejorado bastante. Pero se daba sus escapadas de vez en cuando y regresaba mal, entonces se pensó que lo

medicina y la escritura, así como la reafirmación del campo semántico relacionado con la piedad y la empatía, hacen de estos versos un llamado, más que una demanda, a las formas humanas y hermosas para curar el dolor.

Como hemos mencionado líneas arriba, estos versos presentan paralelismos a través de isocolos y del ritmo de pensamiento formado por la reiteración de palabras que hablan sobre la medicina y la dignidad, así como el inicio de la segunda y tercera estrofa utilizando los mismos versos: “La medicina nació cuando”, y la cuarta estrofa y los versos en cursivas que comparten la fórmula: autor + “es médico”. Existen pocas rimas en este poema, casi todas son asonantes y se encuentran en la primera estrofa, esto refuerza la función de lo semántico para la construcción del ritmo de pensamiento en el resto del poema. Los encabalgamientos permiten una lectura fluida, lo cual da un carácter narrativo, como una explicación. Otra función del encabalgamiento es enfocar nuestra atención en palabras como “corazón”, en el verso 20, y “dolor”, en el número 36; con ambas palabras podríamos resumir la postura ética expuesta en este poema.

Como casi todos los textos del limeño, éste se encuentra marcado por una abierta intertextualidad. La primera estrofa está compuesta por una cita marcada con comillas, el tema de reflexión frente al pasado y la responsabilidad de que éste no se repita nos aterriza, como hemos visto en la sección previa, en una Alemania en medio de un abierto debate posbélico. En la tercera estrofa, por otra parte, encontramos una alusión a la obra de Baudelaire⁵⁹⁸ y un juego metapoético donde el sujeto lírico reconoce no saber la fuente exacta de la idea aludida, así que vacila entre los familiares “el Baudelaire o el Verlaine”.

mejor era que estuviera en una Clínica (*sic*), en terapia intensiva”. (En Edgar O’Hara, “La estancia solitaria: Hernández en Buenos Aires”..., p. 178). En la entrevista con Roberto Criado el psicólogo también refiere que Luis Hernández estuvo en tratamiento con Enrique Ufhella y con el doctor Guerra. Sobre la experiencia con el primero menciona que “El trató una vez a Lucho, me dijo, y fue quien también confirmó que una vez que uno está metido en las drogas es muy difícil...”. Sobre el doctor Guerra refiere brevemente que “Calculo que Lucho hablaría con él de poesía horas y horas...” (Entrevista con Roberto Criado por Edgar O’Hara ... , s/n. Archivo personal de Edgar O’Hara).

⁵⁹⁸ “ten piedad, Señor, / de los monstruos / y los malvados. / Recuerda que tú / los creaste” es una paráfrasis de los siguientes versos pertenecientes al poema “Madmoiselle Bistouri” de Baudelaire, “Señor, ten piedad de los locos y de las locas! ¡Oh creador! ¿Pueden existir monstruos para los ojos de Aquel único que sabe por qué existen, cómo se han hecho y cómo han podido no hacerse?” (traducción citada en Beatriz Barrera Parrilla, *Las lecturas del poeta*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 125.)

La última estrofa del poema está compuesta por una fórmula mediante la cual expresa los argumentos por los cuales un escritor cristiano, François Mauriac, es un médico, y por qué Sigmund Freud también lo es. Para el primer caso nos encontramos con un reconocimiento en los otros: “ve en toda mirada la suya propia”, y para el caso del psicoanalista: “pues no toleró el dolor ni en él propio”. La reiteración de la empatía y el rechazo al dolor que marca todo el poema se encuentra resumida en la estrofa de cierre, en donde las cursivas en los versos dedicados a Freud enfatizan la intolerancia al sufrimiento como guía de un autorreconocimiento y, por lo tanto, de una actitud ante los otros.

El cierre parece tajante después de las constantes figuras de repetición, las cuales, al tiempo que nombran un sentido común en el ejercicio de la medicina, están cargadas de una profunda ternura. El campo semántico de la empatía es expuesto en palabras y frases como “reconoció”, “ver”, “otra figura”; y este encuentro se concreta en el “corazón”, de la “dignidad”, de la “piedad”, de la anulación del juicio rígido y cerrado y de la distancia hacia los otros. “Sentir en el corazón que no existe juez” hace del otro un “semejante”.

Si la estrofa introductoria deja claro que “el ser no es un mueble”, en los seres, en los otros, en quienes podrían ser “indignos de su dignidad”, incluso en los “monstruos”, nos observamos desde el corazón y los dignificamos cuando encontramos nuestra mirada en la suya propia. Estos reconocimientos dejan de fuera toda noción de paternalismo en la empatía médica y colocan a pacientes y médicos en un espacio de igualdad; en estas condiciones ¿quién decidiría quiénes son los monstruos?, ¿quiénes no podrían ser dignos de la piedad?

En las hojas que componen esta declaración de principios encontramos, al final de los versos escritos en letras coloradas, las tímidas iniciales del poeta escritas con un tenue gris de grafito. La intensidad y la ternura están firmadas casi por un susurro. Por la fecha de otra de las versiones del poema podemos colegir que fue escrito en los últimos años de vida de Hernández. El cuidado que pone en él y en el trazo de las nomenclaturas musicales que lo acompañan, la elección de un color vivo para presentarlo, así como el uso de su grafía más legible, dan muestra de la importancia que le confiere a estos versos. El tema, como hemos desarrollado a lo largo de la tesis, es nuclear para Luis Hernández. Vale la pena detenernos en el inicio y el final de este poema, bajo la tónica de la vivencia y la herencia teórica del Deutscher Sprachraum en la formación del escritor peruano. La cita de un debate posbélico y el cierre con una sentencia en torno al dolor bajo la imagen de Sigmund Freud, quien

además es el único de los autores aludidos que no es un poeta, posicionan al psicólogo vienés como representante del campo médico en la dupla medicina-poesía que define al proyecto de vida y escritura de Luis Hernández.

Freud escribió e indagó sobre el proceso creativo en los poetas, relacionando su labor con la fantasía infantil. Pero no son estas relaciones lo que interesa al limeño, sino la presentación que hace el vienés del espacio de la escritura poética para expresar los “sueños diurnos” propios de la vida adulta sin ser juzgados negativamente, al contrario, provocando con ello una buena reacción:

Como ustedes recuerdan, dijimos que el soñante diurno pone el mayor cuidado en ocultar sus fantasías de los demás porque registra motivos para avergonzarse de ellas [...] Si nos enteráramos de ellas, nos escandalizarían, o al menos nos dejarían fríos. En cambio, si el poeta juega sus juegos ante nosotros como público, o nos refiere lo que nos inclinamos a declarar sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que probablemente tenga tributarios de varias fuentes. Cómo lo consigue, he ahí su más genuino secreto.⁵⁹⁹

Si el espacio de la escritura creativa se presenta como óptimo para expresar los deseos y sentimientos, el psicoanálisis plantea también una forma de aproximación a los deseos de los otros para trabajar el malestar que éstos pueden generar. En las técnicas reconstructivas, nos recuerda Edward Said, “el objetivo es, según Freud, crear alternativas para una realidad confusa y minimizar el dolor de la experiencia”.⁶⁰⁰ Y es en las “Historias clínicas” en donde encontramos un registro y el método por el cual, tras el seguimiento y análisis de la experiencia de los pacientes, el psicoanálisis se instaura como un procedimiento para hacer frente al dolor.

A diferencia de los historiales clínicos de la medicina, en los que solamente se da un seguimiento de síntomas y resultados manteniendo una distancia “profesional” entre médicos y pacientes, los *Historiales clínicos* o *Historias clínicas* (en la traducción de Hernández) que acuñaron Breuer y Freud en 1923 fundaban con el psicoanálisis una nueva forma de escritura y relación entre el paciente y el médico; en ésta, gran parte del tratamiento se basa en lo narrado por el “enfermo” y no completamente en la observación del médico, además, éste también está fuertemente involucrado en el proceso de sanación y en el relato del tratamiento.

⁵⁹⁹ Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras completas*, tomo IX, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, tercera reimpresión, 1992, pp. 134-135.

⁶⁰⁰ Edward W. Said, *Beginnings...*, p. 94.

“Esa variedad de ‘género discursivo’ que en psicoanálisis llamamos ‘caso’”⁶⁰¹ forma parte de otro género discursivo secundario:⁶⁰² la literatura, concretamente la poesía, y es usado por un sujeto lírico que tiene la consciencia de ser parte de ambas esferas de las actividades humanas: la poesía y la medicina. Las “Historias clínicas” del poeta y médico limeño, serán poetizadas.

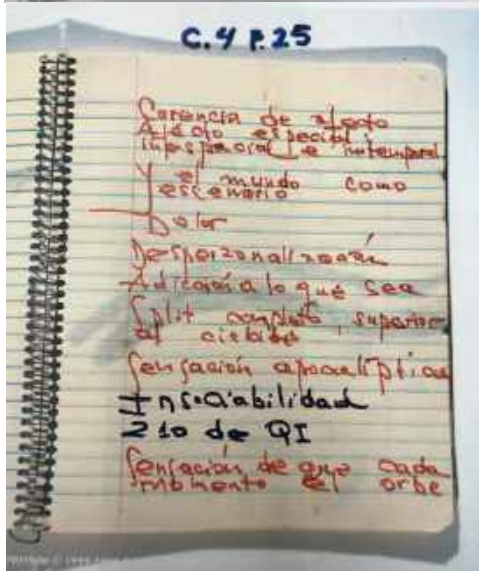
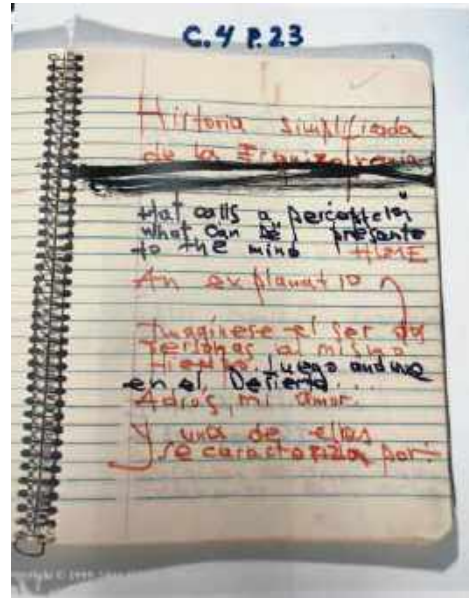
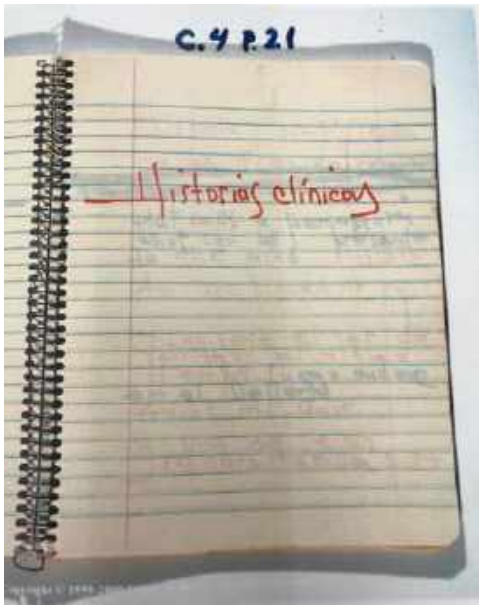
Encontramos en los Cuadernos varias “Historias clínicas” fechadas entre 1974 y 1976, años para los cuales el poeta ya ejercía la profesión de médico y ya había renunciado a su trabajo en la sección de psiquiatría del hospital 2 de mayo, en Lima.⁶⁰³ A diferencia de los *Historiales clínicos* escritos por Freud a los cuales Hernández hace referencia en un Cuaderno fechado en 1970,⁶⁰⁴ en los relatos de casos clínicos del peruano las voces del paciente y el médico, o de quien hace el diagnóstico, comparten el mismo espacio y la misma experiencia; en algunos incluso las voces se confunden y crean una lectura de personalidad doble, como en el historial del Cuaderno *XC04*, fechado en 1976 y 1975, en el cual se presenta una “Historia simplificada de la esquizofrenia” a dos voces, a dos tintas, e incluso a dos lenguas, a través de la inserción de una cita de Hume sobre la percepción.

⁶⁰¹ Héctor Ferrari, “Qué nos enseña Freud acerca del relato clínico psicoanalítico”, en *Psicoanálisis*, vol. XXXIV, núm. 1, 2012, p. 87.

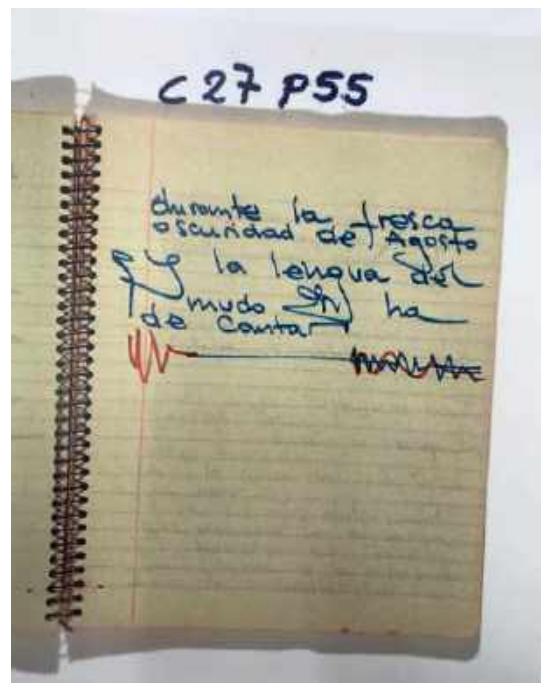
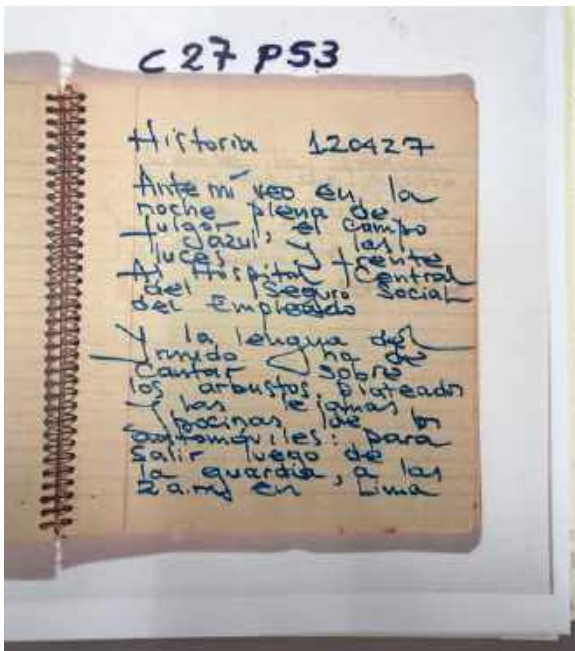
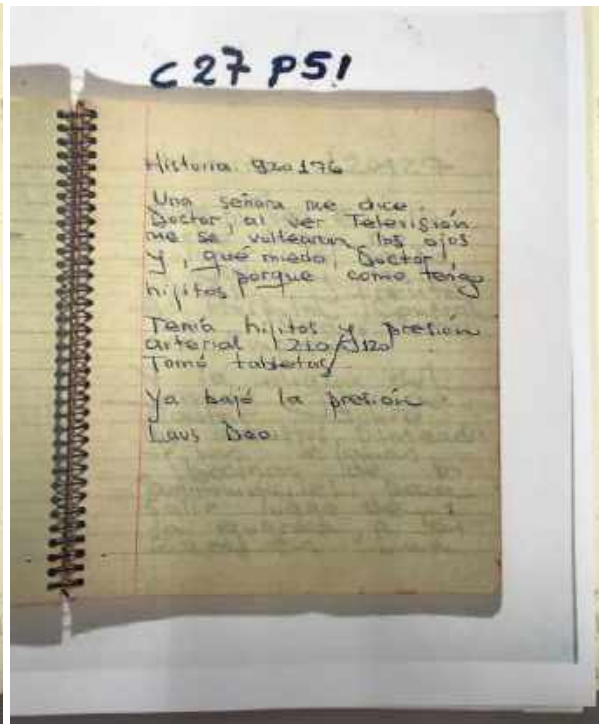
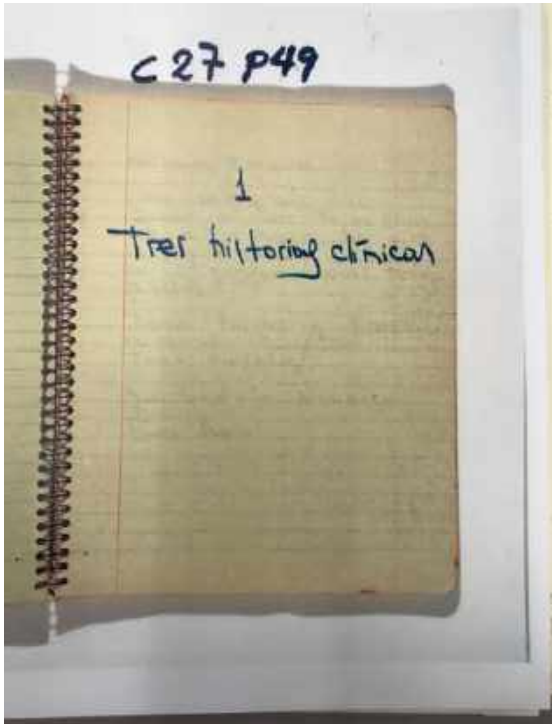
⁶⁰² En “El problema de los géneros discursivos”, Bajtín aclara: “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana [...] Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos”. Estos se dividen en simples o primarios, “construidos en la comunicación discursiva inmediata” y complejos o secundarios (“novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc. [...] surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita” (M.M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, duodécima edición, 2005, pp. 248-250).

⁶⁰³ En entrevista Moisés Lemlij declaró: “yo me regresé otra vez a Londres en el 73, Lucho se quedó en mi puesto en el Hospital 2 de Mayo, de siquiatria” (Entrevista con Moisés Lemlij, vía Skype, 9 de junio de 2020).

⁶⁰⁴ Cfr. Primera parte de este análisis dedicado a Freud, págs. 217-234.



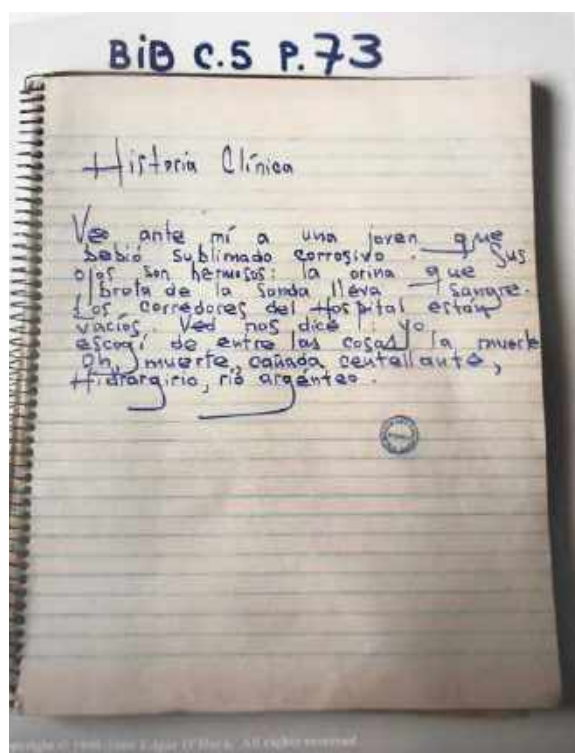
En las “Tres historias clínicas” aparecidas en el Cuaderno XC27, sólo se presentan dos “expedientes” numerados, el “G20176” y el “120427”. El primero narra el miedo de una paciente por los efectos de una alta de presión, y el segundo, escrito en primera persona, es un texto poético en torno al transcurrir calmo de una madrugada en una clínica en Lima. Nuevamente las dos voces, paciente-médico, forman parte de un mismo historial clínico.



Pero es en la historia del Cuaderno *XB05* —en cuyas páginas encontramos una constante presencia de la medicina en los poemas que tocan el tema del alivio del dolor, así como citas y menciones de los psicólogos y médicos que conforman el *corpus* ético de Luis Hernández, como Hermann Rorschach, Sigmund Freud, Hipócrates y Felipe Pinel—, en donde la voz del médico, quien contempla el estado de una paciente sobreviviendo a una ingesta de mercurio,

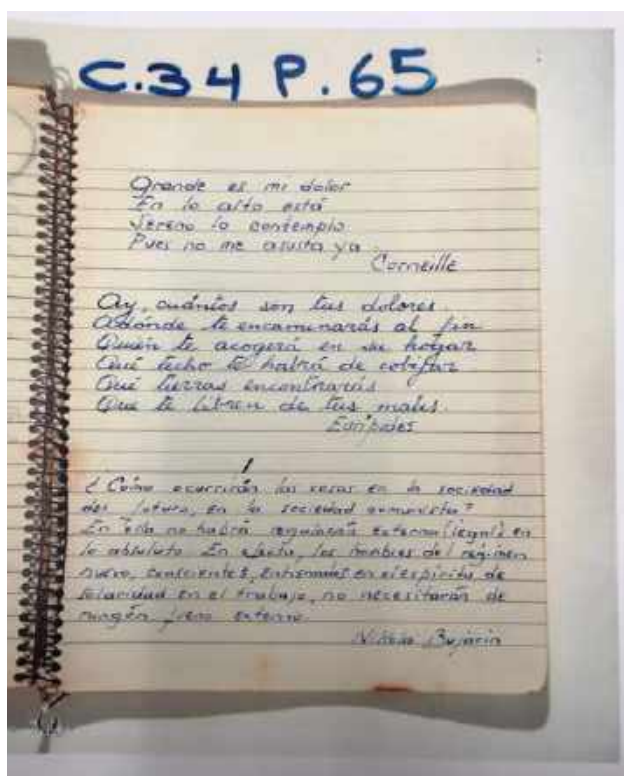
traduce, por medio de la calma, los motivos de la elección de la muerte y el efecto del veneno. El correr de la orina por la sonda; la imagen del mercurio transcurriendo lento como un río de pálido movimiento y color argénteo; la clínica vacía, e incluso el tono azul y uniforme de las letras crean una atmósfera de tranquilidad en contraste con lo que podríamos esperar de la situación de alerta ante una tentativa de suicidio.

Ambas voces, médico y paciente, conforman un solo texto de encuentro en la mirada (“veo ante mí a una joven”, “sus ojos son hermosos”, “ved, nos dice”). En la contemplación de la vida escurriéndose hacia la “cañada centelleante”, van observando, en silencio, la posibilidad latente de morir.



Una de las características que posibilitan el dialogismo en las “Historias clínicas” de Hernández es la condición de igualdad entre las voces que las conforman, sin perder sus tonos y especificidades. La recuperación del método psicoanalítico en los metatextos también deja expuesto un marcado interés por la vivencia del paciente desde su propia palabra, de la centralidad de su actuación en la narración de su padecimiento. En cuanto a las formas de diagnosticar estas experiencias, Élisabeth Roudinesco menciona que el psicoanálisis es “una epopeya sobre los orígenes, una canción de gesta”. “Esa fue la gran labor de Freud: nos

convirtió en héroes de nuestras vidas. Piense que a un enfermo de hace un siglo le daban dos opciones, le metían en un sanatorio y le trataban como a un loco. En cambio, Freud les decía: “Es usted Edipo”.⁶⁰⁵ Pero a diferencia del destino al que están condenados los protagonistas de la tragedia, nosotros podemos hacernos cargo de nuestras hazañas y un principio ineludible para esto, afirma la psicóloga, es poder verbalizarlas. Aquí se hace presente una vez más la idea hernandiana del canto, como testimonio de vida, pero también como camino para curar. La voz poética marcada por el padecimiento, así como las citas de otros autores hablando de su dolor, presentan dicha experiencia como algo que comparte el ser humano, algo que, a pesar de ser terrible, puede cantarse, como lo muestran estas primeras citas en el Cuaderno XC34.



En cuanto a los alcances de la cura por medio del canto, aparece en el mismo Cuaderno de Hernández una cita, de nuevo de la tragedia griega, donde en las palabras de Medea se lee el

⁶⁰⁵ Álex Vicente, “Élisabeth Roudinesco: “Freud nos hizo héroes de nuestras vidas”, entrevista en *El País*, 4 de septiembre de 2015, versión en red https://elpais.com/cultura/2015/09/02/babelia/1441210297_491115.html (consultado el 8 de junio de 2020).

anhelo y la confesión: “Ventajoso hubiera sido curar con el canto los males de los hombres”.⁶⁰⁶

En una de las pocas entrevistas que concedió, Luis Hernández responde a la pregunta en torno a un supuesto contraste entre la medicina y su labor como poeta: “Juro por Apolo, dios de la medicina y la poesía, que no. Es el mismo juramento”.⁶⁰⁷ Curioso optimismo ante prácticas que, aunque no lograron curar y permitir entender su dolor, dieron pie a su canto y a las voces y quejas de los otros. Reivindicar ambos espacios —a pesar de que fue un médico y paciente rodeado de psicólogos y psiquiatras y no logró bajo ningún tratamiento apartarse de las drogas ni evitar su suicidio; y por otra parte fue un poeta también rodeado de artistas con una obra poco difundida y reconocida—, hace del proyecto de los Cuadernos el medio para exigir y mostrar otras formas de la sanación, más humanas y completamente necesarias, ante un medio clínico y artístico que diluían a los sujetos como componentes de una masa abstracta.

La práctica de escribir y obsequiar cuadernos llenos de voces y color podría parecer obsoleta, aunque ningún intento por la dignidad humana lo es del todo. Como el mismo Hernández reconoció sobre el impacto de Hermann Rorschach, Sigmund Freud y Philippe Pinel.

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

⁶⁰⁶ Cuaderno *XC34*, p. 63.

⁶⁰⁷ Nicolás Yerovi, “Entrevista”..., s/n.

4.4 Hans Magnus Enzensberger, lector de Vallejo; Luis Hernández, lector de Celan

4.4.1 Antípodas

*es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.
Paul Celan*

En un ensayo sobre la traducción de la obra de Paul Celan en España, publicado en el año 2017, Jesús Munárriz señaló que para 1985, año en el cual aparecieron sus propias traducciones de *Mohn und Gedächtnis* (1952) y *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), los primeros poemarios del autor rumano no se habían traducido de forma completa en el ámbito hispano y apenas algunos poemas podían ser hallados en revistas.

En Hispanoamérica, la recepción y traducción de Celan también fue fragmentaria, por lo menos hasta la segunda mitad de los ochenta. Un itinerario semejante al de las traducciones españolas corrieron las reflexiones del crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, cuyo “primer contacto con la obra de Celan tuvo lugar en Alemania entre los años 1968 y 1970. Sin embargo, producto de una serie de problemas editoriales, sus trabajos en torno al poeta no fueron publicados hasta finales de 1980”.⁶⁰⁸ En Argentina destaca el nombre de Rodolfo Alonso, quien publicó en colaboración con Klaus Dieter Vervuert, una traducción de “Es war Erde in ihnen” (“Había tierra en ellos”) y “Psalm” (“Salmo”) en la *Antología de la poesía alemana contemporánea*, editada por Sudamericana en 1965.

En Brasil aparecerá en 1973 una de las primeras traducciones del famoso poema de Paul Celan, “Todesfuge”, a cargo del escritor Modesto Carone, en la *Folha de São Paulo*.⁶⁰⁹ Y el mexicano José María Pérez Gay, quien en el año de 1967 era alumno de Peter Zsondi en la Universidad Libre de Berlín, escribiría sobre un recital casi suspendido por el frío de mediados de diciembre de ese mismo año, en el cual Celan leyó sus poemas a un público de diez o doce estudiantes en un salón de clases:

Celan leyó esa tarde poemas de sus libros *La rosa de nadie* y *Hebras de sol*. Su voz temblaba y sus párpados infatigables parecían gobernar textos, sus ojos regían palabra y

⁶⁰⁸ Claudia Supelano-Gross, “La significación de la poesía. Paul Celan en la obra de Rafael Gutiérrez Girardot”, en Mario Martín Guijón y Rosa Benítez Andrés (eds.). *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, p. 170.

⁶⁰⁹ Mauricio Mendoça Cardozo, “A obscuridade do Poético em Paul Celan”, en *Pandaemonium*, San Pablo, vol. 15, núm. 19, julio de 2012, p. 93.

ritmo, narración inolvidable y estilo preciso. Hablaba un alemán muy claro y sin huella de dialecto, que pronunciaba con una ternura próxima al dolor.⁶¹⁰

En el Perú, la poeta Blanca Varela, lectora y amiga de José Ángel Valente—quien tradujo y escribió en torno a la obra de Paul Celan—, reconoció la influencia del poeta rumano germano en cuanto a su enseñanza del silencio. “Un autor que no puedo dejar de mencionar es Paul Celan, otro de mis amores en poesía. A mí me gusta el trabajo poético que dice cosas a la manera en que la poesía sabe decirlas; Celan, por ejemplo, es maravilloso en ese sentido”.⁶¹¹

Son pocas las alusiones directas a Celan en la poesía peruana durante los años 60 y 70, así como prácticamente nulas las traducciones de su poesía. Los años que abarcan las primeras traducciones de su obra en otros países de América Latina estuvieron marcados en el Perú por un *boom* de la poesía anglófona, así como por la continuación de un marcado canon francés.⁶¹² Asoman, sin embargo, algunos autores y científicos de origen germano en revistas como *Amaru*, donde aparecieron textos y correspondencia de Sigmund Freud, Albert Einstein y Hans Magnus Enzensberger, en el número 5 de la revista; Robert Musil, traducido por el mexicano Juan García Ponce, en el número 6; Ernst Fischer, en el número 7; el científico Werner Hersenberg, en el 8; Theodor Adorno, en el número 12, y Heinrich Böll, en el 13. La revista *Textual* también publicó, en su segundo número, un diálogo con Max Frisch, y vemos una ausencia marcada del canon germano en otras publicaciones como *Creación & Crítica*, *Alpha*, y *Harauí*. Es en dos revistas independientes y de mimeógrafo donde encontramos las primeras traducciones de Paul Celan en el Perú, el traductor de éste será el joven médico y poeta Luis Hernández Camarero.

Como hemos mencionado al inicio de este capítulo, la primera traducción de Paul Celan que Hernández publicó fue la del canónico “Fuga de la muerte” y ésta apareció en el segundo número de la revista *Ciempíes*, cuyo director era Julio Ortega. Cuatro años después vino la

⁶¹⁰ José María Pérez Gay, “Paul Celan: una cicatriz que no se cierra” introducción a *Paul Celan, sin perdón ni olvido. Antología*, México, Cuadernos de la memoria, 1998, versión en línea en <http://www.almargen.net/4-08s-hn1.html> (consultado el 20 de junio de 2020).

⁶¹¹“Blanca Varela: «sólo quiero seguir escribiendo»”, entrevista en *La insignia*, mayo de 2001, < https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_035.htm > (consultado el 21 de junio de 2020).

⁶¹² Sobre la traducción que hicieron los poetas del 60 en varias revistas literarias ver cap. 1, págs. 11-13.

traducción de la primera parte de “En alta mar”, en el número 4 de la revista *Collage*,⁶¹³ coordinada por Iván Larco y en la cual escribían jóvenes poetas como Luis la Hoz y Nicolás Yerovi. Sabemos que, por lo menos hasta la primera compilación de su obra, las traducciones que publicó Hernández se encontraron únicamente en estas dos revistas; así lo constata Nicolás Yerovi en el prólogo a su tesis de doctorado, la cual fue una versión preliminar de *Vox Horrisona*, el proyecto de reunir la “obra completa” del limeño. Para la sección de “traducciones” Yerovi señalaba que:

El primer capítulo de *Vox Horrisona* que hemos denominado *Traducciones*, contiene un total de 23 autores traducidos del francés, inglés, alemán e italiano por Luis Hernández. Algunas de estas traducciones han sido extraídas de las revistas *Ciempies* y *Collage*; pero la mayoría son inéditas, habidas en los manuscritos antes aludidos.⁶¹⁴

La aseveración de Yerovi es cierta, pues, si bien Hernández no publicó muchas traducciones, gran parte de sus Cuadernos contienen citas y traslaciones completas de autores de diversas latitudes. En cuanto a la presencia y recepción de Paul Celan en los Cuadernos vale la pena destacar dos elementos: el primero es la temprana traducción que Hernández realizó del rumano alemán. En el Cuaderno *XRC2*, se encuentran los primeros registros de traducciones de Hernández y entre la gama de poetas alemanes que componen este primer corpus están los versos de Paul Celan. El segundo elemento a resaltar es el cuidado que otorga al traducir al poeta rumano. La repetición y reutilización de fragmentos de obras de otros autores, tanto en su idioma original como traducidos, no sólo al español, sino también al inglés o al alemán, así como las paráfrasis improvisadas, son recurrentes en los Cuadernos. Estas prácticas no serán frecuentes en su intercambio intertextual con la obra de Celan; los poemas del rumano germano se encuentran traducidos de manera completa en la mayoría de los casos, y son presentados tal cual, como traducciones, como vimos al inicio de este capítulo, incluso a veces acompañadas de un índice “comentado”⁶¹⁵ o presentadas como “traducciones

⁶¹³ Sobre la segunda parte de este poema recitada de memoria por Luis Hernández en su entrevista con Alex Zisman ver nota 431, en este capítulo. Así como la referencia a otra traducción de la primera parte del poema en el Cuaderno *XC24* y en el Cuaderno *MLI*.

⁶¹⁴ Leonidas Yerovi Díaz, *Hacia una edición crítica de Vox Horrisona...*, p. v. El año de 1987 la revista *Umbral* publicó, en su segundo número, tres traducciones de Luis Hernández: “Lo agradable” y “Mitad de vida”, de Friedrich Hölderlin y “San Martino del Carso”, de Giuseppe Ungaretti. La revista aclara que “Las traducciones que presentamos las hemos tomado de la Tesis de Nicolás Yerovi”, en *Umbral*, núm. 2, Lima, diciembre de 1987, p. 75 (archivo personal Edgar O’Hara).

⁶¹⁵ Cuaderno *XC24*, p. 39.

libres”.⁶¹⁶ Así, a pesar de que las menciones a Celan son menos frecuentes que otros autores de lengua alemana como Goethe o Schiller, el *corpus* de traducción encuentra un anclaje donde no es lo fragmentario, sino el cuidado y la completitud⁶¹⁷ lo que define su labor de traductor. Como si el poder verter esas palabras a su idioma fuera un primer y crucial paso, no solamente para descifrar, sino para dar a conocer el mensaje de los mismos acompañando su poesía.

Los poemas de Paul Celan que Hernández tradujo pertenecen a los libros *Der Sand aus den Urnen* (1948),⁶¹⁸ *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) y *Sprachgitter* (1959). En 1963, año del arribo de Hernández a la República Federal de Alemania, apareció el quinto poemario de Celan, *Die Niemandrose*, el cual, pese a la queja de su autor sobre el silencio con el que fue acogido, tuvo la recepción propia de un poeta a quien había sido concedido el premio de Literatura de Bremen en 1958 (cuyo discurso fue ampliamente difundido) y el premio Georg Büchner en 1960, para este último Celan escribió “El meridiano”, discurso que también se publicó y tuvo una amplia recepción. En 1964 el poeta recibiría el premio Art de Renania del Norte de Westfalia.⁶¹⁹

No existe ninguna traducción perteneciente a *Die Niemandrose* en el *corpus* hernandiano. La primera traslación de la que tenemos registro es la mencionada versión de “Chanson einer Dame im Schatten”, poema perteneciente a *Mohn und Gedächtnis*, aparecida en una primera versión en el cuaderno *XRC2*, fechado en 1963 y en una segunda versión como parte del Cuaderno *XC32*, fechado diez años después. Del segundo poemario de Celan también destacan las traducciones en *Ciempies*, en *Collage* y en el Cuaderno *XC24*, así como una

⁶¹⁶ Cuaderno *XB01*, p. 35.

⁶¹⁷ Del total de traducciones que Hernández realizó solamente tres aparecen de forma fragmentaria: “En alta mar” entre *Collage*, la entrevista a Alex Zisman y el Cuaderno *XC24*; el fragmento de “Angostura” aparecido en la página 65 del *XB04*, y fragmentos en alemán y español de “Chanson einer Dame im Schatten” en el *Cartón ID* y en el Cuaderno de Alex Zisman.

⁶¹⁸ Es curioso que Hernández incluya varios poemas de este libro de Celan, ya que el mismo fue sacado de circulación por el autor rumano el mismo año de su publicación (1948) debido a los errores de imprenta. *Der Sand aus den Urnen* (“La arena de las urnas”) fue incluido en *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria)* en una versión revisada en la cual varios poemas de la primera versión fueron omitidos, entre ellos “Der Pfeil der Artemis”, el cual aparece traducido por Hernández en la página 41 de su Cuaderno *XC24* (ver, pp. 161 y 271). Este poema fue publicado en 1947 en el periódico *Tat*, de Zurich. Una hipótesis de encuentro con este poema es que debido a la cercanía de Radolfzell y Friburgo con Suiza, las revistas literarias estuvieran al alcance de Hernández y haya podido conocer este poema en esta u otra publicación en una versión “suelta” (sobre el itinerario de este poema en la prensa ver: Peter La revoluc, *Paul Celan: The Romanian Dimension*, traducción al inglés de Emmanuela Tegla, introducción de J.M. Coetzee, Nueva York, Syracuse University Press, 2007, p. 72.)

⁶¹⁹ Carlos Ortega, “Que nadie testifique por el testigo”, prólogo a Paul Celan. *Obras completas...*, p. 29.

versión del poema “Umsonst malst du ans Fenster...”, que Hernández tituló “Inútilmente”, y se encuentra en el Cuaderno *XC27* (pp. 37-41).

En el *Xb04*, fechado en 1976, aparece un fragmento de “Angostura”, perteneciente a *Sprachtgitter*, de este poemario también es la traducción de “Köln, am Hof”, el cual se encuentra en el *Cuaderno Percy Quesada*.⁶²⁰

Pero es sin duda alguna en el Cuaderno y las hojas sueltas pertenecientes a Alex Zisman donde encontramos de forma constante traducciones, reflexiones e información sobre la vida y obra de Paul Celan. Así, en las páginas 7-11 del Cuaderno, está una traducción de “Tenebrae”, precedida por el título del Cuaderno: *El estanque moteado*, el cual se presenta como una “novela con un prólogo de Paul Celan y un epigrama de Goethe”.⁶²¹ En la página 59 encontramos fragmentos en alemán y español de “Chanson einer Damme...”, poema que se encuentra también traducido en los manuscritos sueltos pertenecientes a Zisman, en las páginas 6-10, precediendo la traducción de “Cuenta las almendras”. En dicho Cuaderno aparece también, entre las páginas 17 y 19, la traducción de una pequeña biografía de Celan, a modo de juego metatextual, pues esta queda interrumpida por la narración de un conocido personaje hernandiano: “Luego de traducir un fragmento de prosa alemana de un libro de cubierta roja Gran Jefe se dedicó a otro evento literario”.⁶²²

Las primeras hojas sueltas que Hernández obsequió a Alex Zisman contemplan un “Ensayo sobre la poesía de Paul Celan” en el cual, en tres páginas, el poeta y médico peruano desglosa cinco puntos, a través de su característico estilo disperso, y en los cuales la poesía y la rigidez de las normas de escritura hacen un contrapunto con los motivos para la creación. De la misma forma en que Hernández presenta a otros artistas y poetas en sus Cuadernos, no dejan de saltar los guiños biográficos en este ensayo.

⁶²⁰ ver anexo 17.

⁶²¹ Cuaderno Alex Zisman, p. 05.

⁶²² *Ibidem*, pp. 19-21.

Ensayo sobre la Poesía
de Paul Celan

1 La poesía es un ser que,
ano. Nada dice, lo se,
pero ejercita la caligrafía,
la ortografía y es una
manifestación del tiempo

2 Algunos aman más que
el común, otros poseen
la caligrafía y la ortografía
en grado de ecuación
de Lorentz. Donde
poseen la pluma, crean
ese arte, tan parecido
a los objetos reales, que

no pueden evitar escribir

3 La soledad, la melancolía,
el sufrimiento del poeta,
son especiales, más aún,
especiales

4 y así, escriben
porque alguna vez,
contemplan el sol u
otro astro

5 y porque creen en
la palabra: por ello
su soledad, su melancolía,
su sufrimiento, son, en
algo, distintos

Entonces dijo:
Desde lo alto
de estas pirámides,
Un huevo de años
os contemplan

En 1975, año en que está fechado el Cuaderno que Hernández obsequió a Alex Zisman, el poeta limeño también concedió una entrevista a Zisman; no es de extrañar que surgiera la pregunta por la influencia de Paul Celan en su poesía:

- ¿Cómo influye en tus poemas la presencia de otros poetas? Digamos de Celan...
- De Celan nada. Es el antípoda mío.
- Y sin embargo lo has traducido.
- Sí.
- ¿Por qué?

—Por un solo poema que me gustó:
Estoy solo, guardo la flor
en el vaso de ceniza.
Hermana boca: tú dices una palabra
que sobrevive como yo he soñado
ante las ventanas
y silenciosa vuelve...

No me acuerdo qué más es. Está traducido.⁶²³

Hernández reconoce a Celan como “el antípoda mío” y niega una fuerte presencia del rumano en su escritura. El “antípoda” aquí no se refiere simplemente a una cuestión geográfica, sino a la definición básica de aquel “que se contrapone totalmente a algo”.⁶²⁴ La imagen del sobreviviente de la *Shoah*, así como el imaginario ligado al sufrimiento que se ha construido en torno a su biografía, contrastan, a primera vista, con la experiencia de un joven limeño de clase acomodada que escribe poemas fragmentarios y en colores plumón en cuadernos escolares. Es innegable la condición de antípodas de ambos escritores si asomamos a sus hojas de vida. Es en la escritura donde encontramos una recepción productiva⁶²⁵ de la obra de Celan por parte del limeño fuertemente marcada por el dialogismo; un enunciado nuevo en respuesta y constituido a su vez por otros previos, pues “en todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos e implícitos y con diferente grado de otredad”.⁶²⁶ En la idea de poesía y la esperanza que Celan confiere a la misma, encontramos una identificación, más que una influencia, constituyendo el mensaje poético de Hernández.

En el bello discurso de recepción del premio Georg Büchner en 1960 (“El Meridiano”), Paul Celan escribió sobre los poemas que éstos “A la vez son también, sin duda, entre tantos(*sic*) otros caminos, caminos en los que el lenguaje encuentra su voz, son encuentros, caminos de una voz hacia un tú que atiende, caminos de la criatura, proyectos de una existencia”.⁶²⁷ El receptor tan buscado en los trabajos de Celan, ese *du* aparecido 1400 veces

⁶²³ Alex Zisman, “Luis Hernández: el arte de la poesía...”, p. 3.

⁶²⁴ DRAE en línea (consultado el 25 de junio de 2020).

⁶²⁵ Ver introducción, p.4.

⁶²⁶ M. M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, duodécima edición en español, 2005, p. 283.

⁶²⁷ Paul Celan, “El Meridiano”, en *Obras completas...*, p. 509.

en su poesía, aquel “tú asequible”⁶²⁸ al que apela la poesía, encuentra en la creación y en las reflexiones de Hernández al lector atento, quien asimilará el mensaje preguntándose, en su particular contexto, por ese lenguaje también “herido de realidad”. Son dos los temas en los cuales encontramos un abierto, e incluso a veces lúdico, diálogo entre la concepción poética de Hernández con la de Paul Celan. La primera es la relación de quiebre que ambos plantean con la tradición. Las prácticas de dialogismo, parodia y apelación constante en la poesía del limeño ponen de manifiesto una escritura que dialoga desde la asimilación, podríamos decir incluso desde la cotidianeidad (mediante el lenguaje informal y la familiaridad con la cual cita y apostrofa a diversos autores) y desde el afecto (las confesiones sentimentales e intelectuales a los autores, la sinceridad y la dureza con la cual los juzga y también la ternura con la que, otras veces, se refiere a ellos); todo esto desde una idea de desacralización. Perteneciente a una generación poética atenta a la lectura de T. S. Eliot, de quien se nutre en sus postulados básicos en torno al peso de la tradición en la formación del poeta (“Ningún poeta —y en general ningún artista— puede comprenderse solo en su plena significación, el juicio sobre su ser, presupone la comprensión de su relación con poetas y artistas anteriores”).⁶²⁹ Hernández no sólo es consciente del peso de sus antecesores en la formación de su proyecto, sino que hace evidente sus encuentros y disgustos con los mismos. La lectura y crítica de la tradición que Hernández plantea intenta quebrar el papel central que la recepción ha jugado en la formación de un canon cultural e intelectual que ha creado más lecturas autoritarias que creativas. Este cuestionamiento de la tradición abarca desde los autores que leemos hasta las formas solemnes de homenajearlos, así como los discursos, la formalidad que implica la publicación y la tinta impresa, incluso las normas ortográficas y de sintaxis para del mismo lenguaje escrito.

El segundo aspecto con el cual guarda una relación estrecha con la poética de Celan es su abierto dialogismo. En ambos proyectos de escritura es constante la apelación a un receptor. “El poema quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita un interlocutor. Se lo busca, se lo asigna”.⁶³⁰ Es un postulado guía también para la escritura de Hernández, esto es evidente

⁶²⁸ Paul Celan, “Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la Ciudad Libre Hanseática de Bremen”, en *Obras completas...*, p. 497.

⁶²⁹ T. S. Eliot, “Tradición y talento individual” citado en Moog-Grünwald, Maria, “Investigación de las influencias de la recepción”, en Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM IIS, CELE, segunda reedición, p. 262.

⁶³⁰ Paul Celan, “El Meridiano”, ..., p. 506.

desde su segundo poemario, *Charlie Melnik* (1962), donde la pregunta por la imposibilidad del lenguaje: “Si regresaras, qué habría de decirte”,⁶³¹ a través de una cita de Maurice Maeterlink, cierra un libro marcado por la apelación.

Veamos algunas características presentes en el “Ensayo” que hemos citado en las páginas anteriores, en cuanto al primer aspecto de la relación entre la escritura de Hernández y Celan. El poeta limeño quiebra la solemnidad y el trato serio con los autores, aproximándose y escribiendo sobre ellos de forma aparentemente sencilla, haciendo de sus nombres y sus versos parte del espacio cotidiano, reafirmando en este mismo espacio sus críticas y las identificaciones con los mismos, apelándolos con ternura o con una abierta agresividad.

Luis Hernández escribió tres “Ensayos sobre” diversos autores. El primero es el dedicado a Paul Celan, al cual le siguen, ambos fechados en 1976, un “Ensayo sobre Rainer Maria Rilke”⁶³² (Cuaderno *XB04*, pp. 31-43) y un “Ensayo sobre Ezra Pound”⁶³³ (Cuaderno *XA04*, pp. 37-43). Tres poetas fuertemente marcados por la experiencia de la guerra. En el primer ensayo encontramos un diálogo donde prima el juego de palabras y una clara identificación con el posicionamiento de Celan frente a la poesía y la tradición. En el “ensayo” dedicado a Rainer Maria Rilke el tono es mucho más serio, aunque el lenguaje no pierde sus tintes de coloquialidad y el modo de escritura también se presenta disperso: “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 the tender is the night...”⁶³⁴ El ensayo sobre Pound, al igual que el de Celan y Rilke, comienza con un comentario sobre la escritura del norteamericano: “Ante la Poesía de Pound nos encontramos siempre extrañados, ajenos a su extrema lucidez...”, y termina haciendo mención, apartándose del señalamiento, a su abierta participación y simpatía por el régimen de Benito Mussolini: “Si colaboró con aquel puerco en Italia, hay que comprender que no existe nadie más sujeto a errar en la política que un poeta”⁶³⁵.

A diferencia de los otros ensayos, en el dedicado a Celan prima la reflexión sobre la poesía, la cual poco a poco se va difuminando en la explicación de una sensibilidad definida

⁶³¹ Luis Hernández, *Charlie Melnik*, Lima, La Rama Florida, Colección El Timonel, 1962, s/n.

⁶³² Cuaderno *XB04*, pp. 31-43.

⁶³³ Cuaderno *XA04*, pp. 37-43.

⁶³⁴ Cuaderno *XB04*, pp. 33-35.

⁶³⁵ Cuaderno *XA04*, pp. 39-41.

por la palabra, para cerrar con la paráfrasis de una frase célebre de Napoleón. Los colores que el limeño emplea en esta “difuminación” temática cambian de tonalidad en sentido contrario a la disolución de los tonos; comienzan con un tenue gris para pasar, en el punto 4 (dedicado a la explicación de un tipo de escritura después de contemplar lo celeste: “Y así escriben porque alguna vez contemplaron el sol u otro astro”), a un rojo pálido, mismo con el que escribe la paráfrasis napoleónica y dibuja, acompañando a esta, una telaraña.

Veamos algunos puntos en este ensayo en los cuales la crítica a la tradición que propone la escritura de Paul Celan se reafirma en la inspección que Luis Hernández hace de la misma. Toda la primera parte del ensayo está dedicada a la relación de la poesía con el amor, tanto del autor hacia este arte como de las personas cuya capacidad de amar destaca entre el común. En contraposición con el amor aparecen la precisión y la ortografía, así como la caligrafía, las reglas y el orden de la escritura, herramientas que ayudan a la claridad, pero también son guías para juzgar “el rigor” en un texto. Es famosa la respuesta que dio Paul Celan a la encuesta de la librería Flinker de París, donde declara sobre la lengua y la poesía alemana:

Su lenguaje se ha vuelto más sobrio, más objetivo, desconfía de lo «Bello», intenta ser veraz. Es, pues, si se me permite usar la palabra del campo de lo visual, no perdiendo de vista lo policromo de lo aparentemente actual, un lenguaje «más gris». [...]

Lo que le interesa a este lenguaje es la precisión, aparte de toda la indispensable variedad de la expresión. No transfigura, no «poetiza», nombra y denota, intenta medir el campo de lo dado y de lo posible.⁶³⁶

Esta característica, en opinión de Celan, fue consecuencia de una escritura que se desarrollaba “con la más lúgubre memoria, con las más cuestionables circunstancias alrededor”,⁶³⁷ al lado del orgullo por una genealogía que pudo ser amoldada para justificar un imaginario de la “precisión”, lo “clásico” y lo “limpio” como sinónimo de lo nacional, tal como ocurrió durante el Tercer Reich. “La nueva Alemania ama a sus grandes Antiguos. Ellos están en espíritu siempre en y alrededor de nosotros. Ellos son amigos confiables y ayudantes para el desarrollo, sobre el cual deseamos seguir construyendo”, se escuchaba en los discursos alemanes en 1938.⁶³⁸ Las bases de la construcción del terror no estaban en ideas alejadas o en discursos y obras de arte creadas para sostenerlo, sino en la tradición misma. Los autores

⁶³⁶ Paul Celan, “Respuesta a una encuesta de la librería Flinker, de París”, en *Obras completas...*, p. 481.

⁶³⁷ *Idem.*

⁶³⁸ Thilo von Trotha, “Deutschlands Kulturtradition und das Dritte Reich. Letzte Rede”, reproducido en van Ine Linthout, *Das Buch in der nationalsozialistischen Propagandapolitik*, Berlín, Walter der Gruyter GmbH, 2012, p. 48.

y compositores que apelaban al arte como resultado y manifestación de cuestionamientos concernientes a la consciencia humana, fueron a su vez asimilados para justificar y enaltecer el autoritarismo en sus más inhumanas expresiones. La poesía y el arte, así, pueden ser “blasfemia y plegaria” al mismo tiempo.⁶³⁹

Ante la sacralización y el uso del lenguaje (coloquial y artístico) donde primaba una idea y un objetivo acartonado hacia la “precisión” de ideas, de cuerpos y de formas de ver la vida, la escritura de Celan

ataca, con todos los recursos a su alcance, las bases mismas del pensamiento alemán: una abstracción alejada de la naturaleza humana y de su precaria condición en la tierra; el intento arrogante del hombre por ordenar y dominar a partir de *ideales* [...] de un supuesto humanismo que ignora al ser humano concreto y opera con abstracciones del mismo, y que parte, para ello, de una supuesta superioridad en el dominio de las leyes de la naturaleza (todo eso que se ha dado en llamar «progreso»...) ⁶⁴⁰

De esta forma, para el rumano el poema no es la exactitud de la rigidez y de la técnica, sino que éste se conforma, más bien, en la falta de claridad. El poema no es precisión, es extrañamiento y encuentro con el otro, “esta es, me parece, si no la oscuridad congénita, sí la oscuridad adherida a la poesía en función de que se produzca un encuentro, una oscuridad desde una lejanía o extrañeza, tal vez proyectada por ella misma”.⁶⁴¹

Luis Hernández glosa estas ideas; presentándolas con una letra de trazo infantil y utilizando un sobrio y balanceado color gris, aclara: “La poesía es un ser que amo”, y ante la “utilidad” de la misma continúa en tono irónico: “nada dice, lo sé, pero ejercita la caligrafía, la ortografía, y es una manifestación del tiempo”. El cierre de esta declaración nos remite a la aseveración celaniana sobre la poesía y el tiempo: “Pues el poema no es intemporal. Por supuesto encierra una pretensión de infinitud, intenta pasar a través del tiempo: a través de él pero no encima de él”.⁶⁴² El contraste entre el amor y la precisión continúa en la hoja hernandiana: “Algunos aman más que el común, otros poseen la caligrafía y la ortografía en

⁶³⁹ Arnau Pons, “Descifrar el idioma, traducir el poema”, en Mario Martín Gijón y Rosa Benítez Andrés. *op. cit.*, p. 74.

⁶⁴⁰ José Aníbal Campos, “«Sein Auge ist blau- Er trifft dich genau». Idealismo, tecnificación y barbarie en «Fuga de (la) muerte», de Paul Celan”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *op. cit.*, p. 31.

⁶⁴¹ Paul Celan, “El Meridiano”, en *Obras completas...*, p. 505.

⁶⁴² Paul Celan, “Discurso con motivo de concesión del premio de literatura de la Ciudad libre Hanseática de Bremen”, en *Obras completas...*, p. 498.

grado de ecuación de Lorentz”. Mientras algunos definen la realidad por medio de lo sensible hay quienes descifran la fuerza y al mundo usando la precisión de una fórmula.⁶⁴³

La dicotomía entre la sensibilidad y la exactitud como formas de aproximarse al mundo comienza a difuminarse y la empatía hacia el sentimiento del poeta se hace presente, no desde una victimización mediante el reforzamiento del dolor como principal característica del personaje creador —en este caso el imaginario de Celan como un sobreviviente solamente definido por el sufrimiento—; Hernández reconoce esta situación, pero le quita el peso de único distintivo del poeta empleando un humor ligero: “La soledad, la melancolía, el sufrimiento del poeta, son especiales, más aún, espaciales”. Sobre la presencia de un humor fuertemente crítico en Celan y la necesidad de un apartamiento de las caracterizaciones casi hagiográficas en torno a su vida y obra, Andreas Lampert señala que “Un hombre que escribe textos sobre los horrores del siglo XX, y para quien la lírica tiene una función clara e inequívoca, se convierte, en las manos de sus acólitos, en profeta y mártir”.⁶⁴⁴ Y añade que vale la pena localizar en varios de sus poemas “un cajón de sastre de dobles sentidos, neologismos, tartamudeos, juegos de sílabas, saltos semánticos, con un salpicado de otras letras en una broma verbal. Pero sólo a primera vista. La broma narra en realidad algo horrible”.⁶⁴⁵

El tema de la sensibilidad y el sufrimiento del poeta se presenta desde una perspectiva más sensible en la segunda parte del ensayo, donde, después de una primera presentación por medio de la desacralización que permite el humor, aparece la esperanza en la palabra, consecuencia de haber observado y vivenciado la luz de lo infinito. El cambio hacia lo sensible también está marcado por la escritura en tinta color rojo. El frío del gris, del balance que este tono presenta como un punto medio entre el blanco y el negro, se interrumpe y

⁶⁴³ Vale la pena mencionar el uso constante, y dotando de un sentido alejado de esta precisión, de fórmulas físicas en la poesía de Luis Hernández, uno de sus poemas visuales más conocidos es justamente la raíz cuadrada de -1 acompañando el texto: “te amo $\sqrt{-1}$ eres un amor irracional”. Son constantes también las citas a las ecuaciones de la ley de la gravedad y de la relatividad, entre otras. Alberto Cubas, con quien Hernández compartió vivienda durante su estancia en Friburgo, declaró que el poeta quería quedarse en Europa estudiando física: “Un detalle, me decía: ‘si hubiere nacido en este país, sería Astrónomo o Físico’. Le encantaban las matemáticas (como a mí)”. (Entrevista por WhatsApp, 11 de junio de 2020). En otro de sus más conocidos poemas, el sujeto lírico acepta: “Yo hubiera sido / Premio Nobel / De Física/ Pero el mar / La cerveza / Y un amor / Me lo impidieron” (Cuaderno *XB01*, p. 5).

⁶⁴⁴ Andreas Lumpert, “Algunas observaciones sobre el humor y lo serio en Paul Celan”, en Mario Martín Gijón y Rosa Benítez Andrés. *op. cit.*, p. 164.

⁶⁴⁵ *Ibidem.*, p. 170.

cambia al tono cálido en cuanto los temas tienen que ver con la luz, las sensaciones y con otra forma de vivenciar el sufrimiento, caracterizada por la fe. Hernández señala: “4. Y así, escriben porque alguna vez contemplaron el sol u otro astro /5 Y porque creen en la palabra: por ello su soledad, su melancolía y su sufrimiento, son, en algo, distintos”.

La glosa queda interrumpida por la paráfrasis de una frase de Napoleón, y con el empleo de esta figura retórica Hernández realiza una parodia de la imagen del conquistador viendo hacia el infinito en el desierto. La famosa aseveración “Desde lo alto de estas pirámides, cuarenta siglos os contemplan” es reescrita en un limeño “Entonces dijo: / Desde lo alto / De estas pirámides / Un huevo de años / os contemplan”. Este cierre presenta un contraste de visiones: hay quienes después de contemplar un astro quedan sensibilizados para la creación y asumen la confianza en la palabra y hay quienes tienen contacto con una humana idea del infinito y continúan campañas militares con afanes imperiales.

Tanto para Celan como para Hernández la experiencia estética se presta a formas de recepción completamente opuestas. Entonces, si “el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza –ciertamente no siempre muy esperanzadora– de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón”,⁶⁴⁶ la constitución del poema, conscientes del dialogismo al cual invita, tiene una clara preocupación por el tipo de concreción que puede desencadenar. Como afirma Wolfgang Iser en uno de sus primeros ensayos en torno a la consciencia del escritor en cuanto a la recepción: “Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor”.⁶⁴⁷ Más enfocados en mostrar el tipo de tradición que rechazan y el descarrilamiento de una forma rigurosa de lectura y escritura al cual se inscriben, que en incitar una dirección unilateral de lectura, los proyectos poéticos de ambos autores están, desde la tradición misma, invitando a juegos y asimilaciones, al escucha de posibilidades silenciadas y a la reconstrucción del canto de quienes fueron condenados a callar.

⁶⁴⁶ Paul Celan, “Discurso con motivo de concesión del premio de literatura de la Ciudad libre Hanseática de Bremen”, en *Obras completas...*, p. 498.

⁶⁴⁷ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall, *op. cit.*, p. 139.

En la escritura de Paul Celan y en sus cuidados hay una voluntad de quiebre y “una exigencia permanente, analizable en cada caso, de discontinuidad”.⁶⁴⁸ ¿Discontinuidad con qué?, justamente con “las piedras angulares y los caballos engalanados de la historia”,⁶⁴⁹ con el acartonado canon; busca, así, “librarse del sentido inscrito en la lengua, convertirla en materia propia o, como postula Celan en alguna ocasión, trazar surcos a oscuras entre los sedimentos de un saber fosilizado, aunque, a la vez, activo”.⁶⁵⁰

Por otra parte, la tradición del *Deutscher Sprachraum* es, para Celan, una cuestión de edificación posible por las recepciones, por las lecturas y las adhesiones a una herencia, en este caso, digna del más atroz orgullo. De esta manera el poeta

busca e indaga en Rilke, de la misma manera que en Hölderlin o en Heidegger, lo que puede ser cómplice. Su obra es una interpretación crítica del legado alemán; atraviesa a la inmensa biblioteca alemana para encontrar en ella la connivencia con el crimen; señala el lugar de los textos donde ya se estaría preparando el camino hacia el exterminio.⁶⁵¹

Todesfuge, quizás el poema más conocido de Paul Celan, deja claro este posicionamiento. En el mismo se presenta a la tradición alemana obscureciendo la vida y el paisaje. En un escenario marcado por la ceniza y la muerte, aparecen los referentes de formación (en cuanto a educación) y personajes canónicos de la literatura alemana. Veamos la versión realizada por el propio Hernández, y recordemos que este poema fue la primera traducción que el peruano publicó de un autor en lengua alemana, al volver a Lima después de su estancia en Friburgo.

Negra leche de la madrugada la bebemos en las tardes
la bebemos al mediodía y en las mañanas la bebemos en las noches
bebemos y bebemos abrimos una tumba en los aires donde se yace estrecho
un hombre vive en la casa él juega con las serpientes él escribe
él escribe él escribe cuando oscurece hacia Alemania tus cabellos dorados Margarete
él escribe y sale tras la casa y brillan las estrellas y llama a sus mastines
y llama a sus judíos deja abrir una tumba en la tierra
y ordena tocar ahora a danza

Negra leche de la madrugada te bebemos en las noches
te bebemos en las mañanas y al mediodía te bebemos en las tardes
bebemos y bebemos

⁶⁴⁸ Miguel Casado, “Ciudad de los nómadas—notas de una lectura de Paul Celan—”, en Mario Martín Gijón y Rosa Benítez Andrés. *op. cit.*, p. 126.

⁶⁴⁹ *Idem.*

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 128.

⁶⁵¹ Arnau Pons, *Celan, lector de Freud. Una conferencia*, México, Herder/ Institut Ramon Llull, 2015, p. 33.

Un hombre vive en la casa juega con las serpientes él escribe
él escribe cuando oscurece hacia Alemania tus cabellos dorados Margarete
tus cabellos cenizos Sulamita abrimos una tumba en los aires donde no se yace estrecho
grita abrid profundamente la tierra, cantad y jugad
toma el hierro en las manos sus ojos son azules
abrid profundamente la tierra jugad tocad a danza

Negra leche de la madrugada te bebemos en las noches
te bebemos al mediodía y en las mañanas te bebemos en las tardes
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa tus cabellos dorados Margarete
tus cabellos cenizos Sulamita él juega con las serpientes

él grita tocad dulcemente a la muerte la muerte es un maestro de Alemania
él grita rasgad oscuramente los violines luego ascenderéis como humo en el aire
luego tendréis una tumba en las nubes donde no se yace estrecho

Negra leche de la madrugada te bebemos en las noches
te bebemos al mediodía la muerte es un maestro de Alemania
te bebemos en las tardes y en las mañanas bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania su ojo es azul
te hiere con sus balas te hiere plenamente
un hombre vive en la casa tus cabellos dorados Margarete
nos arroja sus mastines nos regala una tumba en los aires
juega con las serpientes y soñad la muerte es un maestro de Alemania
tus cabellos dorados Margarete
tus cabellos cenizos Sulamita⁶⁵²

Este es quizás uno de los poemas más traducidos y comentados del siglo XX. Aquí queremos enfocarnos en la recepción reproductiva⁶⁵³ que Hernández hizo de los conocidos versos del rumano y de qué manera la crítica a la tradición alemana se refuerza en sus opciones como traductor. Como mencionamos en el párrafo y en las páginas anteriores, Hernández fue, si no el primero, quizás uno de los más tempranos traductores de la poesía de Paul Celan en el Perú. La intención de dar a conocer a este autor inevitablemente tiene que ver con los diálogos y actualizaciones del mismo en su propio contexto. Más allá de que *Todesfuge* es el poema más difundido de la obra del rumano, es en las formas en las cuales se actualiza el reclamo de sus versos, en este caso en el medio cultural y social peruano también envuelto en un

⁶⁵² Paul Celan, “Fuga de la muerte”, traducción de Luis Hernández Camarero, en *Ciempíes*, núm. 2, Lima, abril de 1966, s/n.

debate y una contestación a la historia y a la tradición, donde vale la pena indagar sobre la intención enunciativa (en el sentido bajtiniano) que asume Hernández.

Recordemos que en la nota editorial del número de *Ciempies* donde aparece esta traducción Julio Ortega, director de la publicación, reclamaba “la posibilidad de un contacto vivo con el pensamiento y formas de la creación moderna”, para que la poesía peruana saliera de su actual condición, “saturados como estamos de sentimentalismos y otras herencias hispánicas que nos ciñen a pálidos respetos”.⁶⁵⁴

Si para el caso peruano este reclamo se presenta como una necesidad de renovación estética, en el poema de Celan quedan en evidencia las consecuencias más atroces de heredar, y de mostrarse continuador y erigir ese “pálido respeto”. La primera imagen que aparece en los versos del rumano es la de un hombre, un militar nazi, quien dirige un campo de concentración, de ahí las órdenes a los perros en medio de tumbas en el aire, las cuales son las ráfagas de humo que salen de los crematorios. Este hombre vive y escribe en una casa, mientras el nosotros del sujeto lírico bebe leche oscura y construye fosas en el aire al tiempo que testimonia “él juega con las serpientes”; el hombre juega, se divierte y se relaja con el veneno. Es tal el impacto que provoca al sujeto lírico que estas dos acciones se den juntas que las enfatiza por medio de la repetición: “él juega con las serpientes él escribe/ él escribe”. Este hombre escribe y juega con serpientes también mientras “oscurece hacia Alemania tus cabellos dorados Margerete”; una de las personajes más conocidas de la literatura germana, la Margarete de Fausto, brilla en la imagen del dorado de su hermosa cabellera en medio de los tiempos oscuros en Alemania. La lectura también se presta para interpretar que el cabello dorado de Margarete como caracterización de lo “bello”, lo “puro”, lo que brilla en su perfección, en su representación de lo ario, está haciendo obscurecer a Alemania, mientras un hombre escribe. La segunda aparición de Margarete y también en el cierre del poema, marca una dicotomía entre sus cabellos de oro y los “cabellos cenizos” de la Sulamita, “la contraposición más repetida entre lo alemán y lo judío se concentra en personajes significativos de la tradición literaria, la Margarete goethiana y la Sulamita del *Cantar de los Cantares*”.⁶⁵⁵ Margarete brilla en sus cabellos de oro, mientras que la Sulamita tiene los

⁶⁵⁴ Julio Ortega, editorial del núm. 2 de *Ciempies*, abril de 1966, s/n.

⁶⁵⁵ Miguel Casado, *op. cit.* p. 125. De este ensayo también tomamos una primera aproximación a la interpretación del “hombre que escribe”, cuando afirma: “el carcelero del campo «escribe» no se sabe qué y organiza actuaciones musicales –literatura, arte–, a la vez que ordena cavar tumbas o azuza a los perros” (*Idem*).

cabellos cenizos, o, en la lectura más literal y cruda, su cabello literalmente está hecho cenizas.

“La muerte es un maestro de Alemania” (“der Tod ist ein Meister aus Deutschland”) parece una línea traducida literalmente. Aunque encontramos traducciones en las cuales esto varía, como la de José Luis Reina Palazón: “La muerte es un Maestro Alemán”,⁶⁵⁶ o “la muerte es un experto alemán”, en la versión traducida por José Aníbal Campos.⁶⁵⁷ En la traslación de Luis Hernández se hallan dos posibles lecturas ligadas a la crítica hacia la imagen de uno de los personajes determinantes y más oficialistas para definir qué y de qué forma se continúan y se transmiten el canon y la tradición: los maestros. José Aníbal Campos menciona que utilizó, para su traducción, el sustantivo “experto” en vez de maestro justamente para enfatizar la crítica a la frialdad manifiesta en la búsqueda de la exactitud. La palabra “maestro” refiere en castellano tanto a los profesores como a aquel que posee una “«tradicional» maestría en las artes y oficios. [...] pero el término se asocia mucho más al sentido de *virtuosismo* (en las artes, en la música)”,⁶⁵⁸ y continúa: “Yo, con experto, quise, sin embargo, aprovecharme de la connotación negativa que contiene la palabra en sí: la de perito, la de alguien tan especializado en una materia (o en varias) que pasa por alto otras disciplinas y otros matices de la vida”.⁶⁵⁹ En el caso de Hernández, el sentido tanto de “profesor” como de “experto” están relacionados con la imagen del reforzador del imaginario nacional. La muerte es un maestro originario de Alemania, pero también puede ser un experto sobre Alemania (su cultura, su literatura, su tradición), ambos constructores de la *Heimat*.

La crítica y el apartamiento de los usos oficialistas de la tradición también se expresará en ambos poetas mediante el uso del humor. El peruano hará empleo de este recurso de una forma más abierta, aunque no por eso menos ácida. Así, en su proyecto escritural se hace presente el celaniano “andar experimentando lúdicamente con el llamado material de la palabra”.⁶⁶⁰ Recordemos la ironía con la cual trata a la tradición en uno de sus más famosos y repetidos axiomas.

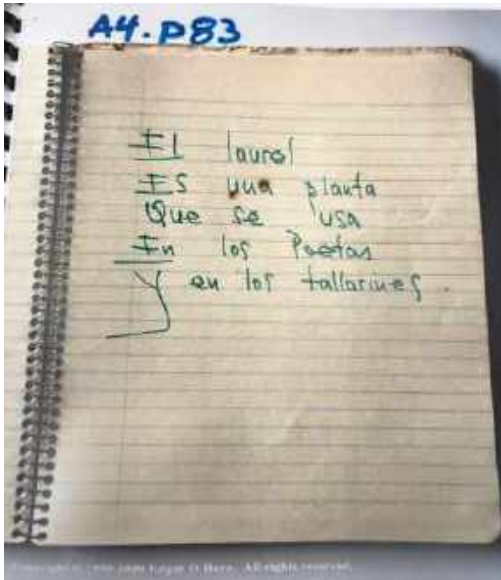
⁶⁵⁶ En Paul Celan, *Obras completas...*, pp. 63-64.

⁶⁵⁷ José Aníbal Campos, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁶⁵⁸ *Idem.*

⁶⁵⁹ *Idem.*

⁶⁶⁰ Paul Celan, “Carta a Hans Bender”, en *Obras completas...*p. 489.

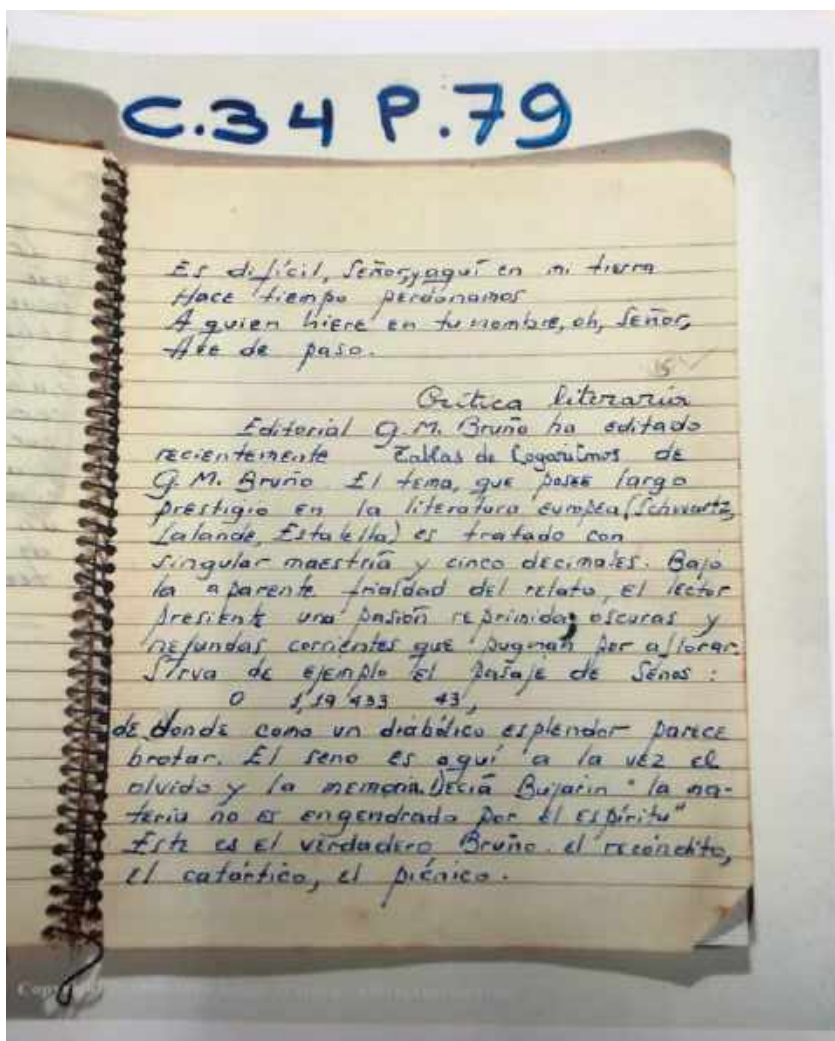


(Cuaderno XA04, p.83)

El símbolo de la solemnidad para laurear a los expertos creadores de la palabra es también el sazónador de un común platillo. Esas son, en verdad, las bases de la tradición.

La sátira al presentar a los medios de formación del canon y de legitimización del espacio literario continúan en un pastiche satírico, esto es: “una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora [...] que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del efecto caricaturesco de la imitación”.⁶⁶¹ En la página 79 del Cuaderno XB34, se lee la siguiente “Crítica literaria”, en donde el tono, los referentes y los elementos a resaltar de una publicación presentan una serie de “verdades contenidas” de manera jocosa. La relación con la “exactitud” se presenta por medio de lo lúdico, pues la “crítica” es en verdad una reseña de un libro escolar de matemáticas (de nuevo la presencia de lo exacto en la parodia a la ciencia), al final de la misma el comentario carece de sentido, a pesar de haber recurrido a una serie de lugares comunes en la crítica de textos:

⁶⁶¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 31.

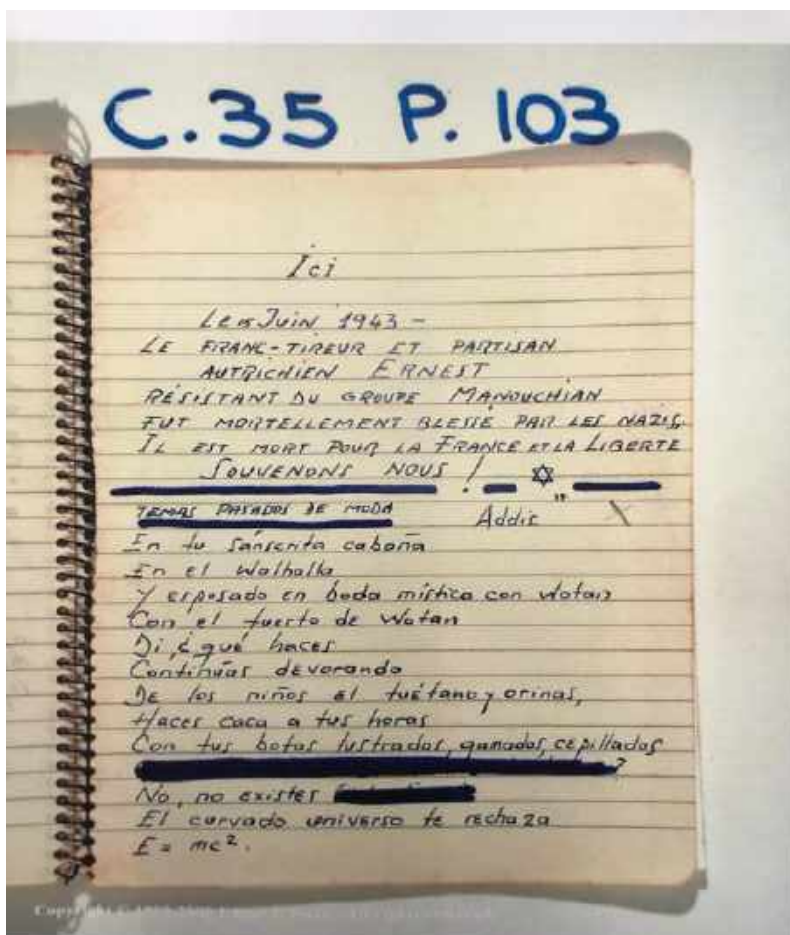


Si la tradición y sus medios de transferencia son tratados de forma jocosa en los versos de Hernández, la indignación y el reclamo se enuncian de manera directa y demandante. Son pocos los poemas del limeño que hacen una mención abierta a una fecha o un acontecimiento histórico específico,⁶⁶² aunque abundan las alusiones. Si, como menciona Celan, cada poema tiene su “20 de enero”,⁶⁶³ esto es, aluden a una realidad, hay un momento histórico concreto con el cual están profundamente vinculados, en la poesía de Hernández los procesos históricos, más que las fechas, se hacen presentes de forma evidente. A diferencia de la escritura de Celan, donde no es fácil descifrar los guiños históricos a los que alude en muchos

⁶⁶² Los acontecimientos referenciados de forma abierta no son simplemente políticos, el pequeño repertorio de fechas de Hernández abarca, desde el año de composición de la *Crítica a la razón pura* (“Cuaderno XC38, p. 5), hasta el golpe de Estado en Chile, en septiembre de 1973 (Cuaderno XC26, p. 49).

⁶⁶³ 20 de enero de 1942, fecha del decreto de la “solución final”, a la cual Celan refiere en *El Meridiano* y en el poema “Tubinga, enero”.

de sus poemas; el poeta peruano no sólo nombra, sino también reclama y hace expresos su asco y su indignación de manera directa. En “Temas pasados de moda Addie”, aparecido en el Cuaderno XC35, fechado en 1970, leemos, debajo de los datos de una placa al partisano de la resistencia francesa Ernest,⁶⁶⁴ y de una estrella de David:



Para darnos una idea de la magnitud del desprecio que refiere la persona de Adolf Hitler a Luis Hernández, vale la pena recordar que el limeño tiene una temprana simpatía —la cual se acentuará a lo largo de su obra— por personajes que han sido juzgados o que han servido como representaciones del “mal” o del mal actuar. Recordemos el poema con el que abre su primer poemario (*Orilla*, 1961), “Jardinero de cizaña”, en el cual, tras advertir en los primeros versos: “pon arriba / donde no puedan verla, tu señal / jardinero de cizaña”, el sujeto lírico ayuda al plantador del conflicto a huir de los hombres, de quienes van a juzgarlo o a

⁶⁶⁴ Esta placa se encuentra en París en la calle de Mirabeau, a una cuadra del famoso puente de Mirabeau, donde se quitó la vida Celan.

castigarlo. Sucede lo mismo, como hemos mencionado a lo largo de esta tesis,⁶⁶⁵ con la empatía, el reconocimiento y con la dignificación de la vida de otros actores, como los rateros (“Matan a roba carros”: “El ladrón ya se encuentra / En la Morgue [...] El patrullero hacía su ronda / El ladrón tenía 22 años / Este es el precio del automóvil 086338”⁶⁶⁶; “Soy Billy the Kid / Ladrón de bancos / Y como voy herido / Por la espalda / Sé hacia dónde voy / Y el atardecer / Retoma mientras mis ojos / Pasean sobre la arena⁶⁶⁷), los drogadictos (“No existe la adicción a la mariguana. Pero sí clínicas donde se trata la adicción a la mariguana. Con celda de castigo, cuatro enfermeros...”⁶⁶⁸) o incluso con los emblemáticos asesinos de la tradición occidental (“Abel”: “Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano, [...] 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”⁶⁶⁹). Hernández se presenta empático incluso con una de sus más conflictivas figuras literarias, Ezra Pound, a quien el peruano cuestiona en cuanto a su actuar, al tiempo que intenta entender el porqué de su participación abierta con el régimen fascista. (Mientras en *Las constelaciones* se refiere a él como un “viejo ché su madre” y como “mi amigo inconfesable”, en el *Ensayo sobre Ezra Pound* menciona que “nadie más sujeto a errar en la política que un poeta”⁶⁷⁰). Toda la obra de Hernández está marcada por esta ambivalencia con la figura de Pound, a quien nunca deja de referirse con cierta familiaridad. En “Temas pasados de moda Addie”, esa misma familiaridad funciona para el reclamo y no existe ningún tipo de empatía o intento de posicionamiento en el lugar del personaje aludido, el desprecio se marca en un lenguaje directo, irónico y a veces violento; el rechazo a la figura de Hitler es claro desde el inicio del poema.

Como muchos de los textos de Hernández, éste tiene una fuerte carga narrativa, los encabalgamientos son constantes, aunque la lectura se torna pausada debido a los matices, las frases interrogativas y las pocas comas que aparecen entre los versos. La crítica a la tradición alemana se presenta aquí de manera directa mediante la mención literal al cementerio de los héroes de la cultura germana, la Walhala, en donde Addie tiene una cabaña

⁶⁶⁵ Ver nota 174.

⁶⁶⁶ Luis Hernández, “Matan a roba carros”, en *Collage*, núm. 4, Lima, noviembre de 1970, s/n.

⁶⁶⁷ Cuaderno *XB03*, p. 9.

⁶⁶⁸ Cuaderno *XC31*, p. 23.

⁶⁶⁹ Cuaderno *XC34*, p. 69.

⁶⁷⁰ Ver en este apartado p. 256.

sánscrita, en relación con el origen de la esvástica. Hitler seguramente estará en boda mística, esto es, anulado, siendo uno mismo, con Wotan, el Dios de la guerra.⁶⁷¹

El tono se vuelve más agresivo al presentar y evidenciar a tan solemnizado personaje, casi endiosado, “haciendo caca a tus horas”, como cualquier ser humano, pero a diferencia de la mayoría de los humanos, completamente cruel en otras de sus prácticas cotidianas: “devorando de los niños el tuétano”; todo esto en un orden perfecto de pulcritud y disciplina, con las botas lustradas y cepilladas. Los rayones en tinta azul oscuro que impiden leer el verso siguiente y una palabra de la anti penúltima línea insinúan un tono mucho más agresivo en el cuestionamiento y el insulto al personaje histórico. Esta imposibilidad para leer, para continuar el diálogo con el hombre aludido, pueden entenderse como un límite autoimpuesto frente al desprecio que le genera el personaje. Las preguntas pueden continuar y la agresividad puede crecer, pero al final el sujeto lírico para; a través de la línea azul, oculta las palabras, pues no espera respuesta y no le interesa continuar la agresión hacia ese receptor.

El final del poema es contundente, preciso como una fórmula física. El personaje aludido no está más, “No, no existes”, y es una fortuna que sea así, pues “El curvado universo te rechaza”. El poema cierra, así, con la fórmula de la equivalencia entre la masa y la energía de la teoría de la relatividad, acuñada por el físico de origen judío Albert Einstein, quien también se posicionó abiertamente contra la guerra y el fascismo.

Luis Hernández comparte la crítica y las preocupaciones celanianas, así como su posicionamiento frente a la tradición, el actuar de los intelectuales y la consciencia del medio artístico en el cual se desenvuelven y del cual forman parte. “Celan es consciente de que se está dirigiendo a un público formado por ex nazis e hijos de ex nazis”,⁶⁷² mientras que Hernández escribe en un medio social y cultural conservador y en muchos casos partícipe de un gobierno militar “progresista”. En medio de este escenario, existe también en ambos poetas otra propuesta de lectura y de consolidación de una tradición, esta vez compuesta por voces de todo tipo de personajes resistiendo desde el arte y la dignidad humana, así como

⁶⁷¹ En uno de los “Cuadernos alemanes”, el *XRCI*, el cual corresponde a una primera versión o una versión ampliada de *Orilla*, la única frase en alemán que se encuentra está al final del Cuaderno y es justamente una cita de *Der Ring der Nibelungen*, la escena cuarta del *Rheingold*: “Weiche!, Wotan! Weiche”, fragmento donde Erda pide al dios de la guerra renunciar al anillo (Cuaderno *XRCI*, p. 84). En entrevista con Fernando Amat éste refirió que durante su estancia en Friburgo Hernández traducía constantemente libretos de ópera y que le gustaba en especial *Der Ring der Nibelungen* (Entrevista con Fernando Amat, 16 de junio de 2020).

⁶⁷² Arnau Pons, *Celan, lector de Freud...*, p. 22.

una de una esperanza firme en el lenguaje, incluso en medio y después de las más dolorosas condiciones. En torno a la vivencia del terror, Celan afirma:

la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, «enriquecida» por todo ello.⁶⁷³

Para el proyecto poético del limeño, trazado en colores y en el soporte cotidiano de los cuadernos escolares, en medio de la Lima gris, “la función de la palabra, como la medicina, es curar o aliviar el dolor. El circuito cerrado de los cuadernillos responde también a una conciencia que se sabe plural pero selecta”.⁶⁷⁴ Este criterio de selección está más relacionado con evitar que los Cuadernos formen parte del canonizado y cerrado campo cultural peruano que con exigencias de formación a sus potenciales lectores.

Tanto en la escritura de Hernández como en la de Celan existe una crítica y un cuidado, también un juego constante con el lenguaje, porque éste salva, se salva y sobrevive. Así, aunque la relación con la tradición es conflictiva hay también diálogos que vale la pena establecer. Ambos proyectos poéticos encontraron en la traducción un camino para entablarlos y, así, dar a conocer y nutrir su poesía con la palabra del otro.

No podemos separar la obra poética de Paul Celan de su labor de traductor. “Todo poeta que traduce a otros poetas aprende de ellos e incorpora elementos de ese trabajo a su propia obra, y este es el caso de Celan, que empezó traduciendo del ruso al rumano y prosiguió con traducciones al alemán del inglés, el francés, el portugués, el ruso y el hebreo”.⁶⁷⁵ La primera parte de esta afirmación se presenta válida también para la obra de Luis Hernández, quien no tomó la traslación como una actividad profesional, pero es palpable la influencia en su proyecto poético de los autores a quienes vierte no sólo al español, sino también a otros idiomas como el inglés y el alemán.⁶⁷⁶

⁶⁷³ Paul Celan, “Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la Ciudad libre Hanseática de Bremen”, *op. cit.*, p. 498.

⁶⁷⁴ Edgar O’Hara, “Luis Hernández: el libro y sus facciones...”, pp.47-48.

⁶⁷⁵ Jesús Munárriz, “Cómo y por qué traduje a Paul Celan”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷⁶ En la página 5 del Cuaderno *xA04*, por ejemplo, aparecen versos de Apollinaire en alemán; en el *xC13* (p. 23) se ubica una cita de Ginsberg también en alemán, y en el *xC34* encontramos una cita de *America*, del mismo poeta, nuevamente traducido a lengua alemana. A diferencia de otros autores, como Freud, de quien Hernández pone referencias bibliográficas en inglés, consideramos que el material poético, tanto de Apollinaire como de Ginsberg, fue traducido por el propio Hernández, quien conocía los idiomas de ambos autores y pudo tener

Hernández no solamente fue un temprano traductor de Paul Celan, sino que, como hemos mencionado al inicio de este apartado, los poemas que tradujo del rumano son de los pocos que no se presentan de forma fragmentaria a lo largo de sus Cuadernos. La recepción de Celan que el peruano realiza asomará no solamente en la forma en la que adopta, rehace y recontextualiza ciertas prácticas y cuestionamientos en torno a la escritura, sino también mediante el posicionamiento ético que dirige su proyecto poético. Conformando los trazos y poemas de Hernández, entre citas en diferentes idiomas de otros autores y anotaciones escolares y personales, aparece la voz de Celan y sus ecos.

La intertextualidad en la escritura de Luis Hernández se presenta de forma aparentemente directa, aunque siempre invita a una revisión de datos biográficos, y poéticas, incluso anécdotas de los autores, científicos y personajes históricos a los cuales hace referencia. La influencia de Paul Celan en su escritura no es accesible a primera vista, a diferencia de otros autores como Heine, Shelley, Byron, Goethe, Einstein o el mismo Ezra Pound, de quienes repite y reutiliza citas y fórmulas en títulos y fragmentos de sus poemas; la referencia directa a textos de Celan se presenta sólo por medio la traducción. Alberto Cubas y Fernando Amat, con quienes el peruano compartió morada durante su estancia en Friburgo, tampoco recuerdan un interés especial de Hernández respecto del autor.⁶⁷⁷ Sus traducciones del rumano se insertan en medio del *fluir* textual de los Cuadernos: entre el *collage* de voces que edifican a la mayoría de los poemas de Hernández, la voz de Celan aparece directamente sin ser parte de los mismos, más bien los acompaña.

Durante el proceso de lectura, y con este el de recepción, existe un movimiento dual en cuanto a nuestra experiencia al interpretar el texto y la forma en la cual los textos forman parte de nuestra vida. Tal como enuncia Wolfgang Iser: “Con esto no sólo se indica cuán intensamente participan nuestras experiencias en la realización del texto, sino también que en este proceso siempre sucede algo con nuestras experiencias”.⁶⁷⁸ ¿De qué manera recibe Hernández la lectura de Paul Celan y de qué manera la misma cambiará a lo largo de su proyecto poético?

acceso a sus versiones en idioma original. Esta práctica está presente también en el *Xba6*, en donde, en la página 26, encontramos fragmentos de Pound en francés, de este mismo autor hay traducciones al español y al alemán en la página 89 del cuaderno *Xba1*.

⁶⁷⁷ En entrevista Alberto Cubas mencionó que Hernández traducía a Goethe y a Heine, mientras Fernando Amat refirió una predisposición por Goethe y autores de lengua inglesa.

⁶⁷⁸ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Rall, Dietrich. *op. cit.*, p. 103.

En el capítulo 3 de esta tesis, dedicado a *Las constelaciones*, hicimos una primera mención a la recepción de Paul Celan en el último poemario impreso del limeño, el cual mandó al concurso “El Poeta Joven del Perú”, un poco después de haber regresado de Alemania. En esta primera recepción algunas imágenes celanianas como la despedida y el otoño, así como el reclamo ante la intención de ocultar un pasado bélico reciente, dialogan con los temas principales del poemario del peruano. La presencia de Celan se manifestará de una forma mucho más profunda, aunque menos accesible a primera vista, en todo el posterior proyecto de los Cuadernos.

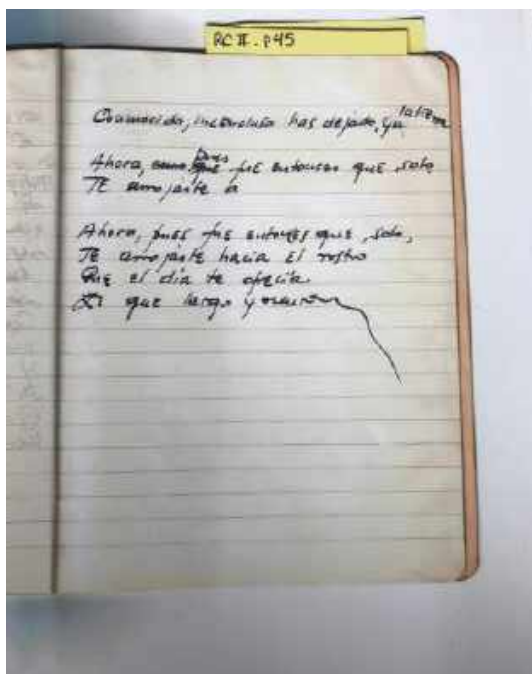
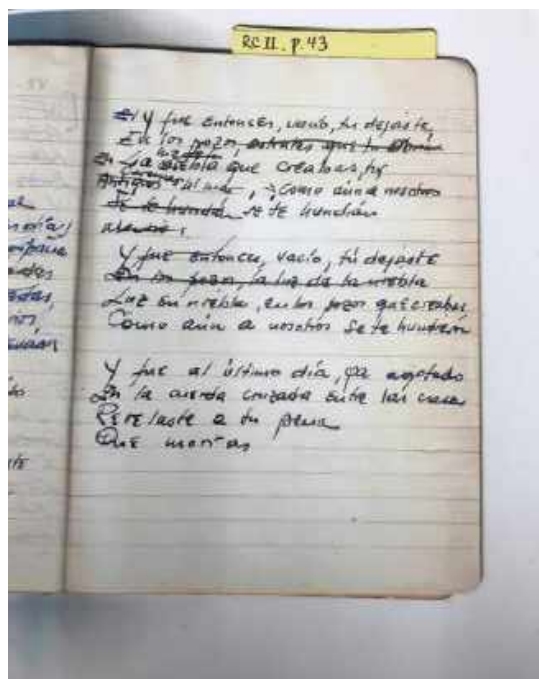
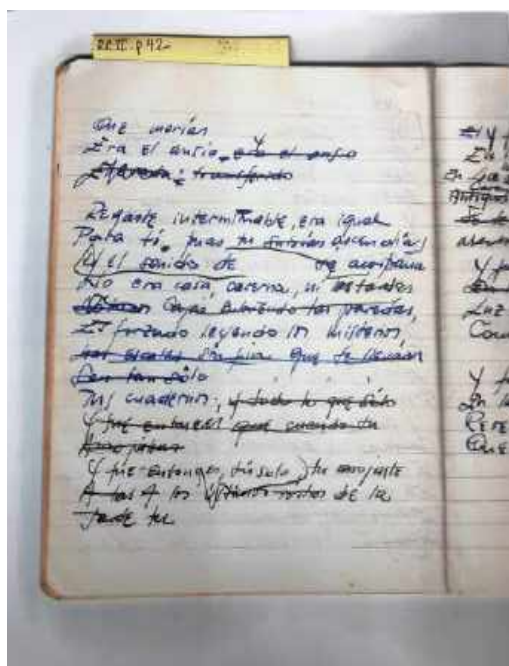
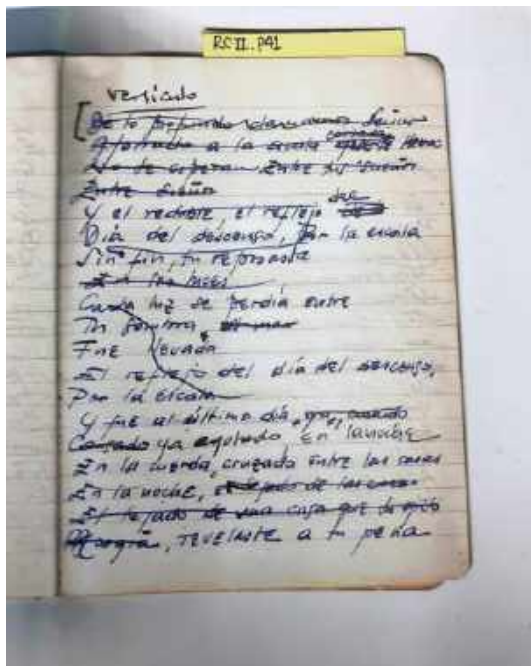
Una temprana práctica a la cual el limeño es receptivo en la búsqueda por escribir sobre el dolor, es el cuestionamiento por los límites del lenguaje para expresarlo y cómo se podrían representar los quiebres emocionales. Para Celan, como hemos visto, son necesarias las roturas en el lenguaje, impotente pero sobreviviente al horror. Así, las palabras quebradas, los *komposita*, los neologismos, las repeticiones y los préstamos de otras lenguas son algunos caminos para intentar decir lo “indecible”.⁶⁷⁹ “Mudo, lo que en la vida entró, mudo. /Trasiega los jarros”,⁶⁸⁰ escribió Paul Celan en su poema “Asis”, referente a la potencia del silencio. En “Tubinga, enero” también retomó el “Pallkasch, Pallkasch” hölderliano al lado del balbuceo (*lallen*): “El balbuceo sin sentido sería la mejor explicación para este mundo sin sentido”.⁶⁸¹

En las versiones de algunos poemas de *Las constelaciones* que aparecen en el Cuaderno “alemán” *XRC2*, el tema de la pérdida será una constante y con ella el dolor que el sujeto poético intenta expresar. La repetición a modo de ensimismamiento estará presente en varios de sus versos. Entre las páginas 41 y 45 encontramos dos veces el poema “Sagitario” (el cual también se encuentra en las páginas 37-39) con muy leves variantes. La “primera” versión abre con un “versículo”: “De lo profundo clamamos Señor”, tachado, al igual que los versos siguientes, los cuales se repetirán de forma casi idéntica y también estarán rayados de manera constante, como si la escritura y su anulación llevaran dos ritmos que se sobreponen.

⁶⁷⁹ Lo indecible, no lo inefable, es lo inenarrable, “Canon silencioso que entona la muerte, noche de la ‘historia grande’” (Silvana Rabinovich, “La transmisión de lo indecible”, en Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2008, p. 48).

⁶⁸⁰ Paul Celan, “Asis”, en *De umbral en umbral*, edición bilingüe, traducción y notas de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, sexta edición, 2008, p. 55. (también existe una mención a este poema en el “Índice comentado” de traducciones de Luis Hernández en el Cuaderno *XC24*, p. 39, reproducida en la página 161 de esta tesis).

⁶⁸¹ Jesús Munárriz, *op. cit.*, p. 45.



El final interrumpido, abierto, escrito ya con una caligrafía desbordada, la palabra inconclusa por un garabato mostrando la imposibilidad de continuar, de prolongar repeticiones como reclamos sin respuesta, es uno de los primeros recursos que emplea Hernández para mostrar los límites en torno a la escritura del dolor que invade al sujeto lírico.⁶⁸² El tema de la muerte

⁶⁸² Sobre la imposibilidad en la obra de Hernández para expresar, decir, “el grande dolor”, ver en este capítulo, pág. 210. Realizamos un análisis de la primera versión de este poema en el capítulo 3, pp. 95-96.

es recurrente en este Cuaderno, así como el reclamo por el abandono y lo absurdo de la partida. Por otro lado, los medios para representar la experiencia de lo indecible también están relacionados con el intento de recuperar la voz de aquellos que fueron silenciados.

No son las estrategias de ambos autores frente a los aparentes límites del lenguaje lo que queremos señalar aquí—pues obviamente esto no es privativo de su obra—, sino la forma en la que, tanto en Hernández como en Celan, se desborda un silencio latente y vinculado a la violencia y el dolor. Esto se manifiesta en las formas en las que moldean el lenguaje para que este silencio se pueda quebrar, pues es un silencio impuesto.

Se ha caracterizado al dialogismo en la poesía de Paul Celan a través de una constante apelación a la voz del otro. Si, como señala Bajtín, “una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas”,⁶⁸³ y la respuesta de Celan a los enunciados que componen la tradición del *Deutscher Sprachraum* es crítica y distante, también existe a lo largo de su obra una profunda identificación con otras figuras literarias, entre estas destaca la del poeta ruso Osip Mandelstam, a cuya memoria está dedicado *Die Niemandrose*, y quien será un autor clave en la vida y la obra de Paul Celan. En la introducción a sus *Gedichte*, traducida por el rumano, éste sentencia: “Lo que estaba inscrito en lo íntimo de esos poemas, su acuerdo hondo y así trágico con su tiempo, le prescribía el camino también al poeta”.⁶⁸⁴ Así, la poesía del ruso nos incumbe como responsabilidad con la memoria y reconocimiento a la voz que no eligió la tragedia, y que, a pesar de ella, continuó cantando. “El poeta—dice Celan—, el hombre a quien la lengua le es todo, origen y destino, está con la suya en el exilio, ‘entre los escitas’”.⁶⁸⁵ La identificación con el escritor silenciado por el totalitarismo reivindica entonces la función de la palabra para continuar “los cantos que todavía quedan por cantar más allá de los muertos”.⁶⁸⁶ A pesar de los intentos por, literalmente, enterrar las voces, éstas surgen y vuelven a brotar entre la vida. Como vemos en el siguiente poema de Celan, el cual abre *Sprachgitter (Reja del lenguaje)*:

Voces en lo verde
de la superficie del agua rayadas.

⁶⁸³ M.M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal...*, p. 265.

⁶⁸⁴ Citado en Ulisse Dogá, *Port Bou: ¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Antonio Machado Libros, 2012, p. 28.

⁶⁸⁵ *Idem*.

⁶⁸⁶ Arnau Pons, “Descifrar el idioma, traducir el poema”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benéitez Andrés. *op. cit.*, p. 71.

Cuando el alción, pájaro de nieve, se sumerge,
zumba el segundo:
Lo que estaba de su parte en cada una de las orillas,
pasa segado a otra imagen.

*

Voces desde el camino de ortigas:

Ven con las manos hasta nosotros.
Quien está solo con la lámpara
sólo tiene la mano para leer.

*

Voces, entretejidas de noche, sogas,
en las que cuelgas la campana.

Cómbate, mundo:
Cuando la concha de los muertos llegue flotando,
repicarán aquí.

*

Voces ante las que tu corazón
al corazón de tu madre se repliega.
Voces desde el árbol de horca
donde el leño del otoño y el de primavera los anillos
cambian y cambian.⁶⁸⁷

¿De quiénes o quiénes son estas voces? ¿cuál es el coro que cuenta lo que estuvo en la noche de sogas, en el agua rayada? Las voces pertenecen a un yo y a un tú que ha sido ampliamente estudiado y discutido en torno la obra de Paul Celan.⁶⁸⁸ Para Jean Bollack: “El principio dialógico es lo más falso en la interpretación de Celan, ya que en su poesía el otro está dentro de la misma obra y nunca fuera de ella, mientras que para Levinas y Buber el otro es siempre el Otro. Pero en Celan nunca. El otro es él mismo”.⁶⁸⁹ El otro es aquel de la experiencia

⁶⁸⁷ Paul Celan. *Obra completa...*, p. 117.

⁶⁸⁸ Entre los estudios canónicos se encuentra el famoso y ampliamente comentado libro de George Gadamer *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"*, Berlín, Suhrkamp, 1986 (versión en español, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a "Cristal de Aliento" de Paul Celan*, Barcelona, Herder, 2001.) Bollack, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, traducción Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons y Susana Romano-Sued, Madrid, Trotta, 2005. Dentro de este volumen destaca el ensayo de Arnau Pons, “Celan y nosotros”.

⁶⁸⁹ Bollack, citado en Miguel Casado, *op. cit.*, p. 140.

compartida y en ese sentido “la memoria es el encuentro colectivo en la contrapalabra”.⁶⁹⁰ Con la contrapalabra colectiva viene entonces la responsabilidad de cantar lo que fue: “es quizá la respuesta más radical a la tan traída y llevada pregunta del *¿Cómo fue posible...?*” Celan parece responder: *Pues así fue—y así puede ser, de nuevo— posible*”.⁶⁹¹ Tales vivencias sólo pueden ser dichas a través del coro de las víctimas. “El ‘coro’ que confiere autoridad a la voz de Celan en cuanto individuo que puede hablar por todos es, muy probablemente, un coro de muertos”.⁶⁹² El objeto estético que porta este mensaje busca, así, a un receptor; para Mandelstam es la imagen de una carta lanzada al mar en un momento crítico:

una botella sellada, que contiene una descripción de su destino y su nombre. Muchos años después, vagando por las dunas, la encuentro en la arena, leo la carta, me entero de la fecha y del acontecimiento y de la última voluntad del muerto. Yo tenía derecho a hacerlo: no abrí una carta ajena.⁶⁹³

Celan, lector de Mandelstam, considera que “el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza—ciertamente no siempre y muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar en algún momento, tal vez a la tierra del corazón”.⁶⁹⁴ Para ambos autores el receptor de este mensaje está latente en “el gran tiempo”. Para Luis Hernández los receptores del poema están aquí y ahora, pues su identificación es con los silenciados del presente. El cambiante sujeto lírico de la poesía del limeño no comparte un destino con otros creadores, aunque tal vez sí algunos rasgos, como la melancolía (Beethoven, en “CUARTETO OPUS 131”) o la soledad (“Erick Satie”); el sujeto lírico se reconoce como parte de una comunidad violentada y juzgada en un sentido moral estrecho y lleno de prejuicios. Los prófugos y los esquizofrénicos son presentados como “hermanitos”; los diálogos en su prosa se interrumpen con la voz de los amigos drogadictos que creen ver al diablo en la figura de Dios;⁶⁹⁵ la misma presentación del sujeto se identifica con ladrones (“Soy Billy the kid, ladrón de bancos”); indios (“Gran Jefe un lado del cielo”) y con artistas que a pesar de conocer el canon clásico en música y literatura crean y tocan desde el espacio

⁶⁹⁰ Tatiana Bubnova, “Poesía como acto de memoria”, en Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera. *op. cit.*, p. 129.

⁶⁹¹ José Aníbal Campos, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁹² Tatiana Bubnova, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 134.

⁶⁹⁴ Paul Celan, “Discurso con motivo de la concesión del premio de literatura de la Ciudad Libre Hanseática de Bremen”, en *Obras completas...*, p. 498.

⁶⁹⁵ “La Chinita, Lucho y Hugo” en el Cuaderno *XC31*, pp. 27-31.

latinoamericano (“Shelley Álvarez”), con todo el descarte de lo multicultural que en realidad se les confiere a partir de este lugar de enunciación dentro del canon de las artes.

La advertencia y denuncia constantes en la literatura alemana de postguerra referentes al punto extremo de la intolerancia hacia la “diferencia” —hasta la infame práctica de borrarla—, la cual tuvo aceptación y su base en la vida diaria de una sociedad familiarizada con un lenguaje y sentido común que alimentó y se identificó con la “terminología de la selección y exclusión en el memorándum de las oficinas de la SS, las cuales fueron hechas para organizar la liquidación masiva de personas que no correspondían con su tipo de ideal”,⁶⁹⁶ se encuentra activa en la denuncia que Hernández muestra en sus Cuadernos, en torno a los peligros de esa clasificación de las personas, “los locos”, los “choros”, los “adictos”, los “prófugos”, son ahora la comunidad señalada, y en el silencio que se les impone se muestra una primera desaparición.⁶⁹⁷

En la asimilación y recontextualización del mensaje en la botella, en el Perú de la segunda mitad del siglo XX, Luis Hernández, por medio de su proceso de recepción, lee para crear recuperando la vivencia del Otro. En la definición básica de traducir— “Por lo menos en alemán, la palabra traducir (‘übersetzen’) tiene un doble sentido: es el mismo verbo que se emplea para un barquero que traslada a los pasajeros de orilla a orilla. [...] Entonces, la palabra traducción conserva un resto de deixis: la traducción sale de la cultura de origen y llega a otra, extranjera”⁶⁹⁸—, se lleva a cabo el acto ético de la poesía, fuertemente ligada a la responsabilidad con el receptor, pues “en una permanente interacción con el otro, en un constante devenir del acto (ético) la palabra se convierte en acto cuya implicación es una responsabilidad/responsiva congénita, siempre enraizada en una situación concreta”.⁶⁹⁹

En cuanto a la concepción y la construcción del “nosotros” en la poesía de Luis Hernández, vale la pena mencionar que ésta se encuentra fuertemente marcada por su

⁶⁹⁶ Peter Demetz, *Postwar German Literature. A Critical Introduction*, Nueva York, Pegasus, 1970, p. 239.

⁶⁹⁷ En la tesis *Soy Nepantla: estudio de las artes performativas sobre los cuerpos que importan en México y la comunidad chicana de California*, Amarilis Pérez Vera retoma el testimonio del artista muxe Lukas Avendaño, quien señala, respecto a la desaparición de su hermano, que por su condición de indígenas ellos son personas que ya han sido desaparecidas al ser ignoradas, al no tener voz, lo cual hace que al momento de convertirse en desaparecidos por el Estado se culmine un proceso de ocultamiento, de negación de su existir sumamente violento y común en una sociedad profundamente racista.

⁶⁹⁸ Michael Rössner, “Traducción y poder: estrategias de la periferia”, en Roth Feierstein, Liliana y Vera Elisabeth Gerling. *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2008, p. 121.

⁶⁹⁹ Tatiana Bubnova, *Do corpo à palavra. Leituras bakhtinianas*, organización, traducción y notas de Nathan Bastos Souza, San Pablo, Pedro & João Editores, 2016, p. 188.

estancia en Alemania, y sin duda alguna por una primera recepción de la poesía de Paul Celan. Al referirse a la poesía del limeño en relación con la presencia cada vez más densa de la soledad, hasta el misterio de su muerte, Edgar O'Hara define a la misma como “la estancia solitaria”. En los párrafos anteriores hemos referido a una identificación del sujeto lírico con actores marginados; éste, sin embargo, se dirige a ellos través de “ustedes”, “hermanitos”, “amigos” o llamando a los autores con quienes dialoga por sus nombres de una manera familiar. La primera persona del plural es frecuente únicamente en *Las constelaciones* y está ligada con aquellos a quienes les fue arrebatada la continuidad del canto, éste entendido de nuevo como destino: “cantos rodados hasta el abismo”.⁷⁰⁰

En el primer poemario de Celan encontramos un nosotros que se lamenta por “el corazón blanco de nuestro mundo perdido”, y varios poemas de *Las constelaciones* parecen una continuación de la pena por lo que ha sido arrebatado, de lo que ahora sólo se puede entretrejer con los despojos. Celan escribe en “La piedra del mar”:

El corazón blanco de nuestro mundo, perdido lo hemos hoy sin combate a la hora de la hoja
[de maíz amarillenta:
un ovillo redondo, así de fácil rodó de nuestras manos.
Así nos quedó por hilar la nueva, la roja lana del sopor en la arenosa sepultura del soñar:
un corazón ya no era, pero sí la cabellera de la piedra del fondo,
el pobre adorno de su frente, que medita sobre concha y ola.

Tal vez las puertas de aquella ciudad al aire lo eleve a un ímpetu nocturno,
sobre la casa que yacemos un ojo oriental le abra
la negrura del mar en redor de la boca y los tulipanes de Holanda en el cabello.
Lo llevan, lanzas adelante, así nosotros antaño llevamos los sueños, así se nos fue rodando
[el blanco
corazón de nuestro mundo. Así se le formó la rizada hilaza sobre
su cabeza: una lana extraña, bella
en lugar del corazón.

¡Oh latir que vino y se fue! En lo infinito ondean los velos.⁷⁰¹

En “GÉMINIS”, primer poema de *Las constelaciones*, el sujeto lírico en la primera persona del plural, testimonia:

Es extraña nuestra canción. Es demasiado triste y antiguo lo
que cantamos. Nuestra canción no nos pertenece. Y si se nos

⁷⁰⁰ Paul Celan, “Noche ala”, en *Obras completas...*, p. 104.

⁷⁰¹ Paul Celan, “Piedra de mar”, en *Obras completas...*, p. 56.

oye en las noches, en las ferias, es porque somos ajenos al cansancio y a la gloria, porque la paz que encontramos alcanzará a cubrir por un día el deseo.

Hemos llamado en ayuda a la fatiga. Hemos subido los muros. Hemos dejado en casa al hermano, al mismo hermano que guarda-quizá sea que volvamos-el gastado cuaderno de sus labios.

Hemos ascendido los mares, uno a uno llegado. Y es que Nave, lo más Sur y vencido, nos aguarda. Y tal vez este juego que inventamos, este juego en que ardemos confundidos, ha venido de sus manos a las nuestras.

Y en nuestro corazón que jamás fue duro, es poniente ahora. Porque pese a que fuimos simples e inalcanzables, hemos sobrevivido al hermano. Lo hemos dejado, ciego y amargo, en sus viajes no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa.⁷⁰²

Hay un “nosotros” en ambos poetas que canta la pérdida, lo que fue arrebatado: “un ovillo redondo, así de fácil rodó de nuestras manos” y la consciencia de lo que nunca les perteneció: “Es extraña nuestra canción”, “Nuestra canción no nos pertenece”. Ambas consciencias de la pérdida están ligadas al limitado actuar sobre el destino.

En el poema de Celan se trata del núcleo (vida, sentido), el “blanco corazón de nuestro mundo”; mientras que en “GÉMINIS” es el abandono del y por el hermano (una pérdida sustancial si volvemos al título del poema, un signo zodiacal cuya identidad justamente está marcada por el doble mediante de la relación filial). En el poema de Celan hay un resignado y tristísimo continuar con lo que fue asignado después del mundo arrebatado: “Así nos quedó por hilar la nueva, la roja lana del sopor en la arenosa sepultura del soñar”, en otros poemas de Hernández que componen *Las constelaciones*, está también presente la metáfora de tejer con los restos, donde el sujeto herido sobrevive por medio del recuerdo: “Con ellos en la tarde, heridores del Estío, / Entretejemos / El recuerdo pacífico y cruel / Del aire helado”.⁷⁰³

Ambos poetas comparten el uso de algunos símbolos para presentar una atmósfera densa por la zozobra y la resignación, como el de la noche como espacio del aire y del susurro: “...de aquella ciudad el aire lo eleve un ímpetu nocturno”, “Nuestra canción no nos

⁷⁰² “GÉMINIS”, en Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, pp. 19-20.

⁷⁰³ “ARIES”, en Hernández, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos...*, p. 20.

pertenece. Y si se nos oye en las noches...”; la casa como el espacio de la espera: “sobre la casa que yacemos”, “Hemos dejado en casa al hermano, al mismo hermano que guarda-quizá sea que volvamos...”; y a pesar de la desesperanza, el mar como camino: “un ojo oriental le abra la negrura del mar”, “Hemos ascendido los mares, uno a uno llegado. Y es que nave, lo más Sur y vencido, nos aguarda”.

Los finales están compuestos por un lamento. En los versos de Celan se trata de lo que fue y de quienes fueron y ahora están muertos, hay apenas un luto para de ellos en lo terrenal: “¡Oh latir que vino y se fue! En el finito ondean los velos”. El cierre del poema de Hernández refiere a lo que no vino, el plan quebrado, la posibilidad arrebatada por la desaparición: “viajes no emprendidos: sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”.

Después de *Las constelaciones* serán pocos los poemas del limeño en los cuales encontramos a la primera persona del plural y aparecerá de forma cada vez más frecuente un sujeto lírico marcado por la soledad. Como afirma Luis Fernando Chueca: “su poesía ofrece suficientes evidencias para plantear como clave esencial en ella una poética de la Ausencia”.⁷⁰⁴ El sujeto lírico que en los primeros poemas de *Las constelaciones* intenta descifrar y abjura entre las ruinas y los signos de la muerte: “bajo áspera luna / Sin esquinas/ los prestigios del agua/ Que nos muestran sus lentos pilares derruidos” (SCORPIO), “Abjuramos de la fe ante el hueso caído del patillo” (CAPRICORNIO), va asumiendo el dolor de una forma cada vez más solitaria. Recordemos de nuevo la referencia a un poema de Celan en la entrevista que Hernández concedió a Alex Zisman: “un solo poema que me gustó: Estoy solo, guardo la flor / en el vaso de ceniza. / Hermana boca: tú dices una palabra / que sobrevive como yo he soñado /ante las ventanas / y silenciosa vuelve...” La soledad y la búsqueda de la palabra signarán el resto de la poesía de Luis Hernández y están también enunciadas en otro poema de *Las constelaciones*, quizás uno de sus más referenciados versos. En el cierre de “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, después de nombrar su abatir “entre Lima y la herradura” el sujeto lírico sentencia: “Solitarios son los actos del poeta / Como aquellos del amor y de la muerte”.

⁷⁰⁴ Luis Fernando Chueca, “Ausencia y lucha en la poesía. La soledad de Luis”, en *El Peruano*, sábado 22 de junio de 1991, pp. 6-7.

4.4.2 Los nacionalsocialistas son ciudadanos de la patria, la nueva juventud es ciudadana del mundo

Asfódelos

En el poema “Die Rauchschnwalbe” (“La golondrina de humo”) Paul Celan escribe en versos cortos:

La golondrina común estaba en el cenit, la flecha
hermana,
El uno del reloj del aire
voló al encuentro de la aguja horaria,
bien profundo en el repique,

el tiburón
escupió al inca vivo,

era tiempo de tomar la tierra
en la Tierra del Hombre,

todo
pasó de mano en mano,
desellado como nosotros.⁷⁰⁵

Un tiburón escupe un inca vivo y así comienza el tiempo de la conquista o de la toma de la tierra. Este inca vivo es quizá la única referencia al Perú en la poesía del rumano, y el vínculo de Celan con el Perú quedaría a cargo de la crítica al comparar la obra y algunos rasgos biográficos de Celan con los de César Vallejo, “el peruano universal”. Ambos extranjeros en París, personajes caracterizados principalmente a través de la melancolía, y con una poética vinculada al quiebre del lenguaje, así como una constante apelación hacia Dios y hacia el absurdo. La relación entre la poesía de Celan y Vallejo ha sido estudiada, entre otros,⁷⁰⁶ por Rafael Gutiérrez Girardot, quien encuentra un vínculo sustancial en el quiebre que ambos hacen de la tradición y del lenguaje frente a las ruinas.

⁷⁰⁵ Paul Celan, *Obras completas...*, p. 305.

⁷⁰⁶ Mencionamos algunos artículos: De Rafael Gutiérrez Girardot, “Celan y Vallejo. La poesía ante la destrucción”, en *Hispania*, vol. 72, núm. 1, 1989, pp. 49-54 y “Poesía del silencio”, en revista *Quimera*, núm. 191, 2008, pp. 257-278. Manuel Maldonado Alemán, “La historicidad de la poesía: Paul Celan y César Vallejo”, en Manuel Mariño F., *Estudios contrastivos de filología alemana*. Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 133-162.; José Antonio Santiago, “Paul Celan y César Vallejo. Lejanías y cercanías”, en Mario Martín Gijón y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 301-322, del mismo autor “La doble lectura de H.M. Enzensberger acerca de dos poetas hermanados: Paul Celan y César Vallejo”, en *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, México, UNAM, núm, 2, otoño 2012, pp. 173-194.

A pesar de las afinidades en ambas escrituras, es poco probable que Celan haya conocido y leído a César Vallejo. No hay registros de que el poeta rumano haya traducido o referenciado al peruano, quien murió en París poco antes de que el joven Paul Atschel viajara a la capital francesa a estudiar medicina. Al respecto señala José Antonio Santiago:

En esa fecha de 1938, durante el verano, Celan realiza su primer viaje a Francia para estudiar medicina. Por aquel entonces hacía ya casi tres meses que Vallejo había muerto en la clínica Arago de París. Se trata de un barrunto de lo que la biografía de Celan terminará también cumpliendo: una desgraciada vida de inmigrante desconocido en París y de estancias continuadas en diversas clínicas de la ciudad.⁷⁰⁷

Pero volvamos al poema referenciado, el cual forma parte del poemario *Fadensonnen* (“Soles filamentos”), publicado en el año de 1968. “Die Rauchschnalbe” es una contestación, dentro de una larga riña literaria, al poema “Landnahme” (“Conquista”), aparecido en el poemario *Landessprache (Lengua del país, 1960)* de Hans Magnus Enzensberger, responsable de la primera antología de César Vallejo traducida al alemán en la República Federal de Alemania.

La contestación a Enzensberger se puede rastrear mediante la palabra *Landnahme*, la cual Celan toma como “tiempo de la conquista” (“Landnahme-Zeit”), en el poema del rumano el “tiempo de tomar la tierra”, concepto fuertemente vinculado con el *Lebensraum* del nazismo. Aunque en “Landnahme” Enzensberger hace una crítica justamente a lo nacional relacionado con los procedimientos de conquista —“Que yo he fundado con mis ojos / que yo sostengo mis manos de hoy / mi país, mi país mortal / iluminado por mi alegría / que te me ha hechizado / para el tiempo extraño y familiar / para todos los tiempos que nos quedan”,⁷⁰⁸ rezan los primeros versos—, para el año de publicación de este poema Celan ya había manifestado una postura crítica y de alejamiento, no sólo hacia Enzensberger, sino hacia varios miembros del *Gruppe 47*,⁷⁰⁹ en quienes encontraba un discurso hipócrita, excluyente y rasgos de

⁷⁰⁷ José Antonio Santiago, “La doble lectura de H.M. Enzensberger acerca de dos poetas hermanados: Paul Celan y César Vallejo”, en *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, México, UNAM, núm. 2, otoño 2012, p. 173.

⁷⁰⁸ Hans Magnus Enzensberger, *Lengua del país*, traducción y notas de José Luis Reina Palazón, Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2002, p. 114.

⁷⁰⁹ Reproducimos una definición muy escueta del *Gruppe 47*: “Un pequeño número de jóvenes autores, encabezados por Hans Werner Richter (n. 1908) y Alfred Andersch (n. 1914), resolvió en ese mismo año de 1947 unir a los escritores nuevos con el objeto de comunicar, en reuniones anuales, y en forma recíproca, sus experiencias literarias respectivas. De allí se llegó hasta la promoción, por diversos medios, premios inclusive, de algunos de los más conspicuos autores del presente. Dos cosas se exigían de modo obligatorio. Una de carácter biológico: juventud. La otra era política, y consistía en una conducta que significara un franco repudio del pasado nacional socialista, comprendido como un baldón para la cultura y el arte alemanes”. Formaron parte del grupo Heinrich Böll, Günter Grass, Uwe Jhonson, Arno Schmidt, Wolfgang Koeppen, Wolfdieterich

antisemitismo detrás de las acusaciones al hermetismo y aparente falta de compromiso político que habían hecho respecto a la poesía del rumano. Una de las muestras más agresivas de esto fue la violenta declaración del poeta Peter Rühmkorf, la cual Celan referencia en una carta a Ingeborg Bachmann: “Unsere NS-Schulden begleichen wir selbe” (“Nuestras deudas nazis, las saldamos nosotros mismos”),⁷¹⁰ como respuesta a los señalamientos que hacían al grupo en cuanto a varias de sus condiciones como escritores alemanes, entre las que destacaba la ex participación de algunos de sus miembros en las juventudes hitlerianas.

Para la publicación de *Fadensonnen* habían ocurrido ya varios desencuentros y exclusiones de los miembros del grupo hacia Celan, las cuales habían sido contestadas por el poeta rumano. En 1962 el *Gruppe 47* celebró su XV aniversario con uno de sus famosos congresos y con una antología, “a pesar de las reticencias de Hans Werner Richter, y después de ciertas tergiversaciones, Celan fue invitado finalmente a que aportara una contribución. Él acepta de entrada, luego decide retirarse; pero entonces los editores ya no quieren quitar ningún texto”,⁷¹¹ ese mismo año Peter Rühmkorf editó una antología de la lírica de posguerra, a cargo de Hans Werner Richter, uno de los fundadores del *Gruppe*, en dicha antología el nombre de Celan brilló por su ausencia. Aunque quizá la mayor y más insensible de las ofensas fue la organización del congreso del grupo de ese año, al cual Celan fue invitado, en Wannsee-Berlin, mismo lugar donde apenas veinte años atrás se había llevado a cabo la Conferencia de Wannsee, en la cual se acordó la “solución final”.

En dos poemas de *Die Niemandrose* (1963), Celan se posiciona al respecto. Leemos en “Huhediblu”:

Y —sí—
los peles de los poetas de la Santa Vehma
anfibabeen y viborean y vituperan y visperean,
epistolean.
Verborrea de sapo, hecha
de tripas por manos y dedos, sobre la cual

Schnurre, Ilse Aichinger, Siegfried Lenz, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Martin Walser, Peter Weiss, Hans Magnus Enzensberger, Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Peter Rühmkorf, Peter Handke, entre otros (Rodolfo E Modern, *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, colección breviaros, cuarta reimpression, 2014, pp. 352-353).

⁷¹⁰ Klaus Briegleb, *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997, p. 65. La referencia aparece en Werner Wögerbauer, “El compromiso de Celan”, traducción de Arnau Pons, en [http://www.revue-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan-es.html#\[28\]](http://www.revue-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan-es.html#[28]) (consultado el 7 de julio de 2020).

⁷¹¹ *Idem.*

el nombre de un profeta deja su huella,
alejado de la escritura, en forma de
escritura de señas postales y apostilla y postdata, bajo la
fecha del día del Nunca-jamás-un-hombre en septiembre —⁷¹²

La presentación de la secta religiosa encargada de juzgar, cuyos miembros, como anfibios sólo viborean, vituperan, vispean, hacen sonidos molestos con lenguas bífidas en el sentido de la hipocresía y el siseo, es sólo “verborrea de sapo”, la cual tiene también una relación con la escritura, pero al final, no la creativa, o con pretensiones de serlo, sino la de cualquier logia, con sus señas postales, postdatas y apostillas.

Cinco años después del congreso en Wannsee, para el XX aniversario del grupo, su reunión anual se celebró en la misma ciudad. Al respecto, citamos las siguientes estrofas del mismo poema de Celan, en su versión castellana y alemana, para hacer evidente el juego con la palabra Wannsee, así como el reclamo y el sinsentido que denuncian los versos celanianos.

*Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, —
Bruder
Geblendet, Bruder
Erloschen, du liest,
dies hier, dies:
Dis-
parates —: Wann
blüht es, das Wann,*

Cuándo van, vanvan, cuándo los vándalos van, locos van, sí, locos, —
hermano
Cegado, hermano
Apagado, tú lees,
eso de aquí, esos disparos:
dis-
parates —: Cuándo va
a florecer eso, rojo, loco, el cuándo,⁷¹³

⁷¹² Traducción de Arnau Pons, *Ibidem*.

⁷¹³ *Idem*.

Los desencuentros y agresiones, así como las acusaciones, podrían continuar enumerándose. Lo que nos parece importante señalar es la querrela entre Celan y Enzensberger, de la cual Luis Hernández, traductor de ambos, parece no tener noticia. De hecho, sus traducciones impresas presentan a ambos autores juntos sin ninguna referencia a esta situación, la cual también pone en el centro un debate que se llevaba a cabo en el Perú y con el cual Hernández se sentía completamente molesto, a saber, una forzada enunciación del compromiso político a través de la literatura.

En “*Goldener Schnittmusterbogen zur poetischen Wiederaufrüstung*” (“Pliego de modelos para el rearme poético”), aparecido en su primer poemario, *Verteidigung der Wölfe* (*Defensa de los lobos*), Hans Magnus Enzensberger escribe criticando las fórmulas de la poesía de su tiempo:

Rampas de lanzamiento, obispos del ejército, *Security risks*,
lástima: vocablos sin aroma, no libres de impurezas de madera,
casi imposible montar con ellos la espuma dorada de la cantilena,
casi inservibles para trovadores.

Asfódelos

mucho mejor, *amapola y metafísica*, también orina
y cáncer de útero están a lo sumo autorizados,
sí, hay que ser modernos.⁷¹⁴

La referencia al título del primer libro de Celan, *Mohn und Gedächtnis* (*Amapola y memoria*), cambiado a amapola y metafísica, señalaban una poesía que pretendía estar y ser dirigida a un espacio más allá de la realidad concreta.

Pero además parece percibirse en el mismo un ritmo poético similar al celaniano, como queriendo parodiarlo, realizando múltiples apelaciones a personas próximas al *Reich*, autores alemanes o lugares concretos como Bergen-Belsen. Incluso intercala otros idiomas como el inglés, algo muy propio también de la poesía celaniana.⁷¹⁵

Ante la agresión por parte del joven poeta alemán, Celan escribió “*Die Ewigkeit*” (“La eternidad”), en donde toma la imagen de los asfódelos mencionados en el poema de Enzensberger— y mediante los cuales éste presenta a la poesía del rumano como ahistórica y poco relacionada con el reclamo social: “vocablos sin aroma” “casi inservibles para trovadores/Asfódelos/ mucho mejor, amapola y metafísica” —, para contestar al reclamo de “falta de temas y un vocabulario realista”, enunciado por un escritor alemán que denunciaba

⁷¹⁴ En José Antonio Santiago, *op. cit.*, p. 176, [subrayados del autor].

⁷¹⁵ *Idem.*

a la sociedad del presente, pero tenía una nula capacidad para recordar quienes son los muertos que están entre los campos de los asfódelos, flores relacionadas con la muerte (estas “crecen en los prados del Hades”⁷¹⁶). Así, el poema de Celan reza:

La eternidad envejece: en
Cerveteri los
asfódelos
se hacen preguntas unos a otros hasta emblanquecer.
Con cucharón que mamulla,
van vaciando sopas
de las ollazas de los muertos,
por encima de la piedra, de la piedra,
en todos los lechos y campos.⁷¹⁷

Una de las pistas que nos hacen conjeturar que Hernández no tenía idea de esta relación conflictiva (recordemos también que Enzensberger no se presentaba de manera abiertamente hostil hacia Celan, de hecho, fue uno de los autores que apoyaron al rumano en el caso Goll, el cual afectó profundamente a Celan al ser acusado de plagiar versos de Yvan Goll, poeta a quien había traducido del francés al alemán), es el uso del asfódelo en su poesía. Suponemos que la imagen fue tomada del poemario de Enzensberger, puesto que no encontramos ninguna referencia a que haya conocido *Fadensonnen*, poemario al cual pertenece el poema de Celan. Recordemos, por otra parte, que Hernández comparte con ambos autores un vocabulario lleno de términos científicos, donde la botánica tendrá un uso específico. En Celan forma parte de un lenguaje rico en términos no sólo técnicos, sino también mitológicos, como vimos en “*Die Ewigkeit*”. Nikolau Popov recuerda que el conocimiento botánico de Celan resulta siempre relevante para contextualizar sus poemas, por ejemplo, varios de ellos abren con un árbol.⁷¹⁸ Por su parte, Enzensberger tendrá una fuerte relación con la botánica, y con la naturaleza en general, la cual es presentada a lo largo de su obra, tanto poética como ensayística, en contraposición con el antropocentrismo y denunciando la idea de hombre a través del control

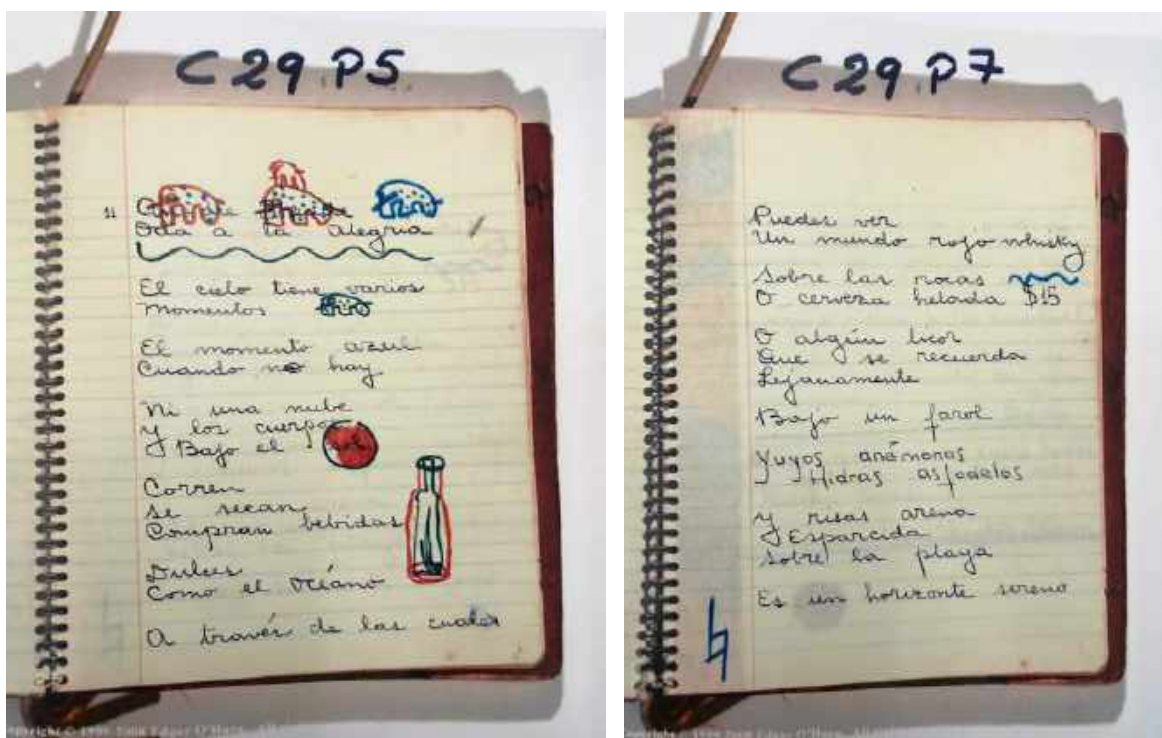
⁷¹⁶ Wernes Wögerbauer, *op. cit.*

⁷¹⁷ *Idem*, traducción Arnau Pons.

⁷¹⁸ Paul Celan, *Glottal Stop 101 Poems*, traducción de Nikolau Popov y Heather McHugh, Estados Unidos, Wesleyan University Press, 2000, p. 116. Recordemos también el temprano conocimiento de Celan refelacionado con la botánica. Hugo Becker menciona el conocimiento adquirido desde la adolescencia mediante la lectura de diccionarios especializados y enciclopedias (Hugo Bekker, *Paul Celan. Studies in His Early Poetry*, Ámsterdam, Rodopi, 2008, p. 6).

de la naturaleza, postulado central para pensadores como Adorno, Horkheimer y Jürgen Habermas.⁷¹⁹

Los asfódelos en la poesía del limeño aparecen acompañando a Petrarca: “En Campodiglio / Se elevó el Petrarca / El triste Petrarca / A la altura / De coníferas ramas / Asfodelos / Y el agua de los ríos”,⁷²⁰ odas a la ciudad de Buenos Aires con el título de “Asfodelos rocas”,⁷²¹ incluso con el beethoveniano título “An die Freude”, aparecen estas plantas en medio de un escenario alegre en alguna playa limeña:



En este mismo Cuaderno, fechado en 1973, Luis Hernández recicla⁷²² la secuencia “yuyos, anémonas, hidras, asfódelos” para presentar la suciedad de Lima, con el título de “Jardín 2”,

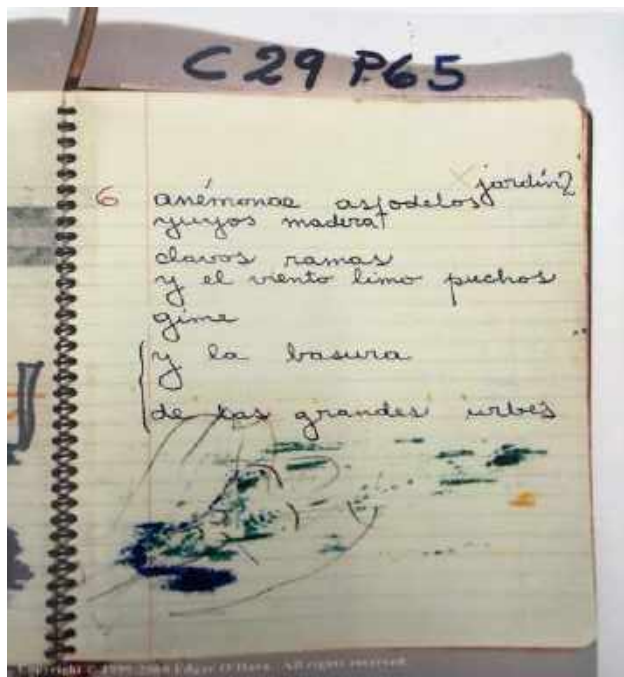
⁷¹⁹ Charlotte Meln, “Enzensberger’s *Mausoleum*, the Botanical and the Anthropocene”, en *Monatshefte*, Universidad de Wisconsin Press, vol. 110, núm.4, invierno 2018, p. 603.

⁷²⁰ Cuaderno XC30, pp. 35-37.

⁷²¹ *Ibidem*, p. 39.

⁷²² La reutilización textual, reciclaje textual o recontextualización, a diferencia de otras prácticas intertextuales, nos recuerda Antonio Cajero, consiste en una forma de reescritura. La ejemplificación con el caso de Borges bien puede aplicarse al proyecto poético y narrativo de Luis Hernández, así, “todo trabajo de reescritura puede reducirse a unos cuantos procesos: la ampliación, la supresión, la inversión o sustitución de versos, líneas o capítulos íntegros. En el caso de Borges, estas inclusiones también son extensibles al ámbito del paratexto: prólogos, posdatas, notas al pie, títulos, [...] Lo curioso de este afán manipulador es que con frecuencia deja rastros, ya en el plano textual, ya en el paratextual, como marca de una inveterada escritura palimpsestica”.

en una página se presenta una secuencia de desechos, tanto naturales como fabricados, a través del lenguaje científico y de limeñísimos usos del lenguaje.



En medio de los desechos de las grandes urbes gimen los restos de la naturaleza, imagen que dialoga con el “primer periodo”, en palabras de Anke-Marie Lohmeier, de presentación de la naturaleza en la poesía de Hans Magnus Enzensberger, en “donde la guerra y la destrucción ambiental figuran prominentemente”.⁷²³ *Defensa de los lobos* (1957), primer poemario de Enzensberger, se puede enmarcar dentro de esta etapa y de este libro Luis Hernández tradujo varios poemas a su regreso de Friburgo.

En el año de llegada de Hernández al sur de la República Federal de Alemania, la obra de Enzensberger comenzaba a adquirir un notable reconocimiento en el campo cultural europeo y americano. En el año de 1963 fue acreedor del prestigioso Büchner Preis, el cual había sido otorgado a Celan apenas tres años antes; previo a esto, en 1962, recibió el *Deutschkritik Preis*⁷²⁴ y, aunque aún no era miembro oficial del *Gruppe 47*, al cual se adscribiría hasta el año de 1965, sus vínculos con sus miembros y su participación en los debates y congresos como miembro de una “segunda generación” eran constantes desde finales de los años 50.

(Cajero Vázquez, Antonio. *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2017. pp. 20-21).

⁷²³ Citada en Charlotte Meln, *op. cit.*, p. 602.

⁷²⁴ Datos sacados de Ficha del autor en *International Who's who? Poetry*, Nueva York, Europe Publications, 2003, p. 101.

El mismo año de 1963, mientras Enzensberger radicaba en Noruega, apareció la traducción de una antología de Vallejo a su cargo, con el sello editorial Suhrkamp. Esta edición se inscribe dentro de una temprana labor y reconocimiento a la poesía hispana e hispanoamericana por parte del alemán, como señala Anja Gundelach: “Hans Magnus Enzensberger fue de los primeros en la República Federal en poner los ojos en América latina, primero para admirar a sus grandes poetas, luego para aprehender el modelo cubano en medio de las discusiones turbulentas del ‘68 para diseñar una Alemania diferente”.⁷²⁵ Así, en el año de 1960 publicó *Museo de la poesía moderna*, como respuesta a un proceso literario alemán que aún se empeñaba en “tratar de recuperar los logros de la vanguardia”. En *Museo...*, Enzensberger intentaba difundir que “en tantos otros países la modernidad en la poesía era ya un hecho consumado. Ahí tradujo a la lengua alemana poemas de Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Jorge Guillén, Nicolás Guillén, Jorge de Lima, Gabriela Mistral y Pedro Salinas”.⁷²⁶

Al preguntarse en torno a la recepción europea del llamado “Tercer mundo” como parte de un proceso de autoidentificación más que de apertura y reconocimiento de otras experiencias, Wolfgang Baden se pregunta: “¿No podría ser la literatura europea un medio extraordinario, en el que el proceso de la experiencia ajena se convierte en identificación?”⁷²⁷ Hans Magnus Enzensberger es, además de una voz directa y agresiva, un autor honesto en cuanto a su búsqueda y sus intereses políticos en las experiencias latinoamericanas.

La recepción y la presencia de Enzensberger en el Perú fue un poco más tardía que el interés del alemán por dicho país. Encontramos sólo una traducción de su carta de renuncia a la beca del Center of Advances Studies de la Universidad de Wesleyan, en el número 5 de la revista *Amaru*, correspondiente al año de 1968; posterior a eso sabemos que en 1970 comenzó una larga correspondencia con el escritor peruano Manuel Scorza, quien el año de 1974 escribió el poema “Lamentando que Hans Magnus Enzensberger no esté en Colloberières”. Nuevamente las tempranas traducciones que Hernández hizo en sus

⁷²⁵ Anja Gundelach, “No me pagan para cantar en coro. Hans Magnus Enzensberger: un revolucionario de la mente”, en *Revista de la Universidad*, núm. 617, noviembre de 2002, p. 50.

⁷²⁶ *Idem.*

⁷²⁷ Wolfgang Baden, “Literatura mundial europea y colonialismo: El mundo no-europeo en el espejo de la investigación europea de la historia literaria”, en Rall, Dietrich. *op. cit.*, p. 272.

Cuadernos y publicó en revistas de mimeógrafo lo colocan como uno de sus más tempranos traductores y difusores en el Perú.

Podemos rastrear varios elementos de la escritura de Enzensberger en diálogo con la poesía de Luis Hernández: la acidez para la crítica social expresada en estampas con un tono ridiculizador e irónico, el uso del lenguaje científico y de cultismos en medio de escenarios de vida cotidiana, la imagen de los vagabundos relacionada con lo creativo y con el misterio, la presencia simultánea de diversos idiomas en sus versos, así como la versatilidad en su escritura. La definición de Enzensberger como un

bricoleur con los medios de la literatura, alguien que publica un museo, un mosaico, una caja de construcción para señalar lo fragmentario de todo lo reunido, alguien que siempre está de viaje entre Calderón, Shakespeare, Mozart, Diderot, Goethe, Heine, Brentano, Festival Mundial de Poesía, Teatro Renaissance de Berlín y Teatro Burg de Viena, emisiones para televisión y radio, versos infantiles, Congreso Mundial de Matemáticas...⁷²⁸

bien se puede aplicar a la poesía de Hernández. Pero no son estos elementos los que atrajeron al limeño para traducir a Enzensberger tempranamente, sino el espacio íntimo manifiesto en un tema presente desde el segundo poemario del peruano: la ausencia del ser amado y el sentimiento de melancolía que esta genera, así como la sobrevivencia a esta circunstancia dentro de la vida cotidiana.

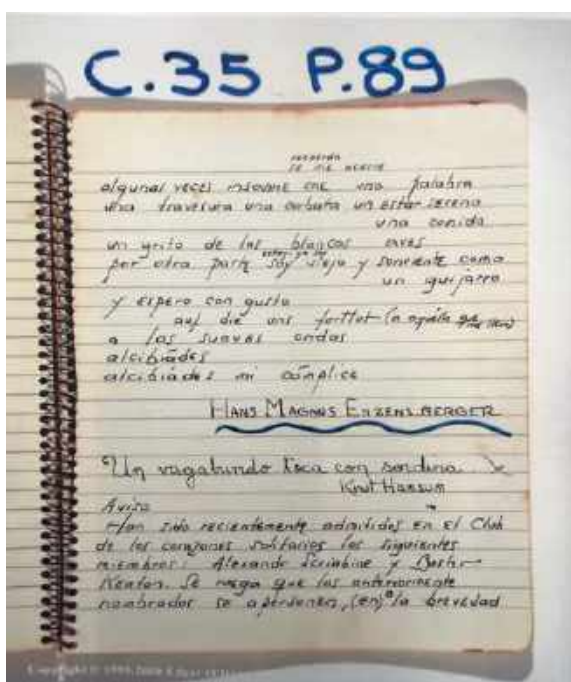
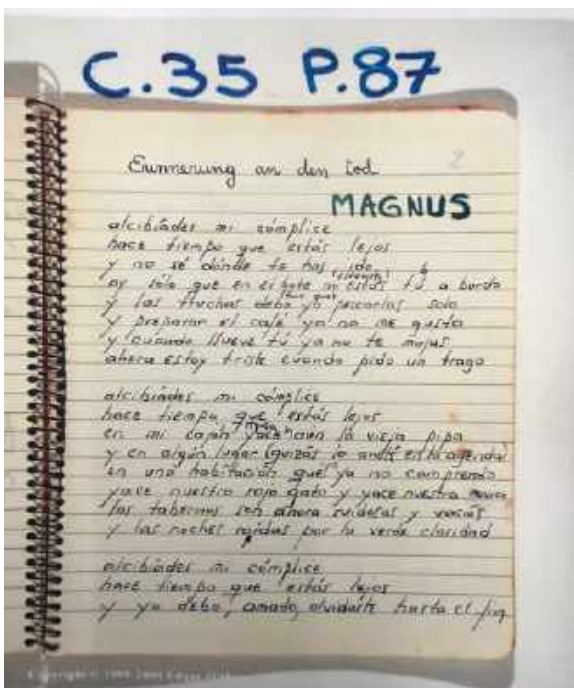
En el número 2 de la revista *Ciempíes* (1966), así como en el número 4 de *Collage* (1970), apareció traducido el poema “Despedida de la muerte”; otra versión de este poema aparecerá en el Cuaderno XC35, fechado el año de 1970.⁷²⁹ Vale la pena preguntarnos por la elección de la poesía y no la prosa de Enzensberger para el ejercicio de traducción, puesto que para 1966 ya habían aparecido dos libros clave del autor para las juventudes alemanas: *Einzelheiten* (*Detalles*), en 1962, y *Politik und Verbrechen* (*Política y delito*), en 1964. Por otra parte, hay muy pocas traducciones de Enzensberger en los Cuadernos de Hernández y todas pertenecen al primer poemario del alemán: “Adiós a un miércoles”, “Abril (Cuaderno XC24, pp. 39-47) y “Miércoles de ceniza” (Cuaderno XC29, p. 45-47). El único fragmento en alemán que cita de Enzensberger aparece en el Cuaderno XA04 y pertenece al poema

⁷²⁸ Anjia Gundelach, *op. cit.*, p. 52.

⁷²⁹ Sobre las diferencias entre ambas versiones ver pp. 164-165.

“Abgelegnes Haus”, del poemario *Blindenschrift* (1964). El tema de la ausencia es central en este *corpus* de traducción.

El dolor que causa la ausencia, así como la imposibilidad para expresarlo, como en “Abschied von einem Mittwoch” (“Despedida de un miércoles”), guiarán la presentación de la vida cotidiana en casi todos los poemas de Enzensberger que Hernández tradujo. En medio del cultismo y la chatarra, así como de la consciencia de gobiernos que continúan decidiendo sobre la vida de todos, el sujeto lírico hace una intromisión, interrumpiendo su molestia social, para nombrar el dolor que siente. La presentación del espacio artístico y de un vocabulario lleno de tecnicismos y préstamos de otros idiomas en medio de un escenario urbano, agresivo y sucio es característico de los poemas del alemán y también una marca de los versos de Hernández, así como la imposibilidad de expresar la tristeza (recordemos los versos “quisiera con una palabra / cantar de mi grande dolor”). En “Erinnerung an den Tod” (“Recuerdo de la muerte”) el sujeto lírico nombra una vida cotidiana, en el espacio público y en el espacio casero, fuertemente marcada por la ausencia. Veamos la traducción de Hernández en el Cuaderno XC35:



Estos versos son un constante recuerdo de la pérdida; pero también son, como lo muestra el final, un anhelo de la muerte: “espero con gusto auf die uns fortzut (a quien nos lleva)”. La ausencia es la de una persona amada, Alcibíades, el joven político desinhibido que, en *El*

banquete, se sienta junto a Sócrates, canta su atracción por él e insinúa que tuvieron un encuentro.⁷³⁰ En este poema es el cómplice que falta para que la vida no se sienta solitaria y vacía de gusto: “ay sólo que en el bote no estás tú a bordo/ y las truchas debo yo pescarlas solo / y preparar el café ya no me gusta / y cuando llueve tú ya no te mojas / ahora estoy triste cuando pido un trago”. El recuerdo de la muerte tiene también una expresión en el espacio creativo: “algunas veces insomne cae una palabra”, “un grito de las blancas aves”, y en medio de lo duro de la pérdida el sujeto lírico se define como “sonriente” y esperando con gusto el encuentro por medio de la muerte.

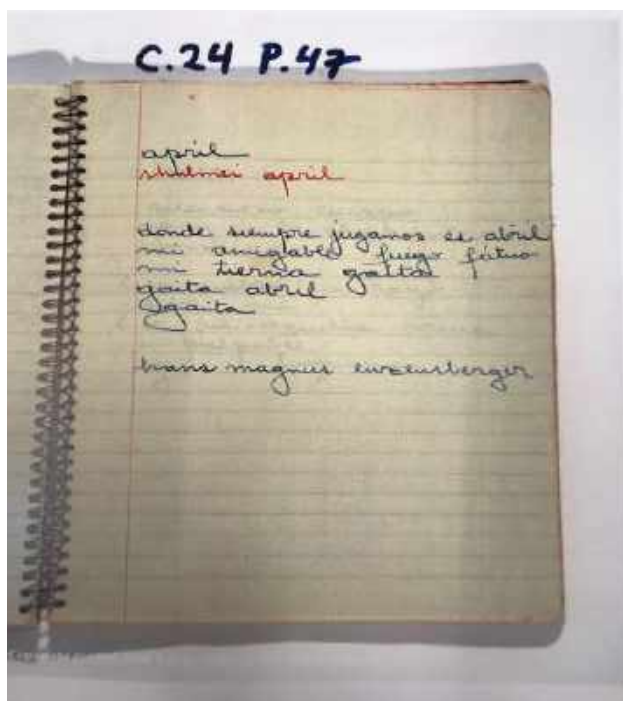
La ausencia se vincula con el tema central del segundo poemario de Hernández, *Charlie Melnik* (1962), en la imagen de la pérdida del amigo —“Ahora que no vuelves/ Charlie Melnik/ mi viejo, mi amigo/ compañero”, reza ya desde la segunda estrofa de este libro—. Esta temática estará presente también en el Cuaderno alemán *XRC2* (1963),⁷³¹ así como en varios poemas de *Las constelaciones*. Todos estos materiales fueron escritos meses antes, durante y meses después de la estancia del limeño en Alemania. Como mencionamos en páginas anteriores, el canto a la pérdida del amigo y/o el amado se transformará, a lo largo del proyecto de los Cuadernos, en un canto más enfocado en la soledad. Llama la atención, entonces, la insistencia por volver a esta temática mediante la palabra del otro, en este caso los versos de Enzensberger, los cuales aparecieron traducidos en 1966 y en 1970 (esta fecha corresponde a la traducción publicada en *Collage* y a la del Cuaderno *XC35*).

Salta a la vista también que de un autor caracterizado por el reclamo social como Enzensberger, sean la ausencia, el anhelo, así como la presentación de la naturaleza como terreno del gozo, los temas hacia los que Hernández muestra interés por medio de sus traducciones. En “Abril”, por ejemplo, otro de los poemas que tradujo Hernández, el escenario de la primavera, acompañado por la música, hace del recuerdo del mes una

⁷³⁰ La imagen de Alcibiades con Sócrates, sugiere Lorena Rojas Parma, es una de las pocas en las cuales se muestra al maestro de Platón enamorado: “de todos los discursos pronunciados –al menos los que recuerda Apolodoro– es el de Alcibiades el único –además de la historia de Diotima– que involucra esencialmente a Sócrates. Esto es, además de protagonizar, por así decirlo, la versión platónica del amor con la adivina de Mantinea, también protagoniza la versión de Alcibiades. Y esto, pienso, hay que tomárselo con seriedad: es el mismo Sócrates el que está bajo el lente del Eros sublimado y el Eros terrenal” (Lorena Rojas Parma, “De amore: Sócrates y Alcibiades en el Banquete de Platón”, en *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 23, núm. 1, Lima, 2011, p. 161).

⁷³¹ Sobre el tema de la pérdida del amigo tanto en los poemas del *XRC2* como en *Las constelaciones*, ver el capítulo 3 de esta tesis.

evocación también de la alegría. Como muchas de sus traducciones, ésta se presenta incompleta, pero deja a la vista los elementos antes mencionados en apenas cuatro versos.



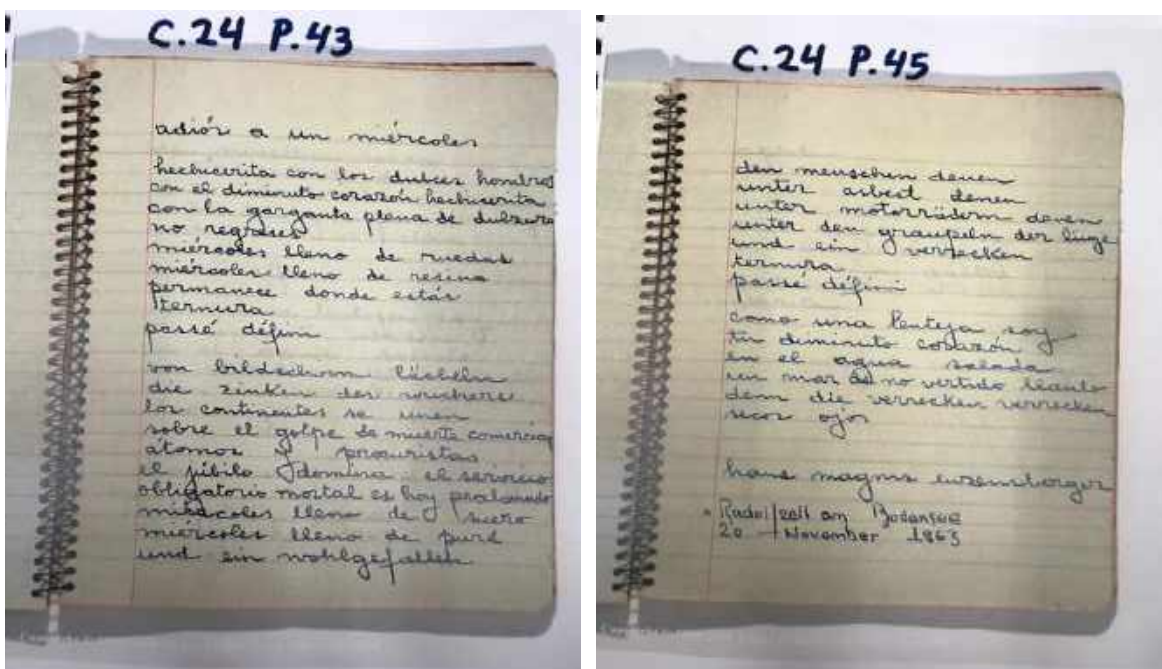
“April” es el único poema que pertenece a la sección “Freundliche Gedichte” (“Poesías amables”) del libro del polígrafo alemán. El resto de los poemas que tradujo Hernández son parte de “Traurige Gedichte” (“Poesías tristes”) y la temática deja esto claro. Mientras en estos versos se puede recordar un tiempo de alegría, en el resto de los poemas es el sentimiento de nostalgia e incompletud, dentro de una realidad también gris y dura, lo que marca al sujeto lírico. Al definir los rasgos de una “poética negativa” en la escritura de Enzensberger, Tae-Ho Kang menciona que

Ante la amenaza de la civilización, la vida armónica no puede remitirse más a la realidad en un paisaje virginal de la civilización, como el poeta creyó haber visto en “für lot, einen makedonischen hirten” o en “Larisa”, sino solamente en el irrealizado sueño del poeta. La realidad interviene en el día a día del poeta.⁷³²

Esto sucede en “Abschied von einem Mittwoch” (“Adiós a un miércoles”) en donde, en contraposición con el paisaje primaveral y natural de “Abril”, tras la presentación de una

⁷³² Tae-Ho Kang, *Poesie als Kritik und Selbstkritik. Hans Magnus Enzensberger negative Poetik*, tesis de doctorado en filosofía, Bergische Universität, Wuppertal, 2002, p. 72.

civilización aceptada en sus absurdas amenazas y violencias, la descripción de la realidad del sujeto lírico se interrumpe y queda manifiesto un sentido de desolación contenido, justamente marcado por el dolor del día a día. Veamos la traducción de Hernández, en la cual aparecen parcialmente fragmentos en alemán.



La traducción está fechada y localizada en Radolfzell am Bodensee en noviembre de 1963. Siguiendo los testimonios de quienes estuvieron con Hernández en Alemania, para esas fechas nuestro autor estaba viviendo en Friburgo.⁷³³ Por otra parte, varios poemas de este Cuaderno (págs. 29, 67, 87, 107, 111 y 131) están fechados en 1973, lo cual nos hace pensar que la fecha corresponde a la primera traducción del poema y no al Cuaderno mismo. Los fragmentos en alemán refuerzan esta hipótesis.⁷³⁴ No podemos dejar de señalar la continuidad con la temática de la nostalgia en medio de un acontecer cotidiano, esta vez enfocado en cuestiones sociopolíticas: “Los continentes se unen/ sobre el golpe de muerte comercial”, y

⁷³³ Durante su estancia en Friburgo Hernández vivió con Roberto Criado y después pasó al departamento de Alberto Cubas. En entrevistas el primero mencionó que “En el 63, en el segundo semestre llega Lucho a Alemania” (entrevista de Edgar O’Hara). Alberto Cubas, por su parte, menciona que “En nov. Del 63 estubo pocos días en una pensión y después pasó a mi departamento” (entrevista por whatsapp 12 de junio de 2020).

⁷³⁴ La práctica de mezclar las fechas de “escritura” de los Cuadernos con las de traducciones y primeras versiones de sus poemas es recurrente en el proyecto de Hernández. Para otros ejemplos ver la nota 422, en la página 160.

un sujeto poético que se siente “como una lenteja, soy tan diminuto”, “un diminuto corazón” en el agua salada, “un mar no vertido llanto”, alguien que está muriendo con los “ojos secos”, que implora terminar a la ternura.

Si bien en las traducciones de la poesía de Enzensberger encontramos un arribo de las preocupaciones de Hernández durante su estancia en Alemania, también la prosa y los posicionamientos políticos del alemán fueron recibidos por el poeta limeño para abonar, más que a una recontextualización de éstos en el espacio limeño, a un debate global desde una capital latinoamericana.

El análisis insistente sobre el alcance político e ideológico de los medios masivos de comunicación, así como la producción cultural también en masas, son debates que se encontraron abiertos principalmente por los integrantes de la escuela de Frankfurt. La famosa aseveración por parte de Adorno y Horkheimer, “la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos”,⁷³⁵ tiene en los ensayos de Enzensberger un manejo enfocado en el específico funcionamiento de medios que relatan y normalizan una realidad políticamente tensa, hipócrita e injusta.

Al presentar la obra ensayística del alemán, John Simon marca los vínculos con su obra poética:

El tono [de varios de sus poemas], *mutatis mutandis*, es muy parecido a aquel de los mejores ensayos de Enzensberger: la burla tallada de un hombre civilizado quien ha abandonado la batalla y que elige sus armas fastidiosamente: el detalle empapado de implicación, la ironía cordial, la incitación al pensamiento.⁷³⁶

En *Detalles*, título de su libro de ensayos aparecido en el año de 1962, encontramos algunos señalamientos al ejercicio de la poesía y los medios de comunicación a los que Luis Hernández fue receptivo. Un elemento que ambos artistas cuestionan en cuanto a la presencia de las verdades “cantadas” por lo medios es la facilidad para manipular la información, presentándola como importante y verídica. En el poema traducido por Hernández que hemos incluido líneas arriba queda clara la voz de los noticiarios contando patrañas enlistadas, casi de la misma forma en la que Enzensberger desglosa las noticias en su ensayo “El periodismo

⁷³⁵ Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, introducción y traducción Juan José Sánchez, de Madrid, Trotta, 1998, p. 165.

⁷³⁶ John Simon, “Foreword”, en Hans Magnus Enzensberger, *Critical Essays*, traducción al inglés del autor, Michael Roloff y Stuart Hood, Nueva York, Continuum, 1982, p. ix.

y la danza de los huevos”, en el cual examina a través de varios elementos como el método, las primeras planas y la política informativa, los imperativos políticos de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Así, mientras en el poema el sujeto lírico anuncia: “Los continentes se unen sobre el golpe de muerte comercial/ átomos y procuristas/ el júbilo domina: el servicio/ obligatorio mortal es hoy proclamado”. En el ensayo Enzensberger hace un listado de noticias “«El Bundstag insiste en la cuestión del Berlín libre» / «Dinamarca rechaza los ataques soviéticos contra Bonn» / «Los soldados cumplirán en adelante un servicio de dieciocho meses»”.⁷³⁷ La presentación de los titulares de periódico, así como la presencia del género discursivo periodístico dentro del poético para enunciar una normalidad donde la política internacional continúa con una lógica bélica con la que se supone había terminado hace años, pone en evidencia el “detalle empapado de implicación”.

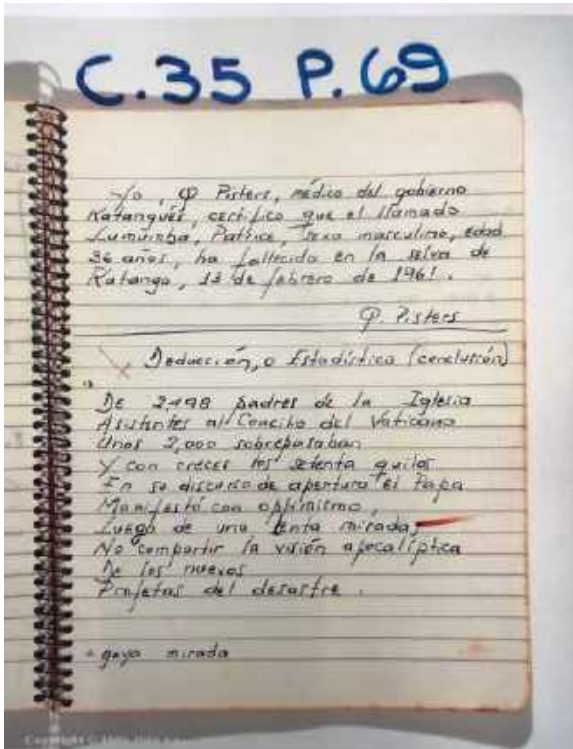
En pocos enunciados, los cuales además llegan a miles de personas y pasan con la rapidez de un día, día a día se va construyendo la aceptación de la realidad. Pero no se trata solamente de lo que se dice y se acepta o de las omisiones de información, también en la segunda plana asignada para ciertos eventos, el poeta alemán rastrea una abierta violencia política e imperialista. En “El periodismo...”, Enzensberger no sólo menciona, sino que denuncia el uso político de lo “verídico” en los medios de comunicación, especialmente para tratar temas de violencia en el espacio africano. Sobre Argelia y la actuación de la ONU en el Congo Enzensberger ubica que en el periódico alemán

El concepto de moral doble no es suficiente para explicar semejante actitud, pues la distinción entre miramientos «verdaderos» y «falsos», ya de por sí bastante problemática, se complica, como hoy resulta evidente, con otra distinción sutil: miramientos de hecho «falsos» pueden convertirse en «verdaderos» si la política exterior lo exige y viceversa.⁷³⁸

Sobre el caso de El Congo, especialmente en el asesinato de Patrice Lumumba, aparece, fechado en el año de 1961, un ambivalente testimonio en el Cuaderno *XC35*. Se trata del reporte de un médico de gobierno el cual confirma que el líder de El Congo muere, sin especificar la forma, en la selva de Katanga, en vez de haber sido amordazado.

⁷³⁷ Hans Magnus Enzensberger, “El periodismo y la danza de los huevos”, en *Detalles*, traducción de N. Ancochea Millet, Barcelona, Anagrama, tercera edición, 2008, p. 25.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 36.



Si la indignación por la noticia fue un evento de escala internacional denunciada por una juventud entusiasmada por los procesos de independencia en las ex colonias europeas en el África, Hernández muestra su desaprobación aludiendo a los juegos de verdades de los géneros periodísticos, empleando el mismo ejemplo que Enzensberger. En este tratamiento de temas y demandas sociales Hernández se diferencia de varios poetas de su generación. No se trata de la respuesta a un evento político-histórico en un tono de denuncia, como en algunos poemas de César Calvo, Arturo Corcuera y Juan Cristóbal; tampoco es la reflexión sobre acontecimientos coyunturales como muestra Antonio Cisneros en algunos poemas de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) en relación con Cuba y las guerrillas y la muerte de Javier Heraud; no comparte la reflexión en tono ácido y de anécdota personal como lo hace Rodolfo Hinostroza en poemarios como *Consejero del Lobo*. En la poesía de Luis Hernández el género discursivo periodístico se mezcla con la voz poética para hacer manifiesta la normalización de una violencia enunciada con hipócrita neutralidad. Así, en un poema a modo de noticia publicado en el número 4 de la revista *Collage* y el cual aparece también en el Cuaderno *XC35*, se lee en un neutro tono de informe de prensa:

Matan a roba-carros

El ladrón de autos ya se encuentra

En la Morgue
Fue victimado a la una
De la madrugada
Los guardias primero dispararon
Al aire
Pero como él se enfrentó
Le dispararon al cuerpo

El patrullero hacía su ronda
El ladrón tenía 22 años
Éste es el precio del automóvil 086338⁷³⁹

La descripción del hecho, así como la carga de ironía con la cual cierra el poema, muestran que la normalización de la violencia policial y el valor nulo de la vida de ciertos agentes sociales están tan naturalizados que se presentan como una noticia más. Los versos finales son brutales al decir sin rodeos que vale más salvar un auto que la vida de alguien. En un tono similar, y a través su característica enumeración de noticias, Enzensberger enuncia en “Lehrgedichte über den Mord” (“Poesía didáctica sobre el asesinato”) la naturalidad del contenido periodístico:

El curandero juega al dominó
con las moléculas. Ahuyentada
está la fiebre infantil.
Que la pena de muerte ha sido
anulada y el deber general de asesinato
proclamado, lo anuncia
el mismo periódico.⁷⁴⁰

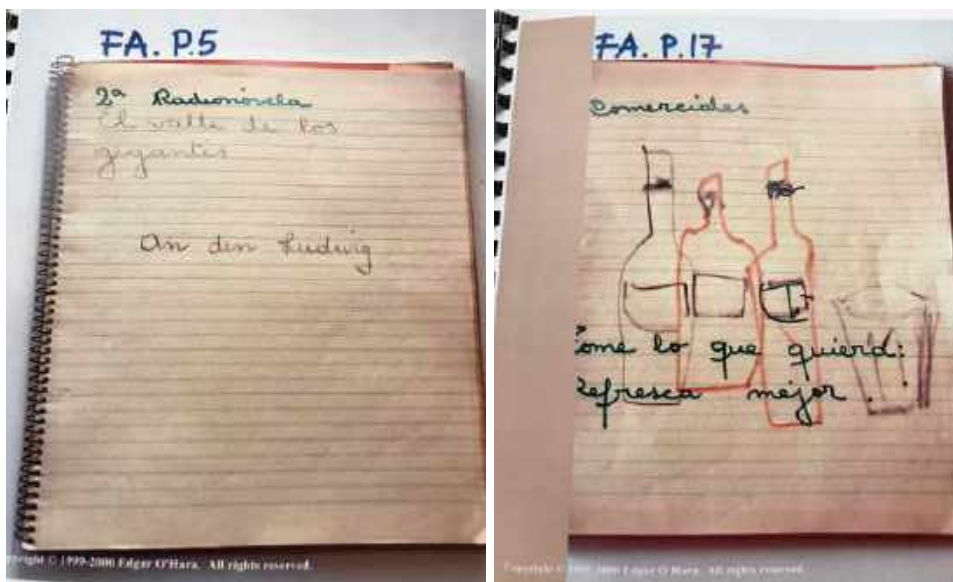
La violencia regulada y aceptada en la vida cotidiana es un titular más entre muchos otros eventos.

Los Cuadernos *XC35* y *XAMP* están conformados por el eco de diversos géneros masivos de comunicación como la radio, las crónicas y las notas de revista de sociedad. Todos estos géneros tendrán una función donde la batalla ideológica y los sentidos comunes no están marcados, como en el caso de Europa de los años cuarenta y cincuenta, por el espacio de la disputa política y la soberanía. Mientras Enzensberger ponía especial atención en que la “guerra radiofónica de los cincuenta demostró que, en el reino de las comunicaciones, la

⁷³⁹ Luis Hernández, “Matan a roba-carros”, en *Collage*, núm. 4, Lima, noviembre de 1970, s/n.

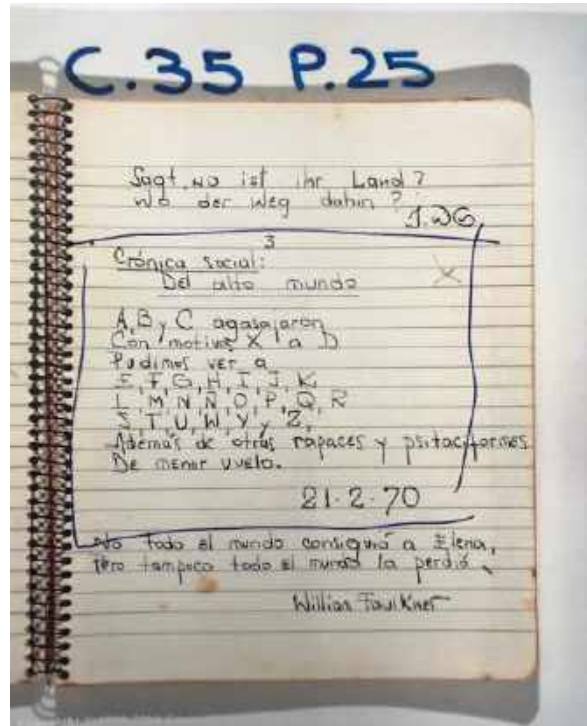
⁷⁴⁰ Hans Magnus Enzensberger, *Defensa de los lobos*, traducción de José Luis Reina Palazón, Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2002, p. 133.

soberanía nacional está condenada a marchitarse”.⁷⁴¹ Las radiodifusoras en Lima generaban sentidos políticos mediante una asunción de la vida cotidiana aparentemente diferente, pues en el fondo era profundamente conservadora. El poeta peruano juega y asimila los recursos de los programas de radio, como podemos ver en la portada del Cuaderno *XAMP*, titulado “Libro de radionovelas”, y en donde, tras presentar la segunda radionovela del Cuaderno, “El valle de los gigantes”, y una serie de poemas, la “programación” queda “interrumpida” por anuncios publicitarios.



Así, los consumos y contenidos van modelando a la sociedad capitalista postindustrial, la cual, tras los años de la guerra, creía gozar de una cierta estabilidad económica en el imaginario de acceso a una forma de vida fabricada, la cual fue, a su vez, depositaria de sus imaginarios, reconocimientos y aspiraciones. Sobre esto, el Cuaderno *XC35* muestra una “Crónica social del alto mundo”, donde se presenta a personajes con letras del alfabeto, en medio de una reunión donde, al final se aclara, los invitados son “aves rapaces y psitaciformes” (loros).

⁷⁴¹ Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, 1970, reproducido en <<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/51/>> (consultado el 11 de julio de 2020).



La caricaturización de las reuniones de personajes del “alto mundo” y las notas que cubren dichos eventos muestran lo esquemático tanto de esos rituales como de sus registros. Este tipo de presentación, las secciones de sociales, enuncia otra cuestión presente en la poesía de Enzensberger y relacionada con la prensa: justamente el moldeado tipo de lector con el que ya cuenta.

Sobre el crecimiento y la influencia de las “revistas de masas” en el consumo e identificación del público alemán durante los años 60, Hermann Glaser señala:

Al elevado nivel intelectual de las revistas culturales de los años cincuenta y sesenta le hizo falta el correspondiente volumen de ventas. En el seno de la nivelada sociedad de clase media hubo una estrecha población interesada en ellas. Las ediciones fueron cortas. El verdadero interés de los lectores correspondía a las “Massenblättern”. Estas se proclamaron eminentemente apolíticas, pero finalmente fueron especialmente políticas, éstas se encontraban a la venta en muchos kioscos. También las llamadas publicaciones sensacionalistas o “prensa amarillista” ofrecieron la satisfacción de necesidades en cuanto a aspiración, sensación y lujo.⁷⁴²

El peso político de estas publicaciones consistió en crear modelos de necesidades de vida diaria, tanto a nivel material como personal. Esta situación fue compartida por los demás medios de comunicación y dirigida a todos los estratos de la sociedad, aunque es cierto que se dio un primer *boom* de revistas para jóvenes. La concreción de estos imaginarios se dio en

⁷⁴² Hermann Glaser. *op. cit.*, p. 137.

ambos lados del Atlántico a través de una sociedad consumista, reflejada en una creciente clase media que creía ver en sus respectivas estabilidades económicas la vía para una aparente modernización que, en muchos casos, reafirmó roles conservadores en nuevos escenarios.

Ante esta nueva lógica de vida hay un escaneo social, para el caso de Enzensberger, vinculado a la “reconstrucción de la sociedad alemana de posguerra, que culmina en el denominado ‘milagro alemán’, al que los intelectuales de ese país enjuician severamente por su sentido brutalmente materialista”.⁷⁴³

Este tipo de sociedad también será caricaturizado por Hernández, quien presenta el proceso de “modernidad” en contraste con una mentalidad sumamente conservadora, aunque algunos de los elementos de consumo también formarán parte de las escenas de la vida diaria en su poesía. Ante la definición de la juventud de los años 60 como “los niños de Marx y coca-cola”⁷⁴⁴ basta ver los Cuadernos de Luis Hernández, como el *XC31*, donde el sujeto lírico describe un quiosco con los periódicos donde se ven noticias de las protestas contra la guerra en Vietnam —las cuales presenta como “toda la nobleza/ De una tarde / En la marea / Baja y carteles”⁷⁴⁵— y también se venden 7-up y coca cola, productos que el sujeto lírico bebe gustoso.

Frente a estas sociedades vale la pena ubicar a dos sujetos líricos que observan la hipocresía que las cimienta y hacen explícito su deseo por no ser parte de las mismas.

En “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, aparecido en *Las constelaciones* (1965), Luis Hernández escribe:

Mi país no es Grecia
Y yo (23) no sé si deba admirar
Un pasado glorioso
Que tampoco es pasado.
Mi país es pequeño y no se extiende
Más allá del andar de un cartero en cuatro días,
Y a buen tren.
Quizás sea que ahora yo aborrezca
Lo que oteo en las tardes: mi país
Que es la plaza de toros, los museos,
Jardineros sumisos y las viejas:
Sibilinas amantes de los pobres,
Muy proclives a hablar de cardenales

⁷⁴³ Rodolfo E. Modern, *op.cit.*, p. 353.

⁷⁴⁴ Siegfried Detlef, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁴⁵ Cuaderno *XC31*, p. 5.

(Solteros eternos que hay en Roma),
Y jaurías doradas de marocas.

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

Abatido entre Lima y La Herradura
(El rincón de Hawai a diez kilómetros
De la eterna ciudad de los burdeles),
Un crepúsculo de rouge cobra banderas,
Baptisterios barrocos y carcochas.
Como al paso senil del bienamado, ahora llueve
Una fronda de estiércol y confeti:
Solitarios son los actos del poeta
Como aquellos del amor y de la muerte.⁷⁴⁶

Este poema, quizás uno de los más antologados de Hernández, compuesto principalmente por endecasílabos melódicos,⁷⁴⁷ muestra, en el ritmo casi uniforme en sus acentos, la musicalidad de una marcha nacional donde, en la enumeración de los elementos patrios, se canta la verdad de un país moralmente desgastado, ante el cual el sujeto lírico se siente apartado e incluso “abatido”.

Quince de los 28 versos que componen este poema son endecasílabos, 11 de los mismos son melódicos y el resto están compuestos por secuencias de acentos anapestos principalmente. Esta regularidad, aunada a las pocas rimas en el poema, hace que la musicalidad del mismo se sostenga por medio de los pies. La unidad del ritmo se interrumpe en los versos 7, 21 y 22, para pasar a un tono de explicación. En el primer caso se explicita con ironía el tamaño del país midiéndolo con un cartero en cuatro días “Y a buen tren”; y en los versos 21 y 22 se especifica el lugar de enunciación del sujeto lírico entre “Lima y La Herradura”, “El rincón del Hawai (popular bar peruano en los 60 y 70) a diez Kilómetros / De la eterna ciudad de los burdeles”. Los fonemas t y s primando en los versos también refuerzan el ritmo del poema entre dos sonidos obstruyentes.

⁷⁴⁶ Luis Hernández, “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, en *Trazos de los dedos silenciosos*, pp. 32-33.

⁷⁴⁷ Acentos en la tercera, sexta y décima sílaba. (José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014, s/n, edición en línea <<https://www.tagusbooks.com/leer?isbn=9788436269369&li=1&idsource=3001>> (consultado el 14 de julio de 2020).

Así, los versos comienzan con una comparación: “Mi país no es Grecia” y a partir de ahí se desprende toda una serie de muestras de “ruinas” materiales y morales. Restos de algo que sigue existiendo y definiendo a una sociedad. En primer lugar, el contraste entre un pasado ensalzado por la Historia como el griego y un pasado que sigue presente en su conflictividad para el caso del Perú. El sujeto lírico, joven de 23 años, comienza entonces a caracterizar a la patria: “pequeña” y poco expandida, aburrida y reducida a sus espacios cotidianos. Aburrido en este espacio “Quizás sea que ahora yo aborrezca / Lo que oteo en las tardes: mi país”, enuncia fastidiado a todas las instituciones de la sociedad burguesa: la familia (“las familias decentes, con hijo naval”), el Estado (“Un crepúsculo de rouge cobra banderas”), la iglesia (“Baptisterios barrocos”, “Sibilinas amantes de los pobres, / muy proclives a hablar de cardenales”) y los rituales de sociedad (“Un vestirse los Sábados de fiesta” “jardineros sumisos y las viejas”). Todas marcadas por la burla y/o por una fuerte doble moral: la familia manteniendo tradiciones y “renombre” mediante las “jerarquías” y de la institución naval; la iglesia, en la lástima a los pobres y en los cardenales presentados como “Solteros eternos que hay en Roma”; los símbolos patrios presentados con el “rouge (pintura de labios para fiestas) de las banderas (el rojo de la bandera del Perú) y una Lima que en vez de ser “La ciudad de los virreyes” es la “ciudad de los burdeles”. La apatía y lo gastado pueblan una ciudad y una patria que se autocelebran a través de sus rituales, espacios y personajes cotidianos. Jardineros, hijos, carteros, marocas,⁷⁴⁸ familias decentes, todas asumiendo el papel que se les ha concedido, reflejo de una sociedad gastada como las ruinas, las carcochas, los baptisterios barrocos, el amor ya senil, el estiércol.

La última estrofa representa un quiebre con esta descripción, donde el sujeto lírico se enuncia observando desde un bar, mirando la celebración a esta hipocresía caduca. No hace parte de la “fronda de estiércol y confeti” y el cierre se presenta por medio de un cambio de ritmo, en dos dodecasílabos ternarios, donde el sujeto lírico sentencia, mientras observa apartado esta normalidad social: “Solitarios son los actos del poeta/ como aquellos del amor y de la muerte”.

⁷⁴⁸ El término marocas fue usado en el Perú para referirse a las mujeres que “pertenecen a las capas medias y bajas -con deseos de ascenso social-, no son lindas sino ‘apetitosas’, atractivas y liberales sexualmente. Una maroca también puede ser una huachafa-mujer proveniente del ‘medio pelo’, mal vestida-, pero siempre marcada por su cuerpo deseable”. (Sonia Montecino, “Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad”, en Manuel Antonio Garretón (cord.), *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado. Debates y perspectivas*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2002, p. 263.)

En el poema que abre *Landessprache (Lengua del país)*, Hans Magnus Enzensberger hace un rastreo social donde el sujeto lírico señala varios de los elementos que hemos mencionado en los párrafos anteriores. Una sociedad burguesa con instituciones caducas, valores de la “riqueza” y la “pobreza” casi estáticos en su rol social, espacios cotidianos desgastados, y en vez de una conflictiva presencia de un pasado colonial, la incomodidad y negación de un evento histórico vergonzoso y reciente. Reproducimos algunas de las estrofas, dada la longitud del poema.

¿Qué he perdido yo aquí
en este país
adonde me han traído mis mayores
por ingenuidad?
Nativo y, sin embargo, desasosegado,
ausente estoy yo aquí,
avecindado en la cómoda miseria,
en la agradable, satisfecha fosa.

¿Qué tengo yo aquí? Y qué se me ha perdido aquí,
en este barreño de matanza, esta tierra de Jauja
donde vamos bien, pero no mejor,
donde la saciedad muerde en el bordado paño del hambre,
donde en las tiendas de delicatessen, la pobreza, blanca como
la tiza,
con voz ahogada, estertora desde la nata batida y grita:
¡Vamos bien!,
donde un margen de beneficio lejos de los pobres ricos, los
ricos pobres
destrozan de entusiasmo los sillones de su cine,
aquí se va bien de vez en cuando,
donde el balance de pagos canta hosanna y todo lo que está bien
y grita: esto no es bastante,
que aquí el tiempo libre se porte bien y dé gas y marche
fenomenal,

[...]
donde nos encontramos seguramente entre ciegos,
en depósitos de cadáveres, grandes almacenes y arsenales,
y eso no es todo, es sólo la mitad,
es el yermo congelado,
es la furia victoriosa, esto danza
en visión insuficiente, sobre rodillas partidas,
en la eterna primavera de la amnesia,

[...]
qué he perdido yo aquí, qué busco
y hurgo en esta aglomeración incompetente

de insignias de lucha cuerpo a cuerpo, acciones de disfrute,
moñas de tirolés, rebajas de almacenes, y no encuentro más
que crónicos, cronológicos ordenados gimnasios
y ponentes de la humanidad
en los cuarteles para los cuarteles por los cuarteles:

[...]

en profunda penitencia y me pregunto:

¿Qué he perdido yo aquí?

Esto he perdido aquí,

lo que salta en la punta de la lengua,

algo distinto, todo,

lo que sin miedo bromea con todo el mundo

y no se ahoga en este charco,

perdido en este extraño, separado estertor,

el apretado estertor en *Neues Deutschland*,

el estertor del *Frankfurter Allgemeine*

(y esto es el mal menor)

una estrangulación silenciosa que nada sabe de sí misma,

de la nada no quiero saber, país modelo,

antro de asesinos, en el que he sido arrojado cordialmente

en cuerpo medio vivo,

aquí permanezco ahora,

disputo pero no retrocedo,

aquí me quedo un tiempo,

hasta que me vaya al final con la otra gente,

y descanse, en un país totalmente normal,

aquí no,

no, aquí no.⁷⁴⁹

El sujeto lírico que se siente abiertamente perdido entre la vida cotidiana, en una “satisfecha fosa”, enumera también toda una serie de prácticas, actores e instituciones que hacen del “país modelo”, el país donde se anhela no estar; guarda un vínculo con el reclamo, no solamente de “EL BOSQUE DE LOS HUESOS”, sino de toda una generación exigiendo y llevando a cabo un profundo cambio social. En medio de estas sociedades caducas se anuncian los poetas en sus actos solitarios, así como en “lo que salta en la punta de la lengua/ algo distinto, todo”. Ambos sujetos se asumen apartados de la realidad que observan.

La sensación de encierro y de enclaustramiento en las correspondientes patrias se refuerza en la descripción de las mismas expresada en la estrechez: “Mi país es pequeño y no se extiende”, cantan los versos del peruano, mientras que el sujeto lírico en *Lengua del país* está

⁷⁴⁹ Hans Magnus Enzensberger, *Lengua del país...*, pp. 8-19.

inmóvil en medio “de una aglomeración incompetente”.⁷⁵⁰ Lo angosto también tiene que ver con la acción concedida a cada actor e institución social: mismos militares, mismas relaciones de poder, mismas tiendas en las que estarán las mismas personas, mismas y predecibles plazas, mismos cines, todo delimitado a un papel específico y asignado, el cual no tienen interés en cambiar. En estas sociedades “estancadas” se expresaba también una poesía con “ciertos síntomas de agotamiento”,⁷⁵¹ a decir de Enzensberger. La generación de Hernández tuvo esta misma inquietud respecto a la poesía y en ambas latitudes los poetas buscaron en las literaturas más allá de la “Lengua del país” una respuesta y un diálogo urgente hacia este anquilosamiento. Tanto Hernández como Enzensberger dialogaron con varias tradiciones y tuvieron un especial interés, Hernández hacia el canon germano y Enzensberger hacia el hispano.

Sobre la lectura trasatlántica Julio Ortega menciona que ésta

parte de un mapa reconstruido entre los flujos europeos, americanos y africanos, que redefinen los monumentos de la civilización, sus instituciones modernas, así como las hermenéuticas en disputa. Por ello, esta lectura da cuenta, más que de un tiempo histórico, de un tiempo transhistórico, entrecruzado de relatos una y otra vez actualizados.⁷⁵²

En este entrecruce de relatos y realidades valdría la pena ver los encuentros y los deseos de actores culturales que, desde distintas latitudes, reconocieron en la diversidad una misma demanda. Y así, gritaron e intentaron construir una forma de sentir y percibir el mundo, de ser percibidos también, con el gran cambio político que esto implicaría.

Mientras Luis Hernández encuentra en lo contestatario y en la evasión del dolor ajeno de la sociedad y la literatura alemana de principios de la década del 60 motivos para emprender un proyecto poético con el fin de aliviar el dolor mediante versos desordenados y eruditos en cuadernos escolares, Enzensberger nutría su proyecto escritural a través de la recepción de la literatura y la realidad latinoamericana. Con ella fue tempranamente crítico (recordemos su posicionamiento frente al gobierno de Castro tras vivir seis meses en Cuba y su apoyo incondicional a Heberto Padilla), aunque también un poco exotizante. En el discurso de

⁷⁵⁰ Recordemos el cierre de “Landsnahme”, otro poema aparecido en *Lengua del país*: “mi país inmenso/ que yo puedo medir a palmos y con mis varas/ mi parte del mundo familiar, tan grande...” (Hans Magnus Enzensberger, *Lengua del país...*, p. 114).

⁷⁵¹ Hans Magnus Enzensberger, “El lenguaje universal de la poesía moderna”, en *Detalles...*, p. 123.

⁷⁵² Julio Ortega y Celia del Palacio (coords.), *México trasatlántico*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Guadalajara, 2008, p. 19.

recepción de la feria del libro de 1976, con motivo de una velada entre autores alemanes y latinoamericanos Enzensberger anunció su bienvenida y “disculpa” por el “descubrimiento”:

Nosotros los alemanes hemos tardado mucho —muchísimo— en acoger la producción literaria del continente latinoamericano —la más espléndida abundante, intensa, extravagante y politizada de los decenios que vivimos. Ya han pasado, más o menos, los años del famoso boom— y tal vez es motivo de satisfacción que los booms perduraran para siempre. Lo que permanece es lo que vale: el trabajo y la lucha cotidianos, en ese sentido más vale tarde que nunca.

Por lo tanto ruego a Uds. de saludar [*sic*], con irónica paciencia, a los últimos descubridores de vuestro continente cultural, de sentirse los bien venidos [*sic*] y de aceptar con la mayor alegría posible que permitan las circunstancias, nuestro tardío afán de conocerles, nuestra admiración y nuestra amistad.⁷⁵³

Un poco más de una década antes de esta bienvenida, la maravilla y el encuentro ya habían germinado, entre muchos espacios en América Latina, en los dispersos Cuadernos escolares de un médico y poeta peruano.

⁷⁵³ Citado en Katharina Einert, “América Latina y la literatura mundial”, en Gesine Müller y Dunia Gras (eds.). *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, p. 233.

Reflexiones en torno a un collage cultural

Sobre los inicios del *collage* como técnica plástica y sobre su uso desde el campo de la lírica, Luis Growland Moreno enfatiza el carácter de ensayo en esta técnica y su relación con el azar y con el reciclaje. Los primeros artistas aventurados en esta superposición de materiales y experiencias “proponían ensayos, pero sobre todo resumen, condensación, donde el elemento conocido del papel será asimilado a experiencias ya hechas, tema del que el superrealismo sacó gran provecho, dándonos novedosos ejemplos líricos”.⁷⁵⁴ El proyecto poético de Luis Hernández bien puede encajar en esta afirmación sobre el *collage* y su relación con lo ya hecho.

Bastante se ha escrito sobre las relaciones intertextuales en la poesía y la prosa del peruano y un poco menos sobre la importancia de lo plástico en su proyecto escritural. En la obra de Luis Hernández estos elementos resultan “de un atractivo particular: lirismo extremo al lado de irreverencia y humor fresco y desfachatado, registros lingüísticos muy diversos e incluso simultáneos, *collages*, parodias y reescrituras constantes, alusiones a la droga y otros paraísos artificiales. Y una belleza extraña y una complejidad”.⁷⁵⁵ Entre esta belleza extraña destaca su uso de lo diverso en registros, lenguas, materiales y tradiciones, en los sonidos a los que invita también esta superposición de lo que nos ha sido heredado y que, una vez que Hernández toma para su obra, no cesa de renovarse en un conjunto de juegos y versiones que nunca se cierran o son marcadas con puntos finales.

¿Cómo se leen y cómo se enuncian todas estas tradiciones en los registros escriturales y plásticos que componen el proyecto del peruano? Al hablar de la “cuarta dimensión de un poema” M. H. Abrams menciona que, tras el proceso de edición y escritura —que en Hernández no puede ir desligado de lo terapéutico y de lo artesanal—, de su lectura en voz alta y de los significados de las palabras que percibimos por medio de la lectura y la escucha, existe una cuarta dimensión del poema, la cual se define en “la actividad oral al enunciar la gran variedad de sonidos discursivos que constituyen las palabras del poema”.⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Luis Growland Moreno, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁵⁵ Luis Fernando Chueca, “Luis Hernández: otro va herido por la espalda”, en Hernández Luis. *Gran Jefe Un Lado del Cielo*, Madrid, Esto es no es Berlín, 2017, s/n.

⁷⁵⁶ < <https://news.cornell.edu/stories/2010/11/abrams-explains-four-dimensions-poem> >(consultado el 16 de julio de 2020).

Vox Horrisona fue el título que Hernández eligió para su obra poética reunida, y es la carencia de orden y de armonía en el sonido, un quiebre con la voz controlada, lo que sugiere su poesía. Para enunciar este desorden el limeño se ayudó constantemente de otras voces y registros. Los sonidos a los que invita la poesía de Luis Hernández no son solamente políglotas, sino que muestran altibajos emocionales: mientras nos presentan la calma de alguna sinfonía de Beethoven en las casas, por las noches, esta musicalidad se quiebra con el ruido de los pasos accidentados de un borracho, este movimiento se da también de forma inversa, por ejemplo, al terminar de leer el recorte de una tira cómica y pasar a una cita descarnada de Goethe o de Lord Byron.

Los sonidos de las palabras en su poesía están enunciados desde una Lima referenciada a través de playas, cines, parques, calles familiares o de consensuada ubicación para el consumo y venta de droga, y son sonidos que se expanden en un prisma multicultural, que además involucra de forma activa diversas experiencias sensoriales.

Luis Hernández perteneció a una generación poética que, en su afán por una apertura en su proyecto escritural, tuvo que “apropiarse del canon para acrecentarlo y proponer en él la validez de sus propias dicciones”.⁷⁵⁷ Esta apertura del canon estuvo signada por la aparición de tradiciones literarias hasta ese momento poco presentes en la literatura peruana, especialmente la anglófona. Luis Hernández mostró un diálogo temprano con el canon hispánico y francófono, diálogo heredado por la generación poética anterior, de la cual varios de sus miembros fueron profesores y personas cercanas al mismo Hernández. Es a partir de la experiencia alemana del poeta, una estancia de poco menos de un año entre 1963 y 1964, cuando el canon que ya se abría a lo inglés en su segunda *plaque* se expandió hasta las condiciones de *collage* cultural con el cual solemos ubicar su obra.

Encontramos una presencia del *collage* desde la materialidad en la cual plasma sus poemas: recortes, pentagramas, notas biográficas, paisajes, trazos infantiles de playas, animales y ondas de sonido, son algunos de los elementos insertos en las páginas de los cuadernos escolares y que confirman que el proyecto de Hernández está signado por “el placer de las mezclas”.⁷⁵⁸ Sucede lo mismo con su plan escritural, donde fragmentos de

⁷⁵⁷ Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*, México, ediciones El tucán de Virginia, 1995, p. 14.

⁷⁵⁸ Edgar O'Hara, “Una jerarquía horrisona (Luis Hernández y Antonio Carvajal)”, en *Dactylus*. Revista Literaria Departamento de Español y Portugués Universidad de Austin, Texas, número 8, otoño de 1987, p. 77.

poemas, ensayos científicos, casos clínicos de psiquiatría, ecuaciones matemáticas y fragmentos de ópera, todos en diversos idiomas, componen la mixtura de posibilidades de lectura y constante reescritura. Esto refuerza dos máximas del poeta, ambas enunciadas en el Cuaderno *XCI6*: “Si supieras / Que en poesía / No hay orden / ni desorden” y “Una forma de escribir poesía / es vivir epigrafiando”.⁷⁵⁹ En medio de los materiales dispersos y sin una aparente ligazón están los versos de Hernández invitando a una constante reapropiación, de la misma forma en que él lo hizo con el canon literario y todo material por el cual se sintió atraído (tanto ligeramente como de forma reflexiva).

El recorrido que comenzamos en esta tesis en torno a las relaciones de Luis Hernández con el canon del *Deutscher Sprachraum*, así como el peso específico de esta tradición en medio de un proyecto marcado por un intercambio cultural diverso y frecuente, buscó aterrizar las inquietudes del poeta y médico en torno a un actuar particular por medio de la escritura, esto es, cómo esta se posiciona y es capaz de acompañar y alivia el dolor. Asimismo, la poesía de Hernández se puede ubicar en un contexto globalizado donde los reclamos de la juventud como el gran protagonista de la época parecen ir hacia una dirección similar: no aceptar una herencia caduca y desgastada en sus valores estético-sociales. En la recepción creativa que nuestro poeta hizo de algunas cuestiones sociales y científicas, así como de las expresiones estéticas germanas, encontramos una nueva forma de entender la literatura mundial: “no como un corpus definido de textos, sino como una forma de leer, de trazar conexiones, de imaginar contextos inesperados y transculturales”, bajo un “énfasis en los procesos históricos a escala global y la producción de imaginarios globales, nos permite ver la literatura mundial como una relación social-cosmopolita; como un discurso crítico y un espacio global concreto de cambios culturales”.⁷⁶⁰ Sobre esta forma de lectura y creación en la literatura mundial, presentamos, a manera de conclusiones, las siguientes reflexiones.

El encuentro directo de Hernández con la cultura y la sociedad alemana de los primeros años de la década del 60 marcó los rumbos para su proyecto poético de manera nuclear. De vuelta de su estancia en Radolfzell y Friburgo publicó *Las constelaciones*, un poemario quiebre en su producción y que marcará varios de los elementos con los que se caracteriza a los aportes de la Generación Poética Peruana del 60. Asimismo, como parte de una

⁷⁵⁹ Cuaderno *XCI6*, p. 21 y 37.

⁷⁶⁰ Mariano Siskind, *op. cit.*, pp. 94-95.

generación interesada por el intercambio cultural frecuente, Hernández se presenta como el introductor de la estética y de varias discusiones de corte político y filosófico desde la vivencia de la Alemania de posguerra. Esto explicaría quizás su distanciamiento con la guerrilla y la efervescencia que creó la Revolución cubana en el Perú y en América Latina. Otro aspecto fundamental en cuanto a la recepción creativa de la postvanguardia que exhibía nuevos formatos de libro en Alemania y otras latitudes, fue justamente la elección de libros de artista para difundir su obra.

El proyecto poético de Hernández se puede presentar no solamente como multicultural sino como multidisciplinario. La presencia del dolor y de la pérdida serán recurrentes desde sus primeros poemarios, y es después de la experiencia alemana y siendo parte de una generación donde las humanidades comenzaron a ganar terreno en el ejercicio de la medicina, cuando el propósito ético de su escritura se define por medio de todo lo que pueda ayudar en el proceso de hacer escuchar la voz y acompañar, incluso curar, a quienes sufren. El diálogo y préstamo de su poesía con la medicina, la música, la filosofía y las ciencias exactas da cuenta de esta necesidad por tomar de diversas experiencias un camino ético con un propósito similar: “el interés en la condición humana como condición de posibilidad de un discurso ético, sobre la necesidad de nuevos derechos”.⁷⁶¹ En este sentido, además de ser una escritura que dialoga con otras disciplinas, situación global en el 60, Hernández muestra que los actores marginados tampoco difieren mucho en el trato y la violencia que sufren en cualquier época y en cualquier parte del mundo.

Entre otros temas, encontramos en la crítica a la cultura de masas —tanto desde el campo filosófico (escuela de Frankfurt) como estético (*Fluxus* y la escritura de Hans Magnus Enzensberger)— con la cual Hernández convivió durante su estancia en Alemania una apropiación a través del cuestionamiento, pero también una tranquila asimilación de estos potencializados medios. La homogeneidad en el consumo se presenta de manera gozosa y cotidiana en los versos de Hernández: los personajes de su prosa beben coca cola y escuchan rock, el sujeto lírico de los poemas de sus Cuadernos anuncia radionovelas, traduce canciones de The Beatles y The Rolling Stones, titula a sus secuencias Survival Grand Funk y también bebe 7-Up y Coca-cola.

⁷⁶¹ Mariano Siskind, “Los intersticios de lo nuevo: para una ética de las dislocaciones globales”, en Homi K Bahbha, *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, traducción de Hugo Salas, Argentina, Siglo XXI editores, 2013, p. 15.

Sin embargo, en la idea misma de libro y en los motivos para hacer de estos un objeto único e incluso personalizado, un Libro de artista, se concreta el rescate por “humanizar” el proceso y el producto creativo en contestación a los bienes culturales producidos y consumidos en masa. No se trata solamente de un apartamiento de la idea de libro impreso como objeto fabricado, o de un proceso parecido al del inicio de la extensión del libro de imprenta, donde está presente la preocupación “del aura originaria del manuscrito o del ejemplar único, hasta el punto que algunos ilustres coleccionistas de libros se negaron a incluirlos en sus bibliotecas”.⁷⁶² El proyecto de Hernández propone la expansión de la idea de libro y de sacar este producto de la única forma de manufactura y circulación en la cual se encontraba confinado. Por otra parte, y en relación con *Fluxus* y los Libros de artista, especialmente de Dieter Roth, el libro se puede pensar como un evento (*happening*) en el sentido de la participación activa del artista en la realidad. Hernández, médico de formación, relacionó su labor con el alivio del dolor y el sufrimiento. En ese sentido el proyecto de Hernández fue radical, al punto de que es uno de los pocos autores que eligió de manera directa a sus lectores. Personas cercanas en su barrio, pacientes y en algunas ocasiones amigos, conformaron el azaroso, pero claramente intencionado, remitente de los versos del limeño.

A pesar de que Luis Hernández fue uno de los primeros, o quizás el primer traductor en el Perú de poetas de lengua alemana cuya obra tuvo un auge en los años 50 y 60, como Paul Celan y Hans Magnus Enzensberger, esta labor ha sido poco reconocida dado el espacio “independiente” en el que aparecieron sus traducciones: revistas de mimeógrafo. La elección de estos espacios evidencia el público específico al cual iban dirigidas las mismas. No fueron las publicaciones académicas o las revistas consolidadas en el medio cultural peruano (a las cuales Hernández tenía acceso para publicar⁷⁶³), sino los proyectos independientes elaborados por escritores jóvenes, el soporte mediante el cual Hernández dio a conocer sus versos traducidos. *Ciempies*, revista en cuyo segundo número aparecieron las primeras traducciones de nuestro poeta, era una publicación contestataria, dirigida por el joven Julio Ortega, la cual exigía una apertura, y sobre todo una expansión, del diálogo que mantenía la literatura peruana con la producción literaria y cultural de otras latitudes. El resto de las

⁷⁶² Román Gubern, *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 54.

⁷⁶³ Al respecto ver el primer apartado del capítulo 4, “El silencio en la república del poder”.

traslaciones de Hernández aparecieron en *Collage*, revista editada por poetas más jóvenes que él, para quienes el vínculo con tradiciones más allá de la hispánica y francesa estaba más naturalizado.

El acceso a la traducción vía estas publicaciones de tiraje corto y escasa circulación, así como por medio de los Cuadernos, reafirma la apuesta de Hernández por un intercambio de su obra con un público más joven. Si su generación había sido la llamada “a hacer las cosas mejores y no lo hizo”,⁷⁶⁴ quizás la generación más joven, fascinada con la leyenda y la obra de Hernández,⁷⁶⁵ podría ser más receptiva al mensaje que el poeta difundió en sus versos y traducciones. En este sentido, vale la pena destacar su labor traductora como difusora de una poesía cuyas inquietudes éticas están fuertemente ligadas a una vivencia del dolor, con la cual la obra de Hernández mantuvo un diálogo constante.

Encontramos varios periodos de convivencia de Luis Hernández con la cultura del *Deutscher Sprachraum*, así como diferentes espacios de recepción de la misma. Comenzando con una cadena enunciativa mediada por otros autores, como sucede en sus primeras *plaquettes*, donde la presencia de Goethe y Novalis llegó a Hernández por medio de la poesía de Juan Ramón Jiménez y Maurice Maeterlinck, hasta la presencia de autores, músicos, personajes y episodios de la Alemania de postguerra a partir del Cuaderno *XRC2* y de *Las constelaciones*, tras su estancia en Friburgo y Radolfzell. Su formación como psicólogo abonó también al interés y convivencia con la cultura del *Deutscher Sprachraum* a través de la fuerte imagen de Sigmund Freud y de Hermann Rorschach, y en su pasión por la música clásica tampoco estuvieron ausentes compositores vieneses, suizos y alemanes.

Las constelaciones es un poemario clave en la recepción de la cultura del *Deutscher Sprachraum*, pues este libro fue el germen para aventurarse no solamente en una primera escritura marcada por una abierta y frecuente intertextualidad con el canon germano, sino con una actitud de época desde los debates sociales y la realidad de la República Federal de Alemania en la cual Hernández se instaló durante un año.

⁷⁶⁴ Entrevista Alex Zisman, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁵ Vale la pena hacer hincapié en que autores nacidos en la década del 50, una generación después que Hernández, fueron quienes dieron a conocer su poesía de forma temprana y quienes se dedicaron de forma constante a la difusión y, en algunos casos, al estudio de la misma. Nicolás Yerovi fue el primer antologador de sus Cuadernos; Luis la Hoz y Roger Santiviáñez han dado a conocer su poesía por medio de cursos y artículos. Destaca la labor de Edgar O'Hara en cuanto a estudios y edición crítica de la obra de Luis Hernández, así como de la formación del Archivo de sus Cuadernos.

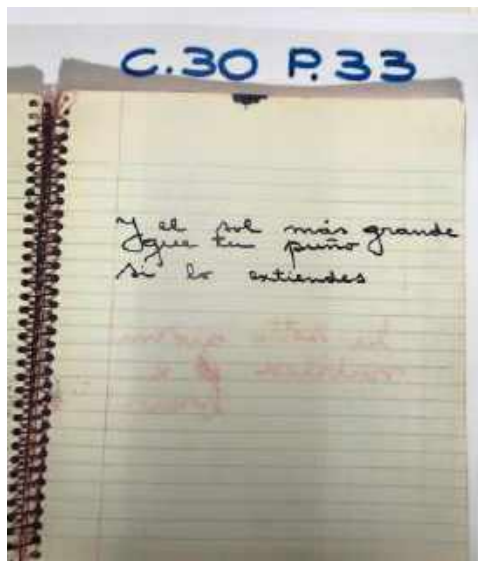
Fascinado y cauteloso a la vez por una tradición que fue usada para cimentar un discurso profundamente violento y autoritario, Hernández hace un rescate de la misma y la traslada a las necesidades, pero también a los juegos y contestaciones, de la realidad peruana de la segunda mitad del siglo xx. Así, versos de Goethe aparecen en escenas de borrachos, citas de Nietzsche acompañan poemas dirigidos a prófugos y esquizofrénicos, y fórmulas y declaraciones acuñadas por Einstein enfatizan la imagen de la curvatura de un universo sin cabida para la violencia. El descubrimiento y la traslación de la cultura del *Deutscher Sprachraum* en su proyecto poético corresponde también a una actitud generacional, que tanto en el caso alemán como el peruano reclamaba una apertura de lo nacional y de lo que la tradición hasta ahora había ofrecido como horizonte estético y ordenador de identidad. Esta apertura dirigió las ideas de dignidad y empatía presentes a lo largo de la escritura de Hernández. Es cierto también que hay un posicionamiento político en el reconocimiento por otras culturas y tradiciones. La juventud alemana tenía claro esto: “La derecha radical estaba todavía y solamente marcada por lo nacional, en contraparte lo Beat hizo a la juventud ciudadana del mundo”,⁷⁶⁶ mientras que los peruanos exigían una renovación a una tradición caduca en sus instituciones y convenciones tanto sociales como literarias.

Hernández fue un médico y un poeta coherente en su intento por humanizar el espacio clínico y el espacio escritural. En este proyecto, la cultura alemana, en sus precauciones y rechazos hacia el autoritarismo, en su preocupación por nombrar lo que no debía ser olvidado, en el reconocimiento de la música como mensaje del universo y alivio al dolor, fue central para la escritura del peruano. El encuentro con el *Deutscher Sprachraum* y el reconocimiento en los mensajes de otra vivencia cultural nutren la profunda sensibilidad de Hernández por la vida propia y por la de los otros, que para él es la escritura misma, a modo de un espejo en diálogo.

A primera vista, los rasgos de desacralización de todo canon cultural en la poesía del limeño podrían leerse como una actitud burlona, y de hecho lo es, pero justa y solamente con la institución artístico-literaria. Es en las voces y creaciones de los otros por las cuales el peruano demuestra una gran fascinación, manifiesta en un proceso de reconocimiento; se trata de un entendimiento estético, y por lo tanto sensible, hacia una realidad y hasta cierto punto una cotidianidad tapada por nuestra propia mano. Nosotros elegimos en las prácticas

⁷⁶⁶ Siegfried Detlef, *op. cit.*, p. 180.

de lectura y creación, y en el ejercicio de la vida diaria, los límites de nuestro asomo a la experiencia de otras y de otros. En contraposición a esto el atisbo desde “el velo de la poesía de la mano de la verdad”, permite la fascinación y hasta cierto punto una iluminación, una profunda empatía por todo aquello, humano e infinito, que amplía nuestra sensibilidad y visión de la vida y del mundo. Hernández fue asertivo en su necesidad de mirar y sentir más allá de su experiencia, y en su fascinación y empatía pudo afirmar el encuentro:



Bibliografía

Del autor

Hernández Luis. *Orilla*, Lima, La Rama Florida, 1961.

_____. *Charlie Melnik*, Lima, La Rama Florida, 1962.

_____. *Las constelaciones*, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1965.

_____. *Vox Horrisona*, Tomo I, prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi, Lima, Editorial Omar Ames, 1978.

_____. *Vox Horrisona. Antología*, selección de Mirko Lauer, Lima, Hueso Húmero, 1981.

_____. *Vox Horrisona. Obra completa*, edición y notas de Ernesto Mora, Lima, Punto y trama, 1983.

_____. *Vox Horrisona. Obra completa*, Lima, Ave Fénix, 2007.

_____. *Vox Horrisona. Antología*, selección y prólogo de Mirko Lauer, Lima, Petroperú/ Copé, 2014.

_____. *Vox Horrisona. Obra completa*, Lima, Pesopluma, 2018.

_____. *Trazos de los dedos silenciosos* (selección, notas y prólogo de Edgar O'Hara), Lima, Petroperú/ Jaime Campodónido editor, 1995.

_____. *Una impecable soledad*, edición, estudio y notas de Edgar O'Hara, Lima, Ediciones de los lunes, 1997.

_____. *Los poemas del ropero*, Lima, Cronopia editores, 2001.

_____. *La soñada coherencia*, edición, estudio y notas de Edgar O'Hara, Lima, Mesa Redonda, 2007.

_____. *Las islas aladas*, prólogo de Roger Santiváñez, Lima, Pesopluma, 2015.

_____. *Gran Jefe Un Lado del Cielo*, Madrid, Esto no es Berlín, 2017.

_____. *El sol lila*, Lima, Pesopluma, 2017.

_____. *El estanque moteado*, Lima, Pesopluma, 2017.

_____. *Survival Grand Funk*, Lima, Pesopluma, 2018.

Poemas en antologías, revistas y folletos

“Charlie Melnik”, en *Antología Poética*, Lima, Centro Federado de Letras, Universidad Católica del Perú, 1962, s/n.

“La canción de Charlie”, en *Biblioteca de Cultura peruana Contemporánea*, vol. VIII / Poesía, selección de Javier Sologuren, prólogo de Luis Alberto Ratto, Lima, ediciones del Sol, 1963, p. 204.

“CUARTETO OPUS 95”, en *Pielago. Revista de literatura*, Lima, Año III, núm. 6, junio de 1965, pp. 26-27.

“Serie para Arnold”, en *Haravec*, núm. 4, diciembre de 1967, pp. 74-75.

“Canto quinto”, en *El Gallito Ciego*, núm. 2, febrero de 1968, s/n.

“Homenaje al homenaje”, en *Imagen de la literatura peruana actual*. Tomo III, selección y prólogo de Julio Ortega, Lima, Editorial Universitaria, 1968, p. 57.

“Poema”, “Abel”, en *Collage*, Lima, núm. 1, 1968 s/n.

“Calcomanías para los carros”, “Deducción estadística”, “Alto mundo”, “Nobilíssima Visione”, “Matan a roba-carros”, en *Collage*, núm. 4, Lima, noviembre de 1970, s/n.

“La canción de Charlie (fragmentos)”, “Ezra Pound: cenizas y cilio (1-2)”, en *Antología de la poesía peruana. Tomo II*, selección y prólogo de Alberto Escobar, Lima, Peisa / Biblioteca Peruana, 1973, pp. 30-33.

“Allegro”, “La canción”, “Hermanito: por la calle Colmena...”, “Canciones acepta”, “Ricercaire”, selección de Luis La Hoz, en *Auki*, Lima, año. 1, núm. 2, julio de 1975, pp. 10-13.

“Los ojos torturados de Rimbaud”, en *Variedades de La Crónica*, Lima, quinto domingo de agosto de 1976, p. 29.

“Chanson d’amour: Y a esta hora...”, “Poema: Sé que el mar”, “Poema: Y el verso cae...”, “Preludio número ocho en La menor”, en *Variedades de La Crónica*, Lima, domingo 16 de octubre de 1977, pp. 29-30.

“Poesías de Luis Hernández. Ni orden ni desorden”, en *La imagen Cultural*, Lima 6 de noviembre de 1977, pp. IV-V.

“El origen de Darwin según el mono”, “Estimado general...”, en *Vaca sagrada. Revista de creación y crítica cultural*, Lima, año 1, núm.1, marzo de 1978, p. 11.

“Ezra Pound: Cenizas y cilicio”, “El bosque de los huesos”, en *Hispanamérica*, año VII, núm. 20, 1978, pp. 67-68.

Selección de *Charlie Melnik*, *Las constelaciones* y *Vox Horrisona*, en Toro Montalvo, César: Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70), Lima, ediciones Mabú, 1978, pp. 75-85.

“Ezra Pound: Cenizas y cilicio”, “A un suicida en una piscina”, “Abel”, en *Poesía Peruana, antología general. Tomo III, De Vallejo a nuestros días*, Lima, ediciones Edubanco, pp. 223-227.

Selección de *Orilla* y *Charlie Melnik*, en Falla, Ricardo y Sonia Luz Carrillo. *Curso de realidad: proceso poética 1945-1980*, Lima, Ediciones de Poesía, 1988, pp. 126-128.

“Abel”, “Recuerdas” y “Dedicatoria”, en La Hoz, Luis. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos: 33 poetas suicidas*, Lima, ediciones de los lunes, pp. 193-199.

“Vox horrisona”, selección y nota de Daniel G. Helder, en *Diario de poesía*, Buenos Aires, año 5, núm. 18, otoño de 1991, pp. 6-7.

Poemas de *Las constelaciones* y *Vox horrisona*, en *Infame turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1997*, selección, presentación y notas de Eduardo Chirinos, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, pp. 103-124.

Varios poemas, en Lake Adler, Daniel, “Luis Hernández: una antología mínima y dos inéditos”, en *Hora de Poesía*, Barcelona, núms. 85/86/87, enero-julio de 1993, pp. 127-136.

Poemas de *Las constelaciones* y de *Cuadernos*, en Zapata, Miguel Ángel y Antonio Mazzotti, *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*, México, ediciones El Tucán de Virginia, 1995, pp. 81-86.

Varios poemas en Limache, Óscar. *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos*, Lima, Colmillo Blanco editores, 1995, pp.181-185.

Varios poemas de *Las constelaciones* y de los *Cuadernos* en Milán, Eduardo y Ernesto Lumbieras. *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente*, México, Aldvs, 1999, pp. 541-549.

“Once poemas de Luis Hernández”, selección de Alberto Gualde, en *Talingo*, revista de *La Prensa*, Panamá, núm. 236, 30 de noviembre de 1997, pp. 5-17.

“Muestra poética de Luis Hernández”, en *Imaginario del arte*, Lima, núm. 13, s/f, pp. 21-23.

Varios poemas, en López Degregori, Carlos y Edgar O’Hara. *Generación Poética Peruana del 60. Estudio y muestra*, Lima, Universidad de Lima /Fondo de desarrollo editorial, 1998, pp. 11-127.

Homenaje al poeta, *Folleto de la II Bienal Iberoamericana de arte en Lima*, octubre-diciembre de 1999.

“Antología de Luis Hernández”, en *Cambio*, Lima, 26 de marzo de 200, p. xv.

“Antología de Luis Hernández”, selección y presentación de Edgar O’Hara, Buenos Aires, Tsé-Tsé, núms. 7/8, 2000, pp. 184-190.

Varios poemas, en Araujo León, Óscar. *Como una espada en el aire. Generación Poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Noceda editores/ Mundo amigo editores, 2000, pp. 203-213.

“Charlie Melnik”, “El bosque de los huesos”, “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, en Garayar, Carlos (comp.). *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*, Lima, Ediciones El Comercio/ Peisa, 2001, pp. 263-267.

Poemas traducidos

“For Arnold”, traducción de C.A. de Lomellini y Olga Bingham Powell, en *Haravec*, núm. 4, diciembre de 1967, p. 75.

Varios poemas, en Ramos-García, Luis A. y Edgar O’Hara. *The Newest Peruvian Poetry in Translation*, Austin, Studia Hispanica, 1979, pp. 1-8.

Varios poemas, selección y traducción de Antonio Melis, en *In forma di parole. Esposizione de poeti peruviani del Novecento*, Italia, julio-noviembre 2000, 266-287.

Sobre el autor

“A todos los prófugos del mundo”, en *El Sol*, Lima, 25 de octubre de 1999, p. 78.

Agreda, Javier, “Travesía del desierto”, en *La República*, Lima, 31 de agosto de 1997, p. 24.

_____, “Una impecable soledad”, en *La República*, Lima, 14 de septiembre de 1997, p. 25

Álvarez Umbarila, José Manuel. *A todos los prófugos del mundo: dos poéticas en Los cuadernos de Luis Hernández*, trabajo de grado para optar al título de literato, Bogotá, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, 2013.

Ampuero, Fernando, “La soledad de Hernández”, en *Caretas*, Lima, núm. 530, 21 de noviembre de 1977, s/n.

Angulo Danieri, Toño, “Ausencia no quiere decir olvido”, en *La República*, Lima, Domingo 13 de marzo de 1999, pp. 32-33.

“Archivo digital de Hernández”, en *El peruano*, Lima, lunes 7 de junio de 1999, p. 15.

Aramayo, Omar y Mirko Lauer, “Amado del sol y de las ondas”, en “Especial Luis Hernández”, en *El túnel*, Lima, núm. 53, 2002, pp. 50-61.

Arteaga, Armando, “Lucho Hernández. Esplendor en la hierba”, en *Expreso*, Lima, martes 20 de diciembre de 1983, p. 27.

Batalla, Carlos: “Luis Hernández: Archivo digital”, en *El Peruano*, Lima, 2 de agosto de 2000, pp. 14-15.

Bayly Letts, Doris, “Self-portrait de Luis Hernández”, en *Cultural de El Mundo*, Lima, 10 de agosto de 1995, p. 8.

Bendezú, Francisco, “‘Las constelaciones’ de Luis Hernández”, en *Oiga*, núm. 173, Lima, Perú, 6 de mayo de 1966, p. 22.

Brigas de Ávila, Liliana, “Los poemas del ropero”, en *Culturas*, especial de artes & Letras, Lima, 16 de mayo de 1999, pp. 27-30.

_____, “Luis Hernández y su ‘rollo’ de los sesenta”, en *El Peruano*, 15 de noviembre de 1999, pp. 16-17.

C.B.S, “Una impecable soledad de Luis Hernández. Diálogo con el crítico Edgar O’Hara”, en *El Peruano*, Lima, 20 de agosto de 1997, p. 10.

de Cárdenas, Federico, “Botella al mar”, en *Diario La República*, 18 de octubre de 1987, p. 22.

Carrera, Mauricio, “Lucho Hernández: la imperfección deliberada”, en *Sábado*, Lima, núm. 1096, 1998, p. 4.

Chanove, Oswaldo, “La razón de los prófugos”, en *El Peruano*, Lima, 25 de octubre de 1997, s/n.

Chávez Rodríguez, Luis, “Una implacable soledad. Los símbolos de la soledad en la Poesía de Luis Hernández”, en *Imaginario del arte*, núm. 13, Lima, s/f, pp. 19-23.

_____, “Los símbolos de una impecable soledad en la poesía de Luis Hernández (II)”, en *El peruano*, Lima, 19 de octubre de 1998, página editorial, s/n.

Chueca, Luis Fernando, “Ausencia poética”, en *Caretas*, Lima, 25 de Septiembre de 1977, pp. 70-71.

_____, “Ausencia y lucha en la poesía. La soledad de Luis”, en *El peruano*, sábado 22 de junio de 1991, pp. 6-7.

_____, “Una impecable soledad, mito y poesía en Luis Hernández”, en *Dédalo. Revista de Lingüística y literatura*, Lima, año 1, núm. 3, junio de 1994, pp. 25-31.

_____, “Luis Hernández: La muerte la basura/ el langoy y la locura”, en Chueca, Luis Fernando, *et al. En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 2006, pp. 69-92.

_____, “Desdoblamiento y exploración poética frente al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández”, en Luis Fernando Chueca *et al. Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, Lima, Universidad de Lima, 2007, pp. 255-287.

_____, “Luis Hernández: otro va herido por la espalda”, en Hernández Luis. *Gran Jefe Un Lado del Cielo*, Madrid, Esto es no es Berlín, 2017, s/n.

Cisneros, Antonio, “‘Las constelaciones’ de Luis Hernández Camarero”, en *Letras*, Lima, UNMSM, núms. 76-77, 1er y 2do semestre, 1966, pp. 337-339.

Contreras, Daniel, “Poeta rememorado”, en *El Peruano*, Lima, 23 de marzo de 2005, p. 23.

Escribano, Pedro, “Soledad reencontrada”, en *Culturas* diario *La República*, Lima, 31 de agosto de 1997, pp. 23-24.

Espino J. et al, “Luis Hernández: el resplandor de lo perdido”, homenaje mecaografiado, Lima, Ciudad Universitaria, octubre de 1977.

de la Fuente, Juan Carlos, “Una impecable soledad. Entrevista a Edgar O’Hara”, en *Etecé*, Lima, 14 de julio de 2001, p. 37.

García Flores, Diego José. *La intertextualidad en Una impecable soledad de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

“Getting a rare glimpse into a poet’s notebooks”, en *Perspectives. Newsletters of the University of Washington College of Arts and Science*, University of Washington, Vol. 17, núm. 33, Seattle, July 20, 2000, pp. 20-21.

González Vigil, Ricardo, “La canción de Hernández”, en Suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, 2 de julio de 1978, p. 20.

Granados, Pedro, “Las constelaciones de Luis Hernández. Vox horrisona”, en *Revista*, Suplemento de *El peruano*, Lima, 20 de febrero de 1995, p. 4.

_____, “La poesía de Luis Hernández. Veinte años después”, en *El Comercio*, Lima, 11 de mayo de 1977, p. C2.

“Hernández en revistas: 1966-1976”, en <
<http://archivolarmoniadeh.blogspot.com/2007/12/hernandez-en-revistas-1965-1976.html>>

“Homenaje a Luis Hernández”, en *Variedades* de *La Crónica*, 16 de octubre de 1977, pp. 29-30.

“Homenaje a ‘Luis Hernández’”, en *Boletín de la II Bienal Iberoamericana de Lima*, 1999, s/n

Jurado Chueca, Francisco, “Acaso el verano está escrito”, en *El Comercio*, Lima, 8 de febrero de 2007, pp. a10-a11.

La Hoz, Luis, “Semblanza de Luis Hernández”, en *La República*, 28 de noviembre de 1981, p. 18.

_____, “Luis Hernández. Ars Longa, vita brevis”, en *Quevedo. Revista Latinoamericana de poesía*, año 1, núm. 1, 1992, pp. 10-12.

_____, “Imágenes del jardinero de cizaña”, en “Especial Luis Hernández”, en *El túnel*, Lima, núm. 53, 2002, pp. 64-65.

Lauer, Mirko, “Vida de Luis Hernández”, en *Testimonio*, Lima, núm. 8, 3 de mayo de 1982, pp. 27,74.

_____, “Luis Hernández. Los 60 un sueño privado”, en *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 330, 2017, pp. 44-49.

“Lengua viva”, en *Día siete. Artes, Letras y otras trivialidades*, Lima, diciembre de 1995, pp. 15-17.

“Luis Hernández. El poeta de todos los prófugos del mundo. A 20 años de su suicidio”, en *Somos*, revista de *El Comercio*, Lima, año VI, núm. 56, 11 de octubre de 1997, pp. 33-38.

León Mango, Liz Fiorella. *Los paradigmas de la crítica literaria en los años 60: El caso del juego de Las Constelaciones, de Luis Hernández*, tesis para obtener el título de licenciada en Literatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

M.E.N., “Lucho en su jardín”, en *Caretas*, Lima, 18 de septiembre de 1997, pp. 48-51.

Martos, Marco, “La magia adolescente de Hernández”, en *El caballo rojo*, suplemento dominical de *Marka*, Lima, año II, núm. 96, 14 de marzo de 1982, p. 13.

Mendoza Canales, Ricardo Enrique. *Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

_____, “Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández”, en *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Vol. XXXIII (2), 2009, pp. 255-286.

_____, “Topografías del devenir: La poesía de Luis Hernández”, en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 15, junio de 2017, pp. 199-216.

Millones, Luis, “La Universidad Católica de la plaza Francia”, en *El Comercio*, 2005 s/n.

Moreno Villamediana, Avilio. *Historias del cielo desairado: los libros, la música y los astros en Orilla, Charlie Melnik y Las constelaciones, de Luis Hernández*, tesina de maestría, Seattle, University of Washington, 2011.

Niño de Guzmán, Guillermo, “La impecable soledad de Luis Hernández”, en *La búsqueda del placer. Notas sobre literatura*, Lima, Jaime Campodónico editor, 1996, pp. 131-136.

“Nuevos territorios para la poesía”, en *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, 14 de agosto de 1995, p. 5.

O’Hara, Edgar, “Luis Hernández y la locura real”, en *La imagen*, suplemento cultural de *La Prensa*, Lima, domingo 2 de enero de 1977, p. 19.

_____, “Notas para el 60”, en *Desde Melibea*, Lima, Ruray, 1980, pp. 101-139.

_____, “Luis Hernández en sus constelaciones”, en *Marka*, Lima, núm. 225, 8 de octubre de 1981, pp. 40-41.

_____, “El naufrago y sus mensajes” entrevista a Max Hernández, en diario *Marka*, núm. 225, Lima, 8 de octubre de 1981, pp. 42-43.

_____, “Una jerarquía horrisona (Luis Hernández y Antonio Carvajal)”, en *Dactylus. Revista Literaria Departamento de Español y Portugués*, Universidad de Austin, Texas, número 8, otoño de 1987, pp. 77-81.

_____, “Luis Hernández: el libro y sus facciones”, en *Códice. Revista de Poéticas*, Lima, año 1, núm. 1, 1987, pp. 31-57.

_____, “Luis Hernández: una década”, en *Hora de Poesía*, núms. 61-62, enero-abril 1989, pp. 165-168.

_____, “Luis Hernández and de Poundian Pop-Art Poetry in the Sixties in Peru”, charla en el *Spring Colloquium Series*, Seattle, University of Washington, 26 de mayo de 1995.

_____, “Ecografía de las constelaciones”, en *La República*, Lima, 6 de agosto de 1995, pp. 26-27.

_____, “Los 30 años de Las constelaciones”, en *Debate*, vol. XVII, núm. 84, Lima, septiembre-octubre de 1995, pp. 55-57.

_____, “Escaramuzas con la tradición: el caso Luis Hernández”, en *El Peruano*, 12 de septiembre de 1996, s/n.

_____, “Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide del siglo”, en *Cuadernos de Literatura*, Pontificia Universidad Javeriana, Volumen III, núm. 6, julio-diciembre de 1997, pp. 26-40.

_____, “A un decir inapelable”, lectura, mecanografiado, Seattle octubre de 1999.

_____, “La estancia solitaria: Luis Hernández en Buenos aires”, conferencia en Librería Hernández, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1999.

_____, “Escaramuzas con la tradición: el caso Luis Hernández”, en *Encuentro Internacional de Peruanistas*. Tomo II, UNESCO/ Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 443-446.

_____, “La estancia solitaria. Luis Hernández en Buenos Aires”, en *Revista tse-tsé*, núm. 7/8, Buenos Aires, 2000, pp. 177-183.

_____, “Una historia no mencionada”, en *Somos*, suplemento cultural del Diario *El Comercio*, Lima, 19 de octubre de 2002, núm. 828, pp. 44-48.

_____, “Poesía peruana de la década del 70 (Luis Hernández y la poesía de los “cuadernos”),” charla en la Biblioteca Pública Municipal Francisco López Merino, La Plata, Argentina, 15 de mayo de 2003.

_____, “La soledad de Luis Hernández”, en *Los manes y desmanes de la Neovanguardia*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004, pp.101-112.

_____. *El canto del caleidoscopio [Hacia el Archivo Luis Hernández]*, Seattle, Editorial Juan de Fuca, Division of Spanish and Portuguese Studies, University of Washington, 2005.

_____, “Treinta años de misterios y de poesía intacta (Ele Hache, 1977-2007)”, en *Lienzo*, núm. 28, Lima, Universidad de Lima, 2007, pp. 9-41.

_____, “Una lírica hecha de amistad”, en Heraud, Javier. *Viajes imaginarios*, prólogo y notas de Edgar O’Hara, dossier fotográfico elaborado por Herman Schwarz, Lima, editorial Mesa Redonda, colección Taquicardia, 2008, pp. 9-19.

_____, “Ele Hache: aniversario con divertimento”, en *Fornix. Revista de creación y crítica*, núm. 7, Lima, enero-junio 2008, pp. 234-243.

_____. *Luis Hernández. Poeta culto, poeta de culto. A 50 años de Las constelaciones*, folleto, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 2015.

_____, “A distancia el corazón”, en *Arrecifes*, Seattle, The Papiers di Palfermo, 2019, pp. 5-34.

Olivas Arana, Diego, “Luis Hernández: no se culpe a nadie de su sueño”, en <<https://sonidodelagua.wordpress.com/2018/03/14/luis-hernandez-no-se-culpe-a-nadie-de-su-sueno-por-diego-olivas-arana/>>

Picón, J. “Creación”, en *Gaceta Cultural del Perú*, 15 de marzo de 2005, pp. 26-27.

Pinto, Ismael, “Vox Horrisona. Al borde del abismo”, en *Expreso*, Lima, 21 de marzo de 1982, p. 16.

“Presencia de Luis Hernández”, en *La imagen Cultural de La Prensa*, 6 de noviembre de 1977, pp. I-III.

“Reencuentro con Luis Hernández”, Diario *Liberación*, Lima, martes noviembre 16, 1999, p. 19.

Rodríguez, Francisco, “Ausencia poética”, en *Caretas*, Lima, núm. 1484, 25 de septiembre de 1997, pp. 70-71.

Rodríguez, Jaime, “Hernández: muchas veces y jamás”, en *Somos*, Lima, núm. 716, 26 de agosto de 2000, pp. 67-69.

Rodríguez-Gaona, Martín, “La sencillez en Luis Hernández”, en *El Peruano*, Lima, 5 de julio de 1997, s/n.

Rodríguez Vértiz, Diana María. *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández*, tesis para obtener el grado de Licenciada en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Romero Tassara, Rafael. *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*, Lima, Jaime Campodónico editor, 2008.

Ruíz Ayala, Iván, “La impecable soledad de Luis Hernández”, en *El Comercio*, Lima, 13 de octubre de 1997, p. C8.

Salazar, Jorge, “Universo y locura de Hernández”, en *Ojo*, Lima 14 de junio de 1978, p. 12.

Sánchez Hernani, Enrique, “Trazos de Luis Hernández”, en Cultural, *El Comercio*, Lima, 5 de agosto de 1995, p. 3.

Schwarz, Herman, “Jaime Domenach o la nostalgia de los 70. Luis Hernández, reciclado”, en *Cultural de El Peruano*, 22 de septiembre de 1999, p. 14.

Sologuren, Javier, “Luis Hernández: la canción del arcoíris”, en *El Observador*, domingo 29 de noviembre de 1981, p. 13.

Stuart, Omar, “A Luis Hernández, a quien no conocí”, en Especial Luis Hernández, en *El túnel*, Lima, núm. 53, 2002, pp. 62-63.

Tsizaza, Tiana, “Interview with Edgar O’Hara”, en *Carath Newsletter*, Seattle, University of Washington, 2001, pp. 22- 41.

Tord, Luis Enrique, “Ha muerto un poeta”, en *La Prensa*, 13 de octubre de 1977, p. 2.

“Un mueble lleno de poesía”, en *El Comercio*, Lima, 30 de junio de 2000, p. 3.

“Un recorrido por las constelaciones poéticas de Luis Hernández, en <
<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/recorrido-las-constelaciones-poeticas-luis-herandez/>>

Vanini B, Alfredo, “Luis Hernández, 20 años después. Places of my life”, en *La República*, Lima, 5 de octubre de 1997, p. 25.

Varios autores, “Homenaje a Luis Hernández”, en suplemento cultural de *El Peruano*, Lima 28 de abril de 1993, pp. 2-8.

Vich, Víctor, “Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández”, en *Voces del más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 22-43.

Wiener, Gabriela, “Recuerdos del Gran Jefe”, en *El Comercio*, 1 de febrero de 2001, pp. A20.

Yerovi, Nicolás, “Reportaje-testimonio. Poeta Luis Hernández, una impecable soledad”, en *Ojo*, Lima, sábado 20 de septiembre de 1975, p.6.

_____. *Hacia una edición crítica de “Vox Horrisona” (Poesía de Luis Hernández 1961-1976)*, tesis para optar el grado de Doctor en lengua y Literatura, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1976.

_____, “Reírse de la poesía”, en *Ojo*, 18 de mayo de 1977, p. 12.

_____, “Luis Hernández, su poesía, su impecable soledad”, en *La imagen Cultural*, Lima, 6 de noviembre de 1977, p. VI.

_____, “Entrevista a Luis Hernández”, reproducida en *Garcilaso. La palabra cultural de Ojo*, Lima, 28 de enero de 1979.

_____, “Prólogo” [de *Vox Horrisona*], reproducido en Pesopluma Ediciones: <
<http://pesopluma.net/vox-horrisona-prologo-1978/>.

Zambra, Alejandro, “La soñada coherencia, de Luis Hernández”, en *Letras Libres*, México, 30 de junio de 2008, <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-sonada-coherencia-luis-hernandez>

Zisman, Alex, “Luis Hernández: el arte en la poesía”, en diario *El Correo*, 7 de julio de 1975, versión revisada por Zisman, Calgary, documento en Word, 1 de mayo de 2017.

General

Acosta López, María del Rosario. *Silencio y arte en el romanticismo alemán*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

Adán, Martín. *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971.

_____. *El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*, selección y notas de Jorge Aguilar Mora, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Obra poética en prosa y verso*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Adorno, Theodor, “Spätstil Beethovens”, en Adorno *et al.* *Beethoven '70*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1970, pp. 14-19.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*, introducción y traducción Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1998.

Adorno, Theodor *et al.* *Beethoven '70*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1970.

Agamben, Giorgio, “Situación de Ezra Pound”, en Pound, Ezra. *Cantos*, traducción de Jan de Jager, Madrid, Sexto Piso, 2018, pp. 7-16.

Aguilar Mora, Jorge, “Estudio”, en Adán, Martín. *El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 9-158.

Alpha. Revista literaria de los amigos del arte, Lima, núms. 1-20, 1965-1969.

Amaru, Lima, núm.5, enero-marzo 1968.

_____, Lima, núm. 7, julio-septiembre de 1968.

Anderton, Abby E.. *Music among the Ruins: Classical Music, Propaganda, and the American Cultural Agenda in West Berlin (1945-1949)*. Tesis de doctorado en Filosofía, Universidad de Michigan, 2012.

Antara, Anouar. *El pensamiento literario de Edward W. Said y su fundamento intercultural*, tesis doctoral en Literatura y teoría de la literatura, Universidad de las Palmas Gran Canaria, 2012.

Applegate, Celia y Pamela Potter. *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press/ Chicago and London, 2002.

_____, “Germans as the ‘People of Music’”, en *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press/ Chicago and London, 2002, pp. 1-35.

Araujo León, Óscar. *Como una espada en el aire. Generación Poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma/Noceda editores/ Mundo amigo editores, 2000.

Armory, Misha, “Beethoven Opus 135”, en
<<https://www.brentanoquartet.com/notes/beethoven-opus-135/>>

Auden, W. H. *Selected Poetry*, Segunda edición, Nueva York, Random House, 1970.

Baden, Wolfgang, “Literatura mundial europea y colonialismo: El mundo no-europeo en el espejo de la investigación europea de la historia literaria”, en Rall, Dietrich, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp.271-290.

Bajtín, Mijaíl, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI editores, duodécima edición, 2005.

_____. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, duodécima edición en español, 2005, pp. 248-293.

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, sexta reimpresión, 2011.

Barajas, Benjamín, “El método generacional”, en *La experiencia literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México núm. 12-13, 2005, pp. 43-88.

Batalla, Carlos, “Cuando Allen Ginsberg visitó Lima: a 20 años de su muerte”, en <<https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/allen-ginsberg-visito-lima-20-anos-muerte-412272>>

Barrera Parrilla, Beatriz. *Las lecturas del poeta*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Barry, Barbara R., “Teleology and Structural Determinants in Beethoven’s C# Quartet, op. 131”, en *College Music Symposium*, vol. 30, núm. 2, 1990, pp. 57-73.

Bekker, Hugo. *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Ámsterdam, Rodopi, 2008.

Benjamin, Walter. “El origen del *Trauerspiel* alemán”, traducción de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero, en *Obras completas*, Vol. 1, Tomo I, Madrid, Akal, pp. 217-459.

Béreizaiat-Lang, Stephanie y Herle-Christin Jesse (eds.). *Modernismos pluricéntricos. Configuración transcultural de la modernidad entre Francia, España y América Latina*, Berlín, Edition Tranvía, 2017.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, octava edición, cuarta reimpression, México, Porrúa, 2003.

_____. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, primera reimpression, 2004.

Bahbha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, traducción de Hugo Salas, Argentina, Siglo XXI editores, 2013.

Biddle, Ian. *Music, Masculinity and the Claims of History. The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Reino Unido, Ashgate, 2011.

Bingemer, Maria Clara, “Georges Bernanos e François Mauriac- a experiencia mística entre a Teodicéia e a santidade”, en *Finitude e mistério. Mística e Literatura moderna*, Brasil, Pontificia Universidad Católica de Río, 2014, pp. 171-192.

“Blanca Varela: «sólo quiero seguir escribiendo»”, entrevista en *La insignia*, mayo de 2001, < https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_035.htm >

Blasco Pascual, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez (Desarrollo, contexto y sistema)*, España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Bloom, Harold. *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, novena edición, 2015.

Bollack, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, traducción Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons y Susana Romano-Sued, Madrid, Trotta, 2005.

Boris Julián, et al. “Deontología médica y bioética clínica: algunas consideraciones generales”, en *Revista Médica Sanitas*, núm. 16 (2), Colombia, abril-junio de 2013, pp. 86-89.

Böttiger, Helmut. *Die Gruppe 47: Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, Munich, Deutsche verlag-Anstalt, 2012.

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Tomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bradú, Fabienne, “Preámbulo” a Maeterlinck, Maurice. *Novalis*, traducción y prefacio de Fabienne Bradú, México, UNAM, Colección Pequeños Grandes ensayos, 2014, pp. 7-14.
- Braese, Stephan *et al.* (eds.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt, Campus Verlag, 1998.
- Briegleb, Klaus. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1997.
- Brown, Kathryn (ed.). *The Art Book Tradition in Twentieth-Century Europe*, Inglaterra, Ashgate/ Tiburg University, 2013.
- Brinkmann, Hellmut. *El test de Rorschach. Introducción a su estudio y utilización*, Santiago, Universidad de Concepción/ Ril editores, 2011.
- Bubnova, Tatiana. “Poesía como acto de memoria”, en Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2008, pp. 123-142.
- _____. *Do corpo à palavra. Leituras bakhtinianas*, San Pablo, Pedro & João editores, 2016.
- Burneo Salazar, Cristina, “Otra forma de besar”, en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 53 (27), julio de 2019, pp. 110-142.
- Cabel, Jesús. *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990.
- Cajero Vázquez, Antonio. *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2017.
- Calero Rodríguez, Luis. *La voz y el canto en la antigua Grecia*, tesis doctoral en Filología clásica, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016.
- Camacho Navarro, Enrique (coord.). *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, UNAM/ CCyDEL, 2006.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Campbell, Adrianna *et al.* *1945-1965. Kunst Zwischen Pazifik und Atlantik. Ausstellungsführer*, Munich, Stiftung Haus der Kunst, 2017.

Campos, José Aníbal, “«Sein Auge ist blau- Er trifft dich genau». Idealismo, tecnificación y barbarie en «Fuga de (la) muerte», de Paul Celan”, Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 27-40.

Capriata, Jorge, “Dos encuentros con Allen Ginsberg”, en *Revista Hueso Húmero*. Vol. 32. Diciembre, 1995. Pp. 67-74.

de Cárdenas, Federico y Peter Elmore, “La palabra y el silencio”, en Sologuren, Javier. *Hojas del herbolario*, Pontificia Universidad Católica del Perú, 403-413.

Carrión, Ulises, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural*, Revista mensual de *Excelsior*, México, núm. 16, enero de 1973, pp. 32-39.

_____. *Querido lector. No lea*. Cuaderno de exposición, México, Museo Fundación Jumex, 2017.

Carrión, Ulises y Octavio Paz, “Correspondencia”, reproducida en *Plural*, núm. 20 (mayo de 1973), p. 16.

Casado, Miguel, “Ciudad de los nómadas–notas de una lectura de Paul Celan–”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 113-153.

Casusol, Pedro, “Visiones Divinas (Divine Visions: Allen Ginsberg’s Peruvian Trip) en la European Beat Studies Network <https://ebsn.eu/scholarship/articles/visiones-divinas-divine-visions-allen-ginsbergs-peruvian-trip/>

Celan, Paul, “Fuga de la muerte”, traducción de Luis Hernández Camarero, en *Ciempíes*, núm. 2, Lima, abril de 1966, s/n.

_____, “En alta mar”, traducción de Luis Hernández, en *Collage*, Lima, núm. 4, 1970, s/n.

_____, “Asis”, traducción de Luis Hernández, en revista *Meopas*, año II, núm. 2, Lima, enero de 1981, s/n.

_____. *Glottal Stop 101 Poems*, traducción de Nikolau Popov y Heather McHugh, Estados Unidos, Wesleyan University Press, 2000.

_____. *De umbral en umbral*, edición bilingüe, traducción y notas de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, sexta edición, 2008.

_____. *Die Gedichte*, sexta edición, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2017.

_____. *Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, Primera reimpresión, 2016.

Cevallos Mesones, Leonidas. *Los nuevos. Cisneros/ Henderson/ Hinostroza/ Lauer/ Martos/ Ortega*, Lima, Editorial Universitaria, 1967.

Chartier, Roger, “¿Qué es un libro?”, en Chartier Roger (ed.). *¿Qué es un texto?*, Madrid, Consorcio del círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 9-35.

Chartier, Roger (ed.). *¿Qué es un texto?*, Madrid, Consorcio del círculo de Bellas Artes, 2006.

Chueca, Luis Fernando *et al.* *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*, Lima, Universidad de Lima, Fondo editorial, 2006.

_____. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*, Lima, Universidad de Lima, 2007.

Ciempíes, núm. 2, Lima, 16 de abril 1966.

Cisneros, Antonio. *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, Cuba, Casa de las Américas, 1968.

_____. *Por la noche los gatos. Poesía reunida 1960-1986*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 2004.

Collage, núm. 1, Lima, 1968.

_____, núm. 3, Lima, 1969.

_____, núm. 4, Lima, 1970.

Clay Steve y Ken Friedman. *Intermedia, Fluxus, and the Something Else Press. Selected writings by Dick Higgins*, Nueva York, Siglio, 2018.

Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2008.

Collazos, Óscar *et al.* *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*, México, Siglo XXI, 1977.

Contreras, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos /Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2000.

Cornejo Polar, Antonio, “Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas”, en Cotler, Julio (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima, IEP, 1995, pp. 293-302.

Cotler, Julio (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima, IEP, 1995.

Coulthard, Georges, “III La pluralidad cultural”, en Fernández Moreno, César (ed.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, [1979] 2000, pp. 53-72.

Creación & Crítica, Lima, núm. 19, junio de 1976.

_____, Lima, núm. 20, agosto de 1977.

Crespo Martín, Bibiana, “El Libro-Arte: Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-arte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Volumen 22, núm. 1, junio 2010, pp. 9-26.

Cristóbal, Juan, “Alejandro Romualdo: el constructor de sueños”, en <
<http://www.vallejoandcompany.com/alejandro-romualdo-el-constructor-de-suenos-por-juan-cristobal/>>

Cuevas García, Cristóbal (ed.). *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991.

cummings, e.e., “Piedad para este monstruo malvado, contrahecho”, traducción de Luis Hernández, en revista *Ciempies*, núm. 2, Lima, abril de 1966, s/n.

Decker, Hannah S., “The Reception of Psychoanalysis in Germany”, en *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge University Press, Vol. 24, núm. 4, octubre de 1982, pp. 589-602.

Degregori, Carlos Iván. *Enciclopedia temática del Perú. Diversidad Cultural*, Lima, Ediciones El Comercio, 2004.

Delgado, Washington. *Obras completas. Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*, Lima, Universidad de Lima, 2008.

_____, “Moú Abel Tel, Ven Abel En El Te”, en Delgado, Washington. *Obras completas. Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura*, Lima, Universidad de Lima, 2008, pp. 207-209.

Demetz, Peter. *Postwar German Literature. A Critical Introduction*, Nueva York, Pegasus, 1970.

Detlef, Siegfried. *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Alemania, Wallstein Verlag, 2017.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Argentina, Universidad de Quilmes, 2006.

Díez de Revenga, F. J. *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.

Dobke, Dirk. *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2004.

Dogá, Ulisse. *Port Bou: ¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Antonio Machado Libros, 2012.

Döhl, Reinhard, “Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert”, en Wisstein Ulrich (ed.). *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1992, p. 158-172.

Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014, s/n, edición en línea <
<https://www.tagusbooks.com/leer?isbn=9788436269369&li=1&idsource=3001>>.

Divers, Gregory. *The Image and Influence of America in German Poetry Since 1945*, Nueva York, Camden House, 2002.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*, Nueva York, Gramary Books, 1995.

Duarte Pinto Meucci, Isabella, “The Impact of the Cuban Revolution in Latin America's Leftist Thought: The Case of the Trotskyist Movement (1959-1974)”, en Researchgate: [https://www.researchgate.net/publication/264544265 THE IMPACT OF THE CUBAN REVOLUTION IN LATIN AMERICA%27S LEFTIST THOUGHT THE CASE OF THE TROTSKYIST MOVEMENT 1959-1974](https://www.researchgate.net/publication/264544265_THE_IMPACT_OF_THE_CUBAN_REVOLUTION_IN_LATIN_AMERICA%27S_LEFTIST_THOUGHT_THE_CASE_OF_THE_TROTSKYIST_MOVEMENT_1959-1974)

Einert, Katharina, “América Latina y la literatura mundial”, en Müller Gesine y Dunia Gras (eds.). *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 223-240.

Eielson, Jorge Eduardo, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, [1946] 2013.

Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*, traducción de Elena Giménez, Madrid, Alianza editorial, 1986.

Elmore, Peter, “Antonio Cisneros Crónica y comentarios”, en Zapata, Miguel Ángel. *Metáfora de la experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Ensayos, diálogos y comentarios, Perú, PUCP, 1998, pp. 47-55.

Eneglbrecht, Hilke, “Un malentendido honroso: La Escuela de Frankfurt, el Psicoanálisis y el Perú”, en Giusti, Miguel y Horst Nitschack (eds.) *Encuentros y desencuentros. Estudios sobre la recepción de la cultura alemana en América Latina*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 219-230.

Enzensberger, Hans Magnus, “Recuerdo de la muerte”, traducción de Luis Hernández, en *Ciempíes*, Lima, núm. 2, 1966, s/n.

_____, “Recordando la muerte”, traducción de Luis Hernández, en *Collage*, núm. 4, Lima, 1970, s/n.

_____, “Constituents of a Theory of the Media”, 1970, en <
<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/51/>.

_____. *Critical Essays*, traducción al inglés del autor, Michael Roloff y Stuart Hood, Nueva York, Continuum, 1982.

_____. *Lengua del país*, traducción y notas de José Luis Reina Palazón, Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2002.

_____. *Defensa de los lobos*, traducción de José Luis Reina Palazón, Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2002.

_____. *Detalles*, traducción de N. Ancochea Millet, Barcelona, Anagrama, tercera edición, 2008.

_____. *Gedichte 1950-2015*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2014.

_____. *99 Überlebenskünstler. Literarische Cigaretten aus dem 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2018.

Ermatinger, Emil. *Filosofía de la ciencia literaria*, España, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*, Tomo I, Lima, Peisa, 1973.

_____. *Antología de la poesía peruana*, Tomo II, Lima, Peisa, 1973.

Escribano, Pedro. *Rostros de memoria. Visiones y versiones sobre escritores peruanos*, Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.

Estella, Iñaki. *Fluxus*, San Sebastián, editorial Nerea, 2012, versión e-book.

Ette, Ottmar. *El caso Jauss. Caminos de la comprensión hacia un futuro de la filología*, traducción de Rosa María Sauter de Maihold, revisión de la traducción de Sergio Ugalde Quintana, México, Almadía/UNAM, 2018.

Farben, Samuel. *Cuba Since the Revolution of 1959: A Critical Assessment*, Chicago, Haymarket, 2012.

Fernández Cozman, Camilo. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

Fernández Moreno, César (ed.) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, [1979] 2000.

Fernández Valle, Juan Augusto. *Institucionalidad cultural en el Perú. La experiencia velasquista*, Lima, Teresa Josefina Núñez Segura, 2018.

Ferrari, Héctor, “Qué nos enseña Freud acerca del relato clínico psicoanalítico”, en *Psicoanálisis*, vol. XXXIV, núm. 1, 2012, pp. 87-96.

Flores Galindo. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1988.

Frenk-Westheim, Mariana. *Arte entre dos continentes: artículos y ensayos*, México, Conaculta/ Siglo XXI, 2005.

Freyre, Maynor, “Poeta y editor es Javier Sologuren”, en Sologuren, Javier. *Obras completas*, Tomo X, edición de Ricardo Silva-Santisteban, Lima, PUCP, 2005, pp. 306-308.

Freud, Sigmund, “Fragmento de análisis de un caso de histeria”, en *Obras completas*, Tomo VII, traducción de José L. Etcheverry, sexta reimpression, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1992.

_____, “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras completas*, tomo IX, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu editores, tercera reimpression, 1992.

Fubini, Enrico. *El romanticismo: entre música y filosofía*, colección estética & crítica, Valencia, Universidad de Valencia, 1999.

El Gallito Ciego, núm. 2, febrero de 1968.

Gadamer, Hans George. *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a “Cristal de Aliento” de Paul Celan*, Barcelona, Herder, 2001.

Garayar, Carlos (comp.). *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*, Lima, Ediciones El Comercio/ Peisa, 2001.

Gassert, Philipp y Alan E. Steinweis (eds.). *Coping with the Nazi Past. West German Debates on Nazism and Generational Conflict, 1955-1975*, Nueva York, Berghahn Books, 2007.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Ginsberg, Allen, “To an Old Poet in Peru”/ “A un viejo poeta en el Perú”, traducción de Antonio Cisneros, Amaru, núm. 7, 1968, p. 33.

Giusti, Miguel y Horst Nitschack (eds.) *Encuentros y desencuentros. Estudios sobre la recepción de la cultura alemana en América Latina*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

Glasser, Herman. *Die 60er Jahre. Deutschland zwischen 1960 und 1970*. Alemania, Ellert und Richter Verlag, 2007.

Growland Moreno, Luis. *El collage*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1968.

Gubern, Roman. *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Gundelach, Anja, “No me pagan para cantar en coro. Hans Magnus Enzensberger: un revolucionario de la mente”, en *Revista de la Universidad*, núm. 617, noviembre de 2002, pp. 50-52.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel, “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, en *Signa 3*, Madrid, UNDED, 1992, pp.139-156.

Gutiérrez Girardot, Rafael, “Poesía y crítica nuevas en el Perú”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, febrero, 1953, pp. 551-552.

_____, “Celan y Vallejo. La poesía ante la destrucción”, en *Hispania*, vol. 72, núm. 1, 1989, pp. 49-54.

_____, “Poesía del silencio”, en *Quimera*, núm. 191, 2008, pp. 257-278.

Haravec. A literary review from Peru, Lima, núm. 1, noviembre de 1966.

_____, Lima, núm. 2, marzo de 1967.

_____, Lima, núm. 3, julio 1967.

_____, Lima, núm. 4, diciembre de 1967.

_____, Lima, núm. 5, septiembre de 1968.

Harauí, Chosica, años I-XVI, núms. 1-53, 1963-1980.

Haro González, Salvador, “El libro como disciplina artística”, en *Revista Creatividad y Sociedad*, Madrid, núm. 20, septiembre de 2013, pp. 1-27.

_____, “El paradigma del libro de artista. El caso Dieter Roth”, en *Anuario de Arte y Arquitectura*, volumen I, Universidad de Málaga, 2015, pp. 156-183.

Hasler, Johan F.W., “Contribuciones de Kepler a la continuidad y transformación de la música de las esferas”, en *Per Musi*, Belo Horizonte, núm. 32, Julio-diciembre, 2015, en <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992015000200171&lng=en&tlng=en#fn1

Heifetz, Milton D. y Wil Tirion. *A Walk through the Heavens. Guide to Stars and Constellations and their Legends*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2004.

Heraud, Javier. *Viajes imaginarios*, prólogo y notas de Edgar O'Hara, dossier fotográfico elaborado por Herman Schwartz, Lima, Mesa Redonda, colección Taquicardia, 2008.

_____. *Estación reunida*, prólogo y notas de Edgar O'Hara, dossier fotográfico elaborado por Herman Schwartz, Lima, Mesa Redonda, colección Taquicardia, 2008.

_____. *Poesía completa*, prólogo de Javier Sologuren, Lima, Peisa, 2010.

_____. *El río*, edición, prólogo y notas de Edgar O'Hara, dossier fotográfico de Herman Schwarz, Lima, Peisa, 2011.

Heraud Cricet, Jorge, "Carta a 'La prensa'", reproducida en *Piélagos*, año 1, núm. 3, diciembre de 1963, p. 3.

Hernández Villalba, Afhit, "La imagen poética como puente de transición del conocimiento", ponencia reproducida en < http://espcentr.sfedu.ru/documents_centra/Statii/Hernandez_Afhit_ponencia.pdf >.

Higgins, Dick, "Intermedia", en *The Something Else Newsletter*, Volumen 1, número 1. Reproducido en Clay Steve y Ken Friedman. *Intermedia, Fluxus, and the Something Else Press. Selected Writings by Dick Higgins*, Nueva York, Siglio, 2018, pp. 26-27.

Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

Hipócrata lector, Lima, núm. 1, 1972.

_____, Lima, núm. 3, 1973.

_____, Lima, núm. 4, 1974.

_____, Lima, núm. 5, 1975.

_____, Lima, núm. 6, 1976.

Hodkinson, James, "The Cosmic-Symphonic: Novalis, Music and Universal Discourse", en Siobhán, Donovan y Robin Elliott. *Music and Literature in German Romanticism*, Nueva York, Camden House, 2004, pp. 13-26.

Infame turba. Poesía en la Universidad Católica 1917-1997, selección, presentación y notas de Eduardo Chirinos, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

International Who's who? Poetry, Nueva York, Europe Publications, 2003.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción de J.A. Gimbernat, Madrid, Taurus, 1987.

_____. *Rutas de la interpretación*, traducción de Ricardo Rubio Ruiz, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____, “La estructura apelativa de los textos”, en Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp. 99-120.

_____, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp. 121-144.

_____, “A luz de la crítica”, en Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp. 145-160.

Jackson, Timothy L. *Tchaikovsky. Symphony no. 6 (pathétique)*, Inglaterra, Cambridge University Press, 2008.

Jauss, Hans Robert, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Rall, Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp. 73-88.

Jiménez, Juan Ramón. *Libros de poesía*, segunda edición, Madrid, Aguilar, 1959.

_____. *Antología poética*, selección de Eugenio Florit, introducción Manuel Ángel Vázquez Medel, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

_____. *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Alianza Editorial, [1916] 2007.

Judt, Tony. *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, traducción de Jesús Cuéllar y Victoria E. Gordo del Rey, España, Taurus, undécima reimpresión, 2016.

Juliá, Mercedes, “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”, en *Hispanic Review*, 68, 2001, pp. 53-71.

Jung, Carl Gustav. *Obra completa, Volumen 4. Freud y el psicoanálisis*, traducción de Ángel Repárez, Madrid, editorial Trotta, 1999.

Klarén, Peter. *Nación y sociedad en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Kleiger, James Herman, “Open Letter to Hermann Rorschach”, versión preliminar de las Palabras de presentación para el *International Rorschach Congress* (2014), versión en Word compartida por el autor.

Knittel, K.M., “‘Late’, Last, and Least: On being Beethoven’s Quartet in F Major, Op. 135”, en *Music & Letters*, Oxford University Press, núm. 87, 1, 2006, pp. 16-51.

Knoch, Habbo, “The Return of the Image. Photographs of Nazi Crimes and the West German Public in the ‘Long 60s’”, en Gassert, Philipp y Alan E. Steinweis (eds.). *Coping with the Nazi Past. West German Debates on Nazism and Generational Conflict, 1955-1975*, Nueva York, Berghahn Books, 2007, pp. 31-49.

Kristeva, Julia. *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.

Lafuente, José María (ed.). *¿Qué es un Libro de artista?*, Santander, ediciones La Bahía, 2014.

Lama, Luis, “Ojos a la obra. Viaje al centro de la II Bienal”, *Boletín de la II Bienal Iberoamericana de Lima*, 1999, pp. 4-7.

Lanz, Juan José. *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*, Madrid, Anthropos/Siglo XXI Editores, 2017.

Lauer, Mirko. *Los poetas en la república del poder*, Barcelona, Tusquets, 1972.

Lavista, Mario, “Versiones de Stabat Mater”, en *Letras libres*, 31 de agosto de 2005, versión en red < <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/versiones-del-stabat-mater>>.

León, Ramón. *Arnaldo Cano y los inicios de la psicología profesional en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

_____. “Los inicios del psicoanálisis en el Perú: Honorio Delgado y El Comercio”, en *Pandeia XXI*, vol. 6, núm. 7, Lima, enero de 2018, pp. 33-51.

León Vega, Margarita. *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y en América Latina*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014.

Lergo Martín, Inmaculada, “La poesía contemporánea del Perú: en defensa de la poesía”, en Eielson, Jorge Eduardo, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar, 2013.

Linthout, Ine. *Das Buch in der Nationalsozialistischen Propagandapolitik*, Berlín, Walter der Gruyter GmbH, 2012.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 2003.

Longhurst, C.A. *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa*, Bern, Peter Lang, 2014.

López Degregori, Carlos y Edgar O'Hara. *Generación Poética Peruana del 60. Estudio y muestra*, Lima, Universidad de Lima /Fondo de desarrollo editorial, 1998.

Lowell, Robert. *Robert Lowell*, selección traducciones y presentación de Carlos Monsiváis, México, UNAM, colección Material de lectura, 1982.

Lubarsky, Violeta y Reynaldo Jiménez, “Javier Sologuren, la experiencia de la palabra”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1980, versión en red en <http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/3860>

Lumpert, Andreas, “Algunas observaciones sobre el humor y lo serio en Paul Celan”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 163-174.

Lust, Jan. *La lucha revolucionaria. Perú 1958-1967*, Barcelona, RBA, 2013.

Maeterlinck, Maurice. *Serres chaudes suives de Quinze chansons*, Bruselas, Paul Lacomblez editor, 1905.

_____. *Novalis*, traducción y prefacio de Fabienne Bradu, México, UNAM, Colección Pequeños Grandes ensayos, 2014.

Mahler, Gustav. *Das Lied von der Erde*, Nueva York, Dover Publications, 1988.

Maldonado Alemán, Manuel, “La historicidad de la poesía: Paul Celan y César Vallejo”, en Mariño F., Manuel. *Estudios contrastivos de filología alemana*. Valladolid, Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 133-162.

Mancho Duque, María Jesús, “Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz”, en Cervantes Virtual http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/expresiones-antiteticas-en-la-obra-de-san-juan-de-la-cruz-0/html/01e92f5c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html

Martín Guijón, Mario y Rosa Benítez Andrés (eds.). *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017.

Martín Sánchez, Juan. *La revolución peruana: Ideología y práctica política de un gobierno militar 1968-1975*, Sevilla, CSI/ Universidad de Sevilla/ Diputación de Sevilla, 2002.

Martínez E., J. Rafael, “La música de las esferas. Traditio y el canon astronómico-musical de Kepler”, en *Ciencias*, núm. 100, octubre- diciembre 2010, pp. 4-15.

Martos, Marcos, “Los 60: Adiós muchachos compañeros de avería”, en “El Caballo Rojo” suplemento dominical de *El Diario de Marka*, 8 de mayo de 1983.

_____, Martos, “Sobre el «Aloysius Acker» de Martín Adán”, en *Patio de Letras*, año II, Vol. II, núm. 1, 2004, pp. 27-32.

Marwick, Arthur, "Youth Culture and Cultural Revolution", en Schildt Axel y Detlef Siegfried (eds.). *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, New York, Berghahn Books, 2006, pp. 39-58.

Mayoral, José Antonio. *Estética de la recepción*, España, Arco, 1987.

Meopas, año II, núm. 2, Lima, enero de 1981.

Meln, Charlotte, "Enzensberger's *Mausoleum*, the Botanical and the Anthropocene", en *Monatshefte*, Universidad de Wisconsin Press, vol. 110, núm.4, invierno 2018, pp. 600-616.

Mendoza Cardozo, Mauricio, "A obscuridade do Poético em Paul Celan", en *Pandaemonium*, São Paulo, vol. 15, núm. 19, julio de 2012, pp. 82-108.

Modern, Rodolfo E. *Historia de la literatura alemana*, México, Fondo de Cultura Económica, colección breviaros, cuarta reimpresión, 2014.

Mody, A.D. "Bel Espirit and The Malatesta Cantos: A Post-Waste Land conjunction of Pound and Eliot", en Taylor, Richard y Claus Melchior (eds.). *Ezra Pound and Europe*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 79-92.

Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Monsiváis, Carlos, "Robert Lowell", en *Robert Lowell*, selección traducciones y presentación de Carlos Monsiváis, México, UNAM, Colección Material de lectura, 1982, pp. 3-6.

Montecino, Sonia, "Identidades de género en América Latina. El lenguaje de la diversidad", en Garretón, Manuel Antonio (cord.). *América Latina: un espacio cultural en el mundo globalizado. Debates y perspectivas*, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 2002, pp. 249-290.

Moog-Grünwald, Maria, "Investigación de las influencias y de la recepción", en Rall Dietrich. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM/ IIS/ CELE/, 2008, pp. 245-270.

Müller Gesine y Dunia Gras (eds.). *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015.

Munárriz, Jesús, "Cómo y por qué traduje a Paul Celan", en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 41-48.

Navarro, Justo. *El espía*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1966.

Nercesian, Inés, “La experiencia de Velasco Alvarado en Perú (1968-1975): intelectuales y política. Una aproximación”, en *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, vol. 15, núm, 59, abril-junio 2017, pp. 19-35.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.

Novalis. *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, traducción, introducción y notas de Américo Ferrari, Valencia, Pre-Textos, 1998.

_____. *Notes for a Romantic Encyclopaedia. Allgemeine Brouillon*, traducido al inglés, editado y con introducción de David W. Wood, Nueva York, State University of New York Press, 2007.

Núñez, Estuardo. *Autores germanos en el Perú. Florilugio de la poesía alemana en versiones peruanas*, Lima, Ministerio de Educación Pública, 1952.

O’Hara, Edgar. *Desde Melibea*, Lima, Ruray, 1980.

_____. *Los manes y desmanes de la Neovanguardia*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

_____. *Cada ovillo, cada cordel*, Lima, Fauno editores, 2007.

Orihuela, Carlos, “La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas de una ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad”, en *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Cultura en América Latina*, Vol. 4, núm. 1, otoño 2006, p. 67, en < <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/235/384> >

Orrego Penagos, Juan Luis. *El Perú del siglo XX*, Lima, PUCP, 2014.

Orrillo, Winston. *Travesía tenaz*, Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1966.

_____, “Crítica ‘Los nuevos’”, en *Amaru. Revista de artes y ciencias*, Lima, núm. 4, oct-dic, 1967, pp. 82-83.

_____, “Sologuren en la poesía de sus ediciones”, en Sologuren, Javier. *Hojas de herbolario*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005, pp. 311-316.

Ortega, Carlos “Que nadie testifique por el testigo”, prólogo a Celan, Paul. *Obras completas*, traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, Primera reimpresión, 2016, pp. 9-35.

Ortega, Julio, “Presentación”, en *Revista Ciempiés*, Lima, núm. 2, abril de 1966, s/n.

_____. *Imagen de la literatura peruana actual*, Tomo 3, Lima, Editorial Universitaria, 1971.

_____, “Los poetas terribles del 60”, en *La República*, Lima, 15 de agosto de 1982, pp. 16-17

_____, “Poesía peruana contemporánea. Un modelo para armar”, en *La República*, Lima, 26 de junio de 1988, pp. 30-33.

Ortega, Julio y Celia del Palacio (cords.). *México trasatlántico*, México, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Guadalajara, 2008.

Ortega, Julio y Mirko Lauer, “Partitura para una obertura de la lectura de *Contranatura*”, en *Creación & Crítica*, Lima, núm. 13, marzo de 1972, s/n.

Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*, México, Porrúa, 1998.

Oviedo, José Miguel, “Antonio Cisneros ‘Comentarios reales’”, en Zapata, Miguel Ángel. *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 385-390.

_____, “Javier Sologuren en su vida continua (1921-2004)”, en *Letras Libres*, 31 de julio de 2004, en < <http://www.letraslibres.com/mexico/javier-sologuren-en-su-vida-continua-1921-2004>>

Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

Parkes, Stuart y John J. White. *The Gruppe 47 Fifty Years on Re-appraisal of its Literary and Political Significance*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

_____, “Los hijos del limo”, en *Obras completas*, Tomo I, Segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Peitsch, Helmut, “Gruppe 47 und Engagement”, en Parkes, Stuart y John J. White. *The Gruppe 47 Fifty Years on Re-appraisal of its Literary and Political Significance*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 25-52.

Península, Callao, año 1, núm. 1, 1968.

_____, Callao, año 1, núm. 3, 1968.

Pennone-Autze, Florence. *Paul Celans Übersetzungspoetik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007.

Pera, Mario, "Como un carbón encendido en el aire. Entrevista a Antonio Cisneros", en *Vallejo & Company*, 20 de mayo de 2017 en <http://www.vallejoandcompany.com/como-un-carbon-prendido-entre-la-niebla-una-entrevista-a-antonio-cisneros-i-m/>

Pérez Gay, José María, "Paul Celan: una cicatriz que no cierra", en *Paul Celan. Sin perdón ni olvido: antología*, México, UAM, 1998.

_____, "Paul Celan: una cicatriz que no se cierra" introducción a *Paul Celan, sin perdón ni olvido. Antología*, México, Cuadernos de la memoria, 1998, versión en línea en <http://www.almargen.net/4-08s-hn1.html>

Pick, Daniel. *The Pursuit of the Nazi Mind. Hitler, Hess and the Analysts*, Reino Unido, Oxford University Press, 2012.

Piélago, año 1, núm. 3, diciembre de 1963.

_____, año 2, núm. 5, diciembre de 1964.

_____, año 4, núms. 7-8, enero-abril 1966.

Pinto-Bustamante, Boris Julián *et al.* "Deontología médica y bioética clínica: algunas consideraciones generales", en *Revista Médica Sanitas*, núm. 16 (2), Colombia, abril-junio de 2013, pp. 86-89.

Pons, Arnau. *Celan, lector de Freud. Una conferencia*, México, Herder/ Institut Ramon Llull, 2015.

_____, "Descifrar el idioma, traducir el poema", en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 57-82.

Pound, Ezra. *El abc de la lectura*, traducción de Patricio Canto, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1968.

_____. *Cantos*, traducción de Jan de Jager, Madrid, Sexto Piso, 2018.

_____, "Epílogo", traducción de Juan Arabia, en *Buenosairespoetry*, Revista y editorial de poesía, número dedicado a Ezra Pound, <
<https://buenosairespoetry.com/2016/03/08/epilogo-de-ezra-pound/>>

Poore, Carol. *Disability in Twentieth-Century German Culture*, Estados Unidos, The University of Michigan Press, 2009.

Predmore, Michael, "Juan Ramón Jiménez entre el cielo y el mar", en *Revista de Estudios Hispánicos U.P.R.*, Vol. XXXV, núms. 1-2, 2008, pp. 239-258.

Rabinovich, Silvana, “La transmisión de lo indecible”, en Cohen, Esther y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2008, pp. 47-64.

Ramos-García, Luis A. y Edgar O’Hara. *The Newest Peruvian Poetry in Translation*, Austin, Studia Hispanica, 1979.

Reichel, Peter. *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur in Politik und Justiz*, München, C.H. Beck Verlag, 2001.

Reik, Theodor. *From Thirty Years with Freud*, versión en red en https://books.google.com.mx/books?id=k5akDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false s/n.

Rey de Castro, Álvaro, “El psicoanálisis en el Perú: notas marginales”, en *Debates en sociología*, Lima, núm. 11, pp. 229-310.

Rodríguez-Gaona, Martín, “Democratización y/o decadencia a partir de 1960”, en *Identidades* suplemento cultural del diario *El Peruano*, Lima, 6 de febrero de 2006, pp. 3-5.

Rodríguez Gutiérrez, Milena, “Entre el Partido y el Tiempo: Poesía de (y contra) la Revolución Cubana”, en *Hipertexto*, Revista del Departamento de Letras Modernas y Literatura, Universidad de Texas Pan American, núm. 14, 2011, pp. 43-56.

Rodríguez Padrón, Jorge “Juan Ramón Jiménez en su segundo mar. (Notas de aproximación)”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, Tomo II, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983, pp. 497-504.

Rodríguez Rabanal, César, “Psicoanálisis: teoría y praxis crítica”, en *Hueso Húmero*, núms. 15/16, Lima, octubre-marzo de 1983, pp. 127-146.

Rodríguez Rea, Miguel Ángel, “Bibliografía de La Rama Florida”, en *Hueso Húmero*, núm. 25, Lima, abril de 1989, pp. 121-133.

Rojas Parma, Lorena, “De amore: Sócrates y Alcibíades en el Banquete de Platón”, en *Areté. Revista de Filosofía*, vol. 23, núm. 1, Lima, 2011, pp. 159-186.

Rorschach, Hermann. *Psychodiagnostics. A Diagnostic Test Based on Perception*, traducción y edición inglesa Paul Lemkau y Bernard Kroenberg, quinta edición, Suiza, Hans Huber Verlag, 1951.

Rose, Juan Gonzalo. *Obra completa*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2007.

Rössner, Michael, “Traducción y poder: estrategias de la periferia”, en Roth Feierstein, Liliana Vera Elisabeth Gerling. *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 121-136.

Roth Feierstein, Liliana Vera Elisabeth Gerling. *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.

Royo Hernández, Simón, “Un gallo para Asclepio. Del enigma del autoepitafio de Sócrates al posthumanismo contemporáneo”, en *Éndoxa: Series Filosóficas*, UNED, núm. 25, 2010, p. 43-78.

Rozas, Juan Manuel y Gregorio Torres Nebrera. *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980.

Ruiz Barrionuevo, Carmen, “La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, núm. 28, pp. 1159-1169.

Ruiz Velasco, Víctor, “El poeta no es una isla: entrevista a Rodolfo Hinostroza”, en *El Comercio*, Lima, 15 de mayo de 2015, s/n.

Rukser, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*, España, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Said, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*, segunda edición, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

_____. *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2004.

_____. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, traducción de Roberto Falcó Miramontes, México, Debate, 2009.

Sánchez, Luis Alberto. *Antología de la poesía peruana. Tomo I*. Lima, Peisa, 1943.

Sánchez González, Miguel Ángel, “El humanismo y la enseñanza de las humanidades médicas”, en *Educación médica*, España, núm. 18 (3), 2017, pp. 212-218.

Santa Biblia. Antiguo y Nuevo testamento, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Colombia, Sociedades Bíblicas unidas, 2007.

Santiago, José Antonio, “La doble lectura de H.M. Enzensberger acerca de dos poetas hermanos: Paul Celan y César Vallejo”, en *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, México, UNAM, núm. 2, otoño 2012, pp. 173-194.

_____, “Paul Celan y César Vallejo. Lejanías y cercanías”, en Martín Gijón, Mario y Rosa Benítez Andrés. *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, pp. 301-322.

Schenk, Erich (ed.) *Beethoven-Studien*, Viena, Böhlau, 1970.

Schenk, Erich, "Über Tonsymbolik in Beethovens 'Fidelio'", en Schenk Erich (ed.) *Beethoven-Studien*, Viena, Böhlau, 1970, pp. 223-252.

Schmiedebach, Heinz-Peter y Stefan Priebe, "Social Psychiatry in Germany in the Twentieth Century: Ideas and Models", en *Medical History*, Inglaterra, núm. 48, 2004, pp.449-472.

Searls, Damion. *The Inkblots. Hermann Rorschach. His Iconic Test and the Power of Seeing*, Nueva York, Crown Publishing, 2017.

Seng, Joachim. *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter"*, Universitätverlag, Winter, 1998.

Shideler, Ross, "'The Glassclear Eye of Dreams' in Twentieth-Century Swedish Poetry", en *World Literature Today*, Vol. 51, N. 4, Otoño, 1977, pp. 530-534.

Schildt Axel y Detlef Siegfried (eds.). *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, Nueva York, Berghahn Books, 2006.

Schraenen, Guy, "Ulises Carrión. Querido lector no lea", en Ulises Carrión. *Querido lector. No lea*. Cuaderno de exposición, México, Museo Fundación Jumex, 2017, pp. 5-19.

Shivani, Anis, "How Good Was American Social Poetry of the Forties?", en *Antigonish Review*, Spring 2009, pp. 73-85.

Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo IV, Lima, Universidad Ricardo Palma, 2016.

Simon, John, "Foreword", en Enzensberger, Hans Magnus. *Critical Essays*, traducción al inglés del autor, Michael Roloff y Stuart Hood, Nueva York, Continuum, 1982, p. vii-xi.

Siobhán, Donovan y Robin Elliott Hodkinson. *Music and Literature in German Romanticism*, Nueva York, Camden House, 2004.

Siskind, Mariano, "Los intersticios de lo nuevo: para una ética de las dislocaciones globales", en Bahbha, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, traducción de Hugo Salas, Argentina, Siglo XXI editores, 2013, pp. 11-22.

_____. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Sparr, Thomas, "Zeit der Todesfuge. Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs und Paul Celan", en Braese. Stephan *et al.* (eds.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, Frankfurt, Campus Verlag, 1998, pp. 43-52.

Sologuren, Javier. *Las uvas del racimo*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.

_____, "Antonio Cisneros en su séptimo libro", en *La imagen*, 5-3,1978.

_____, “Edith Södergran”, en *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.1, núm. 1, septiembre 1980.

_____, “Lo que la letra nos dice”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXXV, núms. 5-6, dic. 1980-ene. 1981, pp. 13-20.

_____, “Cuatro milenios de poesía femenina”, en *El Observador*, Lima, 6 de diciembre de 1981.

_____. *Vida continua. Nueva antología*, Lima, Universidad Nacional Agraria La Molina, 1992.

_____, “La traducción poética peruana, hoy”, en *Gestión*, Lima, 7 de octubre de 1993.

_____. *El rumor del origen. Antología de la literatura japonesa*, selección y notas de Javier Sologuren, segunda edición, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

_____. *Obras completas, tomo X. Hojas de herbolario*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

_____, “Círculos concéntricos”, en *Obras completas, tomo VII. Gravitaciones y tangencias*, Lima, Pontificia Universidad, 2005, pp. 105-106.

_____. “Recuerdo de Javier Heraud”, en *Obras completas, tomo VII. Gravitaciones y tangencias*, Lima, Pontificia Universidad, 2005, pp. 470-476.

Solomon, Peter. *Paul Celan: The Romanian Dimension*, traducción al inglés de Emmanuela Tegla, introducción de J.M. Coetzee, Nueva York, Syracuse University Press, 2007.

Sosa López, Emilio. *Antología de la poesía occidental en los siglos XIX y XX*, Argentina, Editorial Assandri, 1949.

Stanton, Anthony, “Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 1, 2011, pp. 23-55.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio*, traducción de Miguel Ultorio, Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Barcelona, Gedisa, 2003.

Stöckel, Sigrid, “The West Germany Public Health System and the Legacy of Nazism”, en Gassert Philipp y Alan E. Steinweis (eds.). *Coping with the Nazi Past. West German Debates on Nazism and Generational Conflict, 1955-1975*, Nueva York, Berghahn Books, 2007, pp. 128-143.

Supelano-Gross, Claudia, “La significación de la poesía. Paul Celan en la obra de Rafael Gutiérrez Girardot”, en Martín Guijón, Mario y Rosa Benítez Andrés (eds.). *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, 2017, pp. 213-227.

Tae-Ho Kang. *Poesie als Kritik und Selbstkritik. Hans Magnus Enzensberger negative Poetik*, tesis de doctorado en filosofía, Bergische Universität, Wuppertal, 2002.

Tarín, Paul, “Yo soy el arte: el libro de artista. Entrevista con Albertina Tafolla”, en *Infotecarios*, 20 de agosto de 2015, consultado en < <https://www.infotecarios.com/libro-de-artista/#.XmiCkC3vXBI>.>

Taylor, Richard y Claus Melchior (eds.). *Ezra Pound and Europe*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

Tester, Jim. *Historia de la astrología occidental*, traducción de Lorenzo Aldrete, México, Siglo XXI, 1990.

Textual, Lima, núm. 1, junio de 1971.

Thomas, Dylan. *The Poems of Dylan Thomas*, Nueva York, New Direction Books, 2003.

Toro Montalvo, César. *Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70)*, Lima, Ediciones Mabú, 1978.

La tortuga ecuestre, Lima, años I-XXII, núm. 1-133, 1973- 1996.

Trujillo, Julio, “Ezra Pound. La vanidad y la cárcel”, en *Letras Libres*, núm. 171, Marzo de 2013, versión en red: < <https://www.letraslibres.com/mexico/ezra-pound-la-vanidad-y-la-carcel>>

Urdanivia, Eduardo, “‘Y blanquearé más que la nieve’ Poesía y Experiencia de la fe en la obra de Antonio Cisneros”, en Zapata, Miguel Ángel. *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros*, Lima, PUCP, 1998, pp. 158-210.

Utrera, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona, Seix Barral, 1993.

Vicente, Álex, “Élisabeth Roudinesco: “Freud nos hizo héroes de nuestras vidas”, entrevista en *El País*, 4 de septiembre de 2015, versión en red https://elpais.com/cultura/2015/09/02/babelia/1441210297_491115.html.

Vich, Víctor. *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*, Perú, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Vieira Teles Filho, Ricardo, “Hermann Rorschach. From Klecksography to Psychiatry”, en *Dementia & Neuropsychologia*, núm. 14 (1), marzo de 2020, pp. 80-82.

Vilchis Esquivel, Carmen, “Lecturas ajenas: el libro de artista”, en *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, Universidad Intercontinental, México, Vol. 11, núm. 2, julio-diciembre 2009, pp. 91-100.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler*, traducción de Soledad Gafaell Vivanco, Madrid, Alianza editorial, 1998.

Wescher, H. *La historia del collage. Desde el cubismo a la actualidad*, traducción de Enric Vázquez, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, colección Comunicación, 1976.

Wisstein Ulrich (ed.). *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1992.

Wögerbauer, Werner, “El compromiso de Celan”, traducción de Arnau Pons, en http://www.revue-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan-es.html >

Yerovi, Nicolás, “César Calvo, loco por la vida”, en *El caballo rojo*, Lima, 8 de mayo de 1983, reproducido en Araujo León, Óscar. *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Noceda editores, mundoamigo ediciones, 2000, pp. 260-266.

Zapata, Miguel Ángel. *Metáfora de la experiencia: La poesía de Antonio Cisneros*, Lima, PUCP, 1998.

Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*, México, ediciones El tucán de Virginia, 1995.

Zevallos Aguilar, Ulises, “El modo anglosajón de la poesía peruana. Entrevista de Maureen Ahern”, en <http://www.vallejoandcompany.com/elmodoanglosajonenlapoesiaperuana/> >

Zavala, Viridiana, “La des (escritura) de Ulises Carrión”, en Ulises Carrión. *Querido lector. No lea*. Cuaderno de exposición, México, Museo Fundación Jumex, 2017, pp. 21-28.

Zisman, Alex, “Luis Hernández: el arte de la poesía”, versión actualizada e inédita de la entrevista hecha a Luis Hernández el 9 de mayo de 1975, publicada en el diario *El correo* en dos partes (7 y 14 de junio de 1975), documento en Word, Calgary 1 de mayo de 2017, archivo Edgar O’Hara.

Archivo

Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.

Archivo personal de Edgar O’Hara.

Exposiciones sobre el autor

Chaycuna Years, exposición de Jaime Domenack con motivos de Luis Hernández, Centro ruso de Cooperación, Lima, 26 de agosto-13 de septiembre de 1999.

Luis Hernández, exposición en Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 30 de junio-7 de julio de 2000.

Una impecable soledad. Homenaje a Luis Hernández, exposición colectiva en el Centro Cultural de España, Lima, octubre de 2002.

El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 26 de abril-27 de agosto de 2017.

Sitios en internet

Reproducción de poster de la exposición *Schrift und Bild*, (Baden-Baden, 1963)
<https://www.artistsposters.com/Sa-Sc/Schmidt-Wolfgang/Schmidt-Wolfgang-1963-Schrift-und-Bild::26639.html>

Sitio oficial del Carl Duisberg Center <<https://www.cdc.de/index.php?id=43&L=2>>

Sitio oficial de Marco Antonio Corcuera
<<https://marcoantoniocorcuera.com/poetajuven/historia/>>

DDR Museum < <https://www.ddr-museum.de/en/objects/1008965>

Exposición de diarios de Dieter Roth en <https://wsimag.com/art/3526-dieter-roth-diaries>

Presentación de la exposición de los diarios de Roth en la Fruitmarket Gallery
<https://www.youtube.com/watch?v=SjnDdvqR2VU>

Sitio oficial del Goethe Institut: <<http://www.goethe.de/uun/prj/60j/zre/deindex.htm>>

The Holocaust Encyclopedia <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/auschwitz-through-the-lens-of-the-ss-frankfurt-trial>>

Kinderbücher de Dieter Roth
https://daddytypes.com/2007/05/07/dieter_roths_kinderbuch.php

Colección *Fluxus* del Museum of Modern Art, Nueva York,
“https://www.moma.org/collection/works/126322?artist_id=756&locale=es&page=1&sov_referrer=artist”

Presentación de Vautier, Ben, *Exposición retrospectiva*, Museo Maillol, París 2016, en
<https://www.youtube.com/watch?v=-en3E5TTtsw>

Sitio oficial del planetario de Friburgo <<http://www.planetarium-freiburg.de/pb/1139885.html>>

Poemas de Maurice Maeterlinck en < <http://amediavoz.com/maeterlinck.htm> >

Poemes, en <<https://www.poemes.co/la-veillee-avec-andre-lafon.html> >

Sitio oficial del artista plástico Danie Spoerri

http://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/01_material.htm

Colección Libros de arte, de Zuckerartbooks, en

https://www.zuckerartbooks.com/artist/Dieter_Roth/works/2848

Cervantes virtual. Revistas culturales peruanas

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--2/html/027e4e7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html

Sigmund Freud Institut

< <http://www.sigmund-freud-institut.de>

Materiales audiovisuales

Santivañez, Roger. *Seminario: La Generación Poética Peruana del 60*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, segunda sesión, 14 de julio de 2017.

Zisman, Alex, “Luis Hernández: el arte en la poesía”, grabación de la entrevista publicada en diario *El Correo*, 7 de julio de 1975, versión reproducida en la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 26 de abril-27 de agosto de 2017. Grabación archivo de Edgar O’Hara.

Entrevistas

Entrevista a Marco Martos, 9 de diciembre de 2009, Oficinas del Posgrado en Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Entrevista a Hildebrando Pérez Grande, julio de 2012, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima.

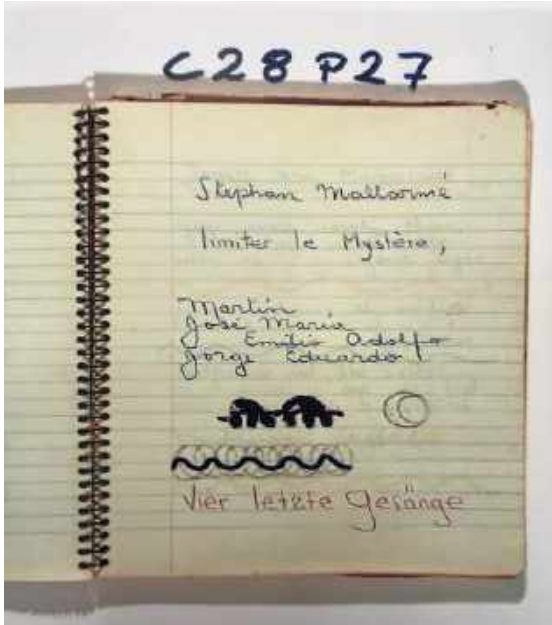
Entrevista a Hildebrando Pérez Grande, julio de 2017, Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima.

Entrevista a Moisés Lemlij, 9 de junio de 2020.

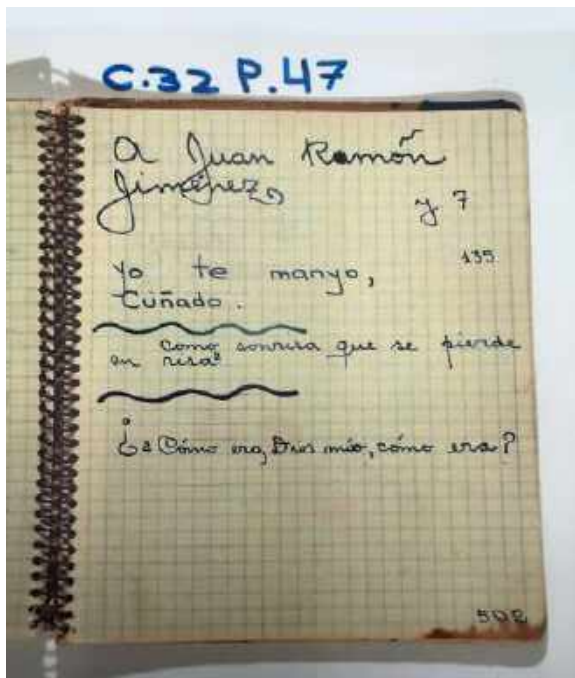
Entrevista a Alberto Cubas, 12 de junio de 2020.

O’Hara, Edgar. *Entrevista a Roberto Criado*, 30 de julio de 2000, archivo personal de Edgar O’Hara.

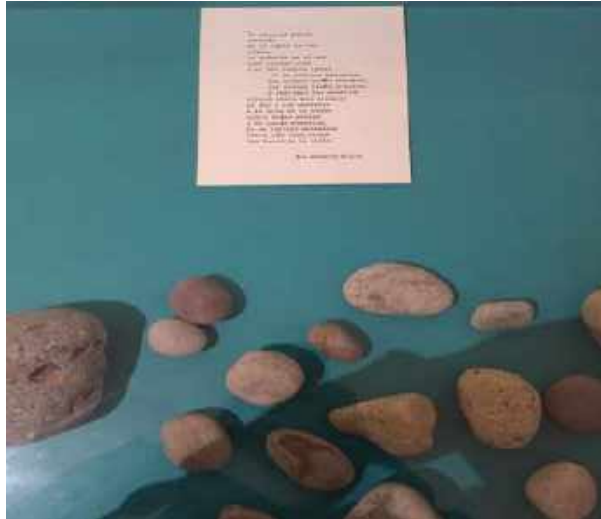
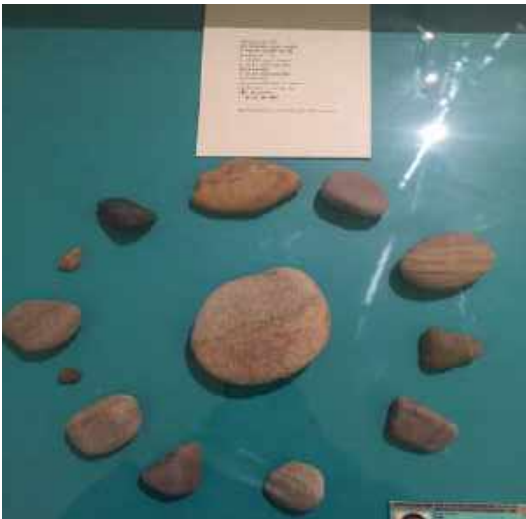
Anexos



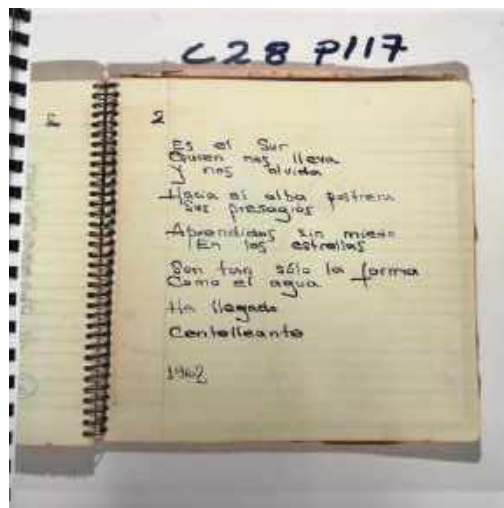
1. Listado de autores predilectos de Hernández, casi todos influenciados por la cultura germana. Cuaderno XC28, p. 27, *Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington*.



2. Dialogismo informal con Juan Ramón Jiménez, Cuaderno XC32, p. 47. *Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington*.



3. El mar, la playa La Herradura, como motivo principal en la obra de Luis Hernández y como motivo en el laboratorio interdisciplinario de creación, a propósito de su obra. Actividades artísticas en acompañamiento de la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 26 de abril-27 de agosto de 2017.



4. Versión de "PISCIS" fechada en 1962, Cuaderno XC28, p. 117. *Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.*

RC II. p.3

Acuario.

Jugando del tenis, de una noche
 A la vuelta, Acuario, constelado
 Ya no sé si esa prisa que avanzaste
 En tu duro golpear en la fatiga
 Tenga un término de paz
 O de desao.

Sueña Acuario, caído en los espacios
 Todo pleno en tu mundo parecés,
 En sus hierbas, desperdido
 Tu espigón, errante, con cuidado,
 Extendido a la gloria y al
 Cambaño.

Sin embargo a nosotros nos es dado
 Nunca a tu forma llegar, vago en arroyos,
 Nunca me tocar en tu juego,
 Pasa y pasa en las paces,
 Fluyendo en altavoces,
 En las olas creadas en arroyos
 24/63

RC II. p.5

Los gimnastas del mar
 Son como tú, estos peces
 Extraños. Pobres signos
 Del agua que en su ascenso
 A la dicha de haber perdido.
 Soledad ya sin fin, llegas caminando
 Entre hitos nacidos,
 En las redes.

5 Septiembre 1963
 Radolfzell am Bodensee.
 Eridano

Cuando todas salías de la casa
 Eridano, en el fondo me esperabas
 Río de hojas: a través
 Del hervir del agua
 Tus canchales entre heridos amuchabas
 A las ramas más altas
 Desde mi aldea.

5. Versión de "Acuario" fechada en septiembre de 1963, en Radolfzell am Bodensee. Cuaderno XRC2, pp. 3-5, Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.

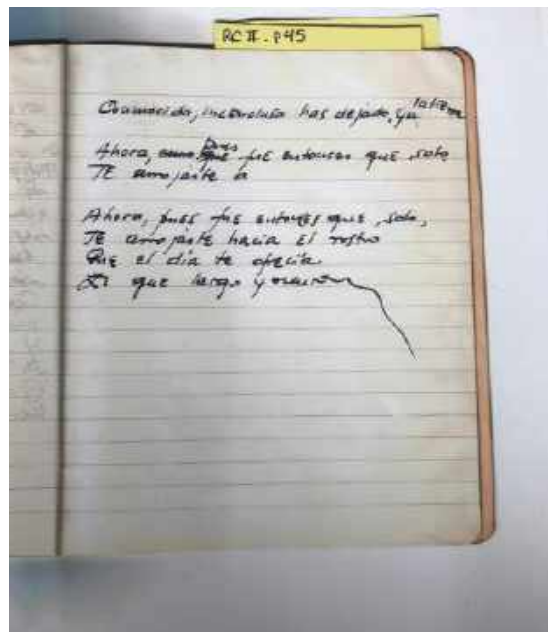
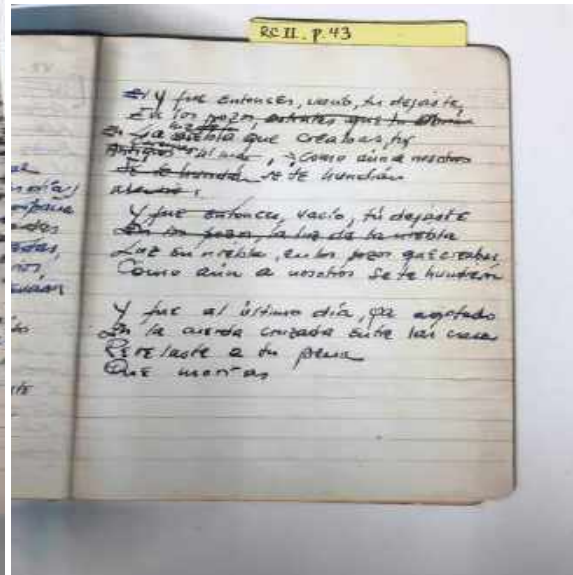
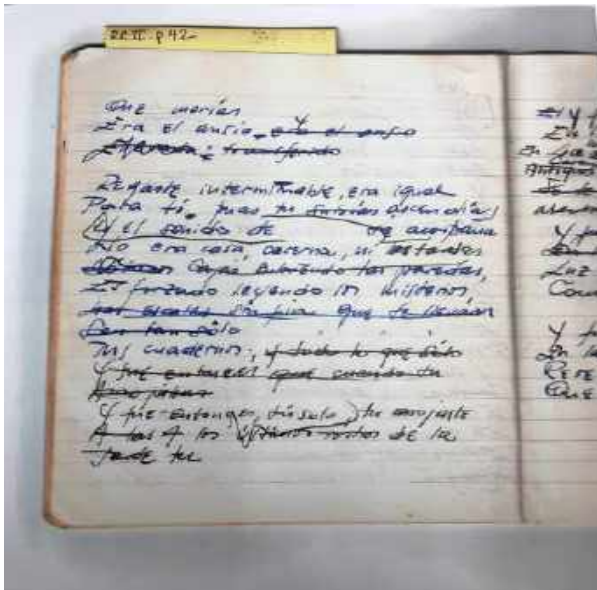
RC II. p.37

En el pasar fríasimo del agua
 En los helos espantosos del espacio
 Que las ranas pitean en
 Juntos el día y la noche de elevarse,
 La caída cañada a mi, bodega,
 Donde vosite instantabas, siempre
 Jure, transformados, que el tiempo
 Tu mano inmensa, al instante
 No bastaba tu amor, no bastaba
 Tu amor, pobre, hondísimo día
 Auguste, humilde por las carpas
 A burladas, tu inocencia, tu inocencia
 Tu burla se aprendida en el agua
 En el agua, muerte, ineficaz
 Como la superficie, temblando en los
 Tránsito y la ausencia de un día
 En cada instante, tu vida parte cayendo,
 Entre las plazas, pobre, ineficaz
 Deja el agua, tu oculto
 Deja el agua, tu oculto
 En que oscuras sombras se vea

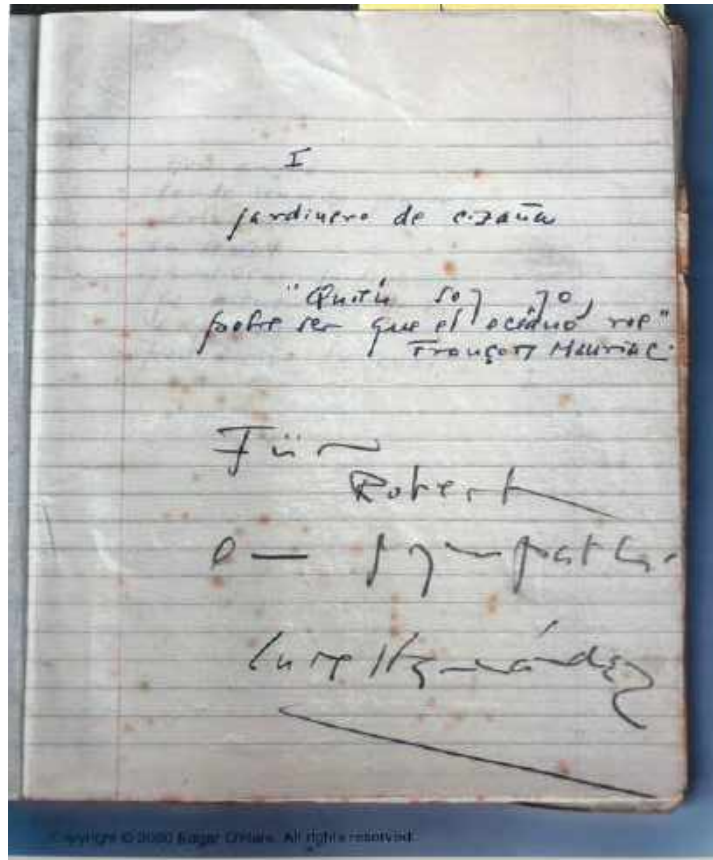
RC II. p.41

Verticilo

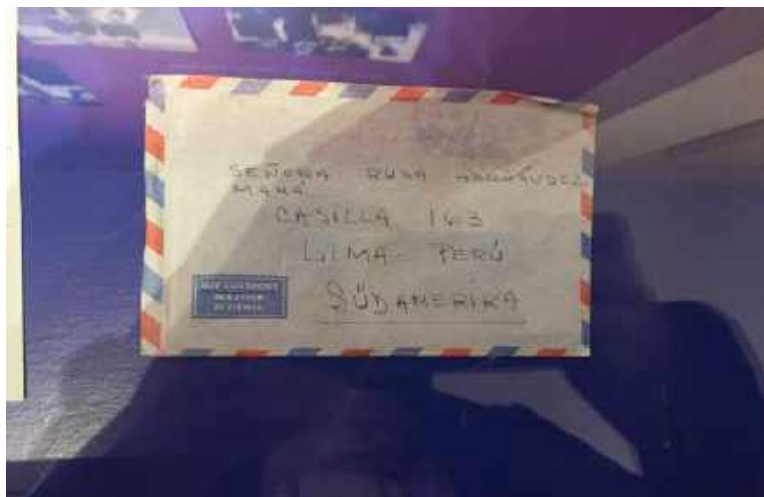
[De la primera vez como fui
 Apoyado a la orilla del agua
 No te esperaba entre tu cuerpo
 Entre el agua
 Y el viento, el viento
 Día del momento, por la orilla
 Un día, tu se, por noche
 En la noche
 Cuando me de perdía entre
 Tu presencia, tu presencia
 Fue Nevada
 En el día del día del momento,
 Por la orilla
 Y me al día del día, por momento
 Cuando ya agotado en la noche
 En la orilla, cuando fue la orilla
 En la noche, cuando fue la orilla
 El tiempo se va, cuando fue la orilla
 En la noche, cuando fue la orilla



6. Versiones de "Acuario" con repeticiones, tachaduras y letra quebrada. Cuaderno XRC2, pp. 39-45, Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.



7. Dedicatoria a Roberto Criado, portada del Cuaderno XRC1, Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.



RCII. p 75

Die einzige Geschichte, die erklären kann,
Warum die Affen nicht sprechen.

Einmal ging ein Affe durch den Urwald. Als er einen Weg überquerte, konnte er nicht ganz hineinschauen, daß ein Wagen kam.

Als er einen Weg überquerte, sah er, daß ein Wagen gerade kam. Er besaß sich sehr, aber konnte nicht seinen ganzen Körper herauf auf die andere Seite bringen. Der Affe schrie sich auf dem Weg und konnte nicht rechtzeitig in Sicherheit dringen. So wurde seine Schwanz abgefahren.

Der Affe schrie laut auf.
Der Bauer, der den Wagen fuhr,

RCII. p 76

blieb stehen und sagte:
Warum rufst du?
Du hast meinen Schwanz überfahren und du mußt mir etwas als Ersatz dafür geben, antwortete der Affe.

Ich kann dir nur dieses Messer geben.

Der Affe nahm das Messer und verschwand ohne Wort.
Im Urwald traf er einen anderen Affen, der eine Schildkröte fragte, was sagte zu ihm:

Kannst du mir deine Schildkröte gegen mein Messer tauschen?

Korb
Kuh
Pferd

Ein Affe erzählt
Im nächsten Tag hatten alle Affen ihre Schwänze auf dem Weg gelegt.

RCII. p 77

Einem kleinen Wagen
Der Affe ging nach Hause und erzählt Peter Geschichte.

Im nächsten Tag hatten alle Affen ihre Schwänze auf dem Weg gelegt.

10. Historia sobre monos

La única historia que puede explicar por qué los monos no hablan.

Una vez iba un mono por la selva, cuando cruzó un camino sin ver que venía un auto, ~~no pudo ver todo~~ sin ver que venía un auto.

Cuando él cruzó un camino se dio cuenta muy tarde de que un auto venía. Él se apresuró mucho pero ~~no pudo~~ ~~jalar su cuerpo completo al otro lado.~~

Su cola permaneció en el camino y no la puso a salvo a tiempo. Así fue como le atropellaron la cola.

El mono gritó fuerte de dolor y rabia.

El campesino, quien manejaba el auto, se quedó parado y dijo:

¿Por qué gritas?

Has atropellado mi cola y debes darme algo como recompensa por eso, contestó el mono.

Sólo puedo darte este cuchillo.

El mono tomó el cuchillo y desapareció sin decir palabra alguna.

En la selva se encontró con otro mono, quien traía una tortuga, y le dijo:

¿Puedo cambiar tu tortuga por mi cuchillo?

Cesta

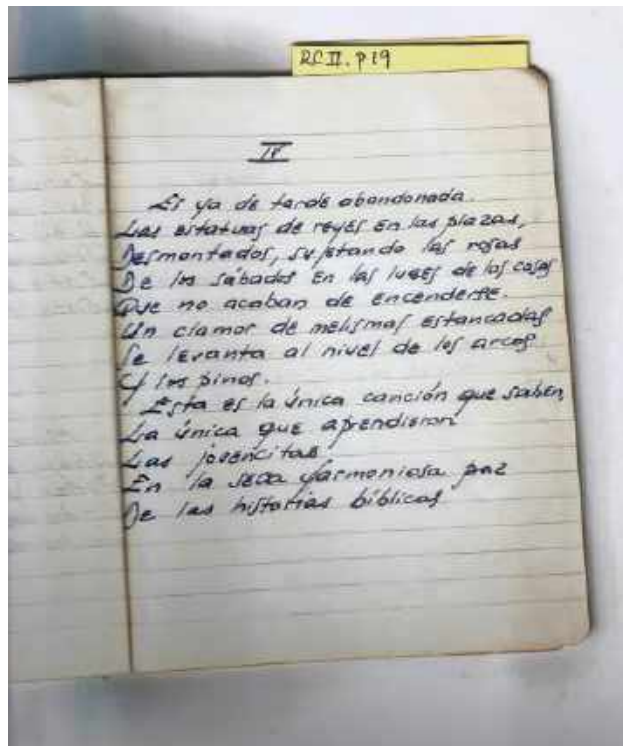
Vaca

Caballo

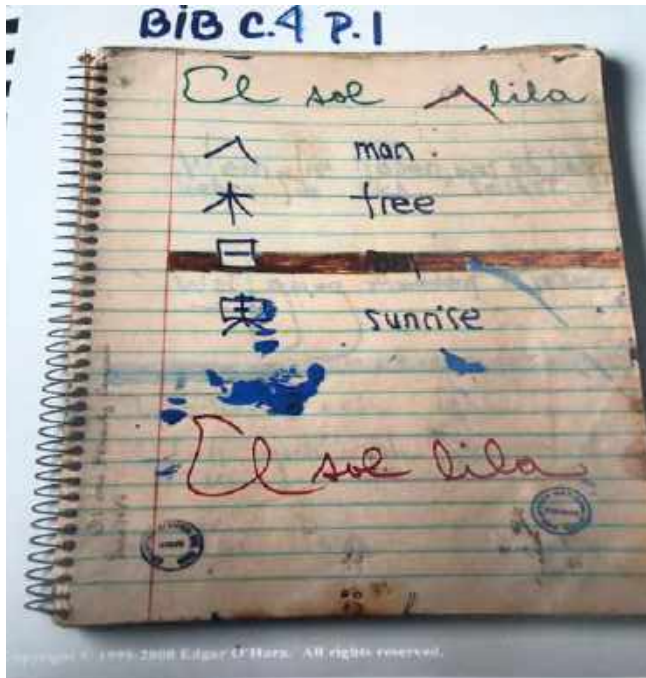
Un pequeño auto

El mono fue a casa y contó su historia.

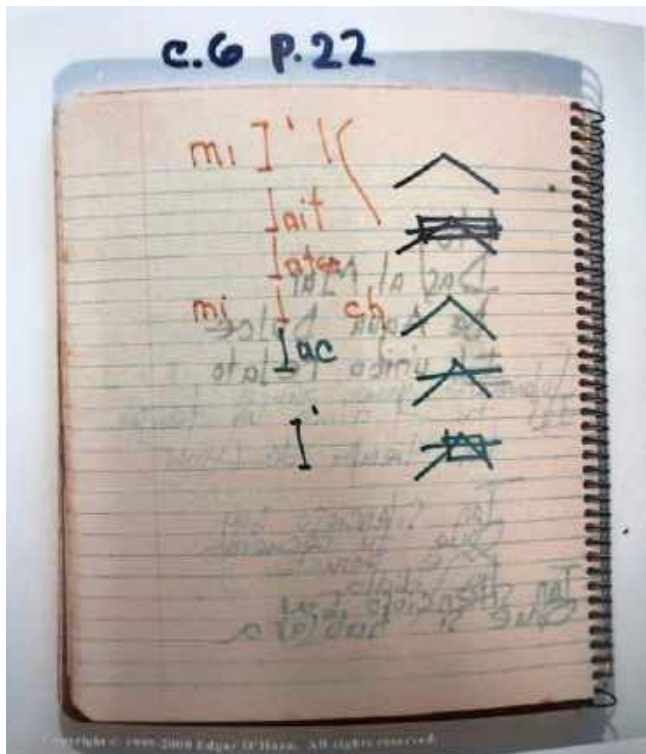
Al día siguiente todos los monos pusieron sus colas en el camino.



11. Versión de "Cisne", con el título de "IV", Cuaderno XRC2, p. 19, Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.

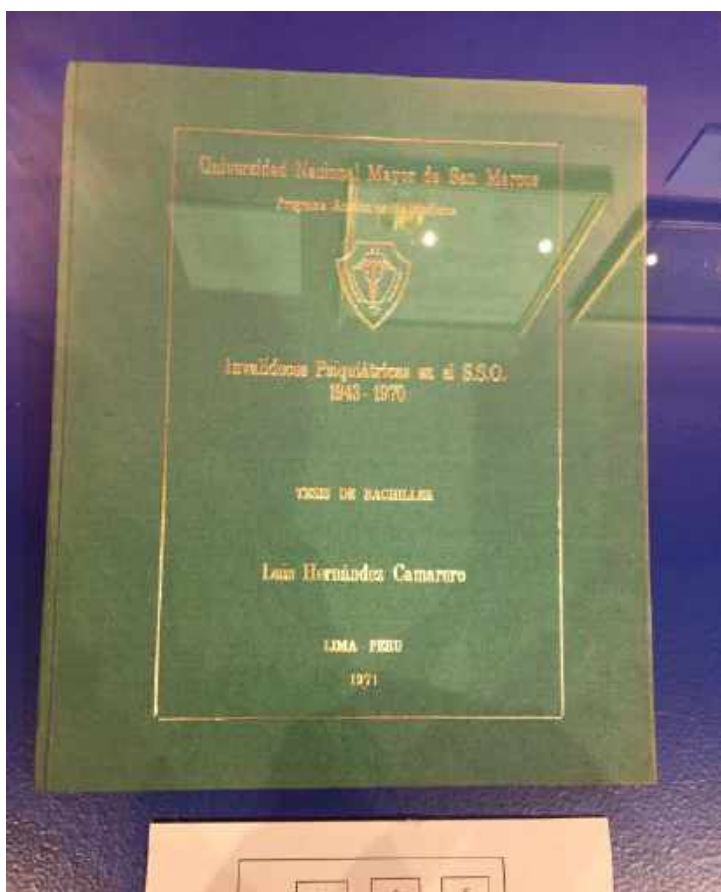


12. Aprendiendo caligrafía china con Pound. Cuadernos XC04, p. 1 y XC06, p. 22. Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.

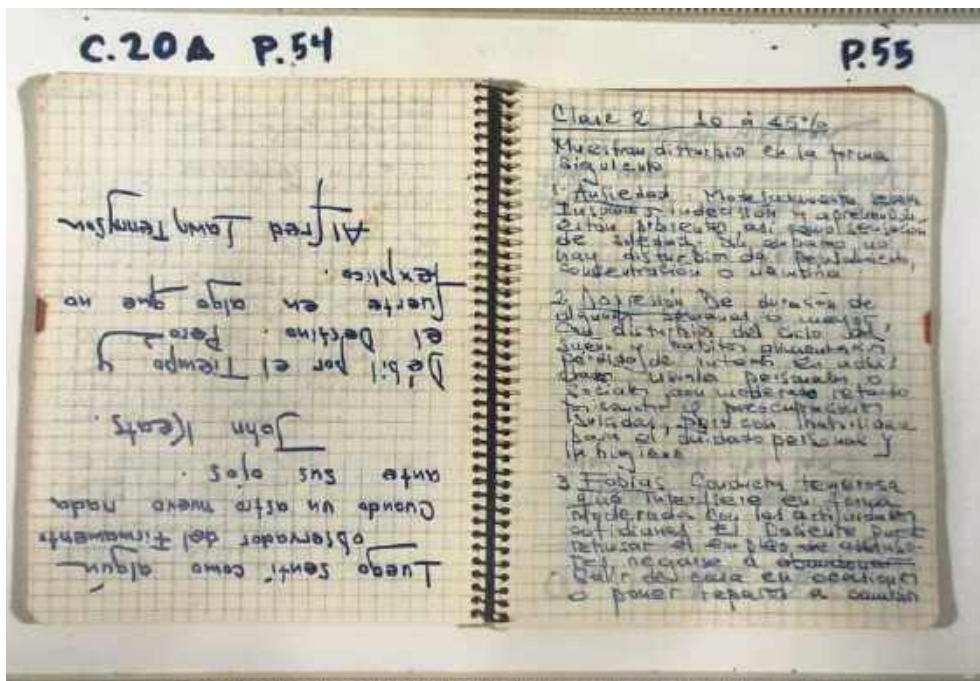




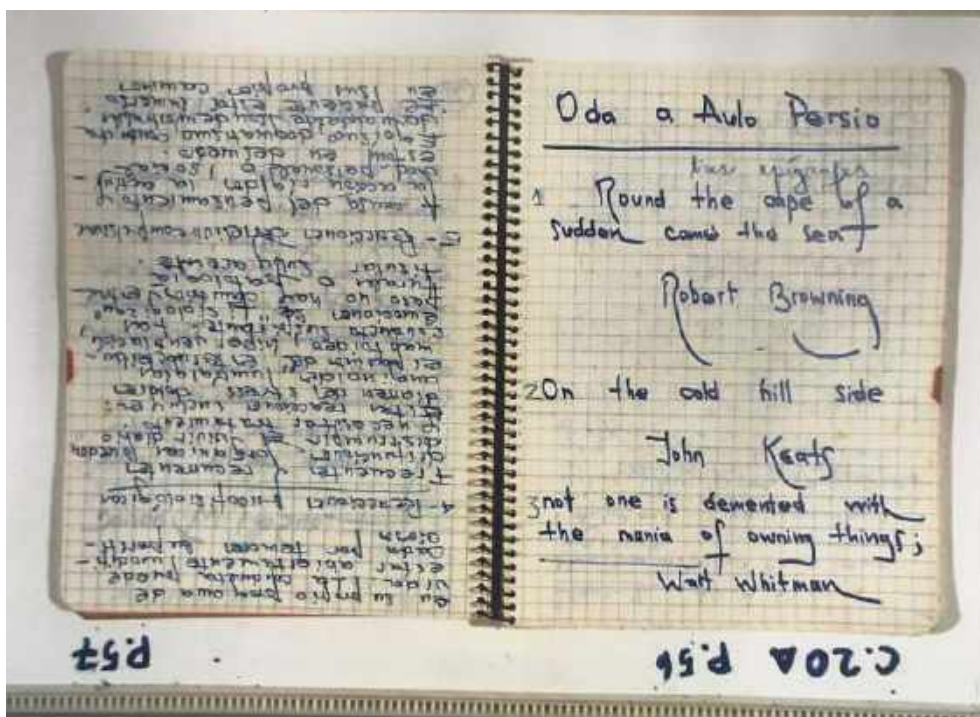
13. Línea de vida. Año de ingreso del poeta a la Carrera de psicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Exposición El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández, Lima, Casa de la Lliteratura Peruana, 26 de abril-27 de agosto de 2017.*

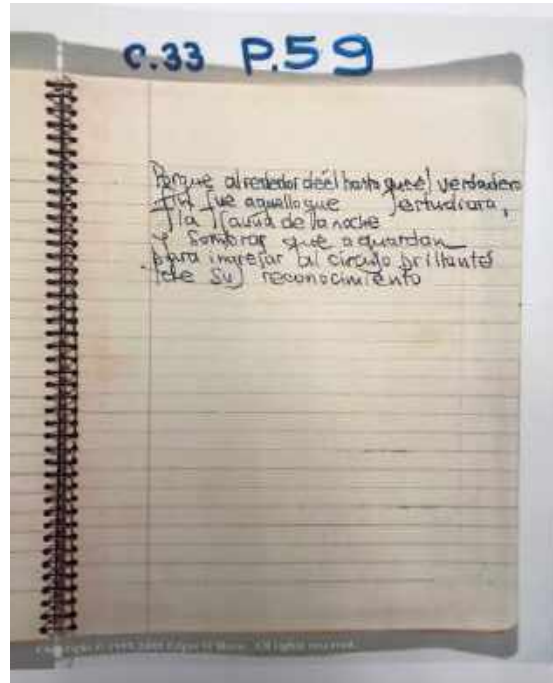
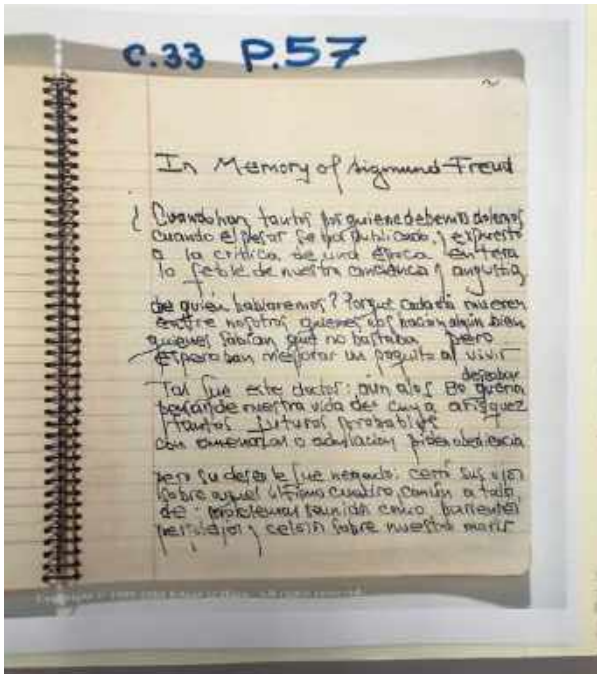


14. Tesis de Bachiller en medicina, cédula y sello de médico. *Exposición El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 26 de abril-27 de agosto de 2017.*

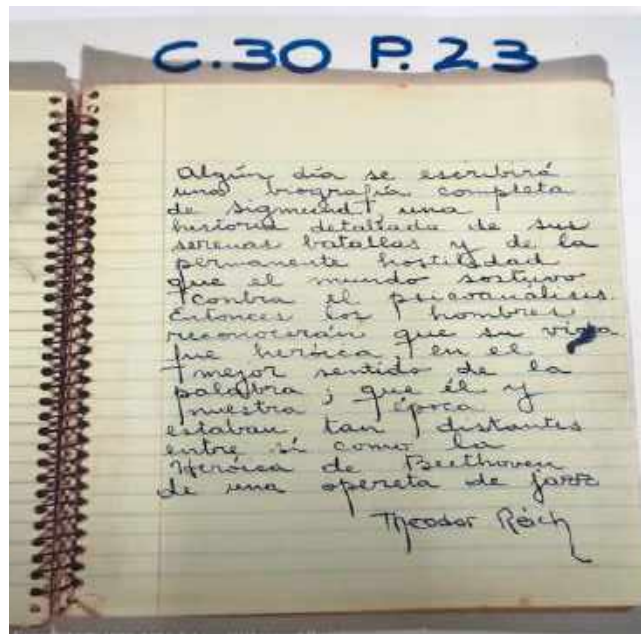


15. Poesía y medicina en un sólo Cuaderno. Cuaderno XC20, pp. 54-57. Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.

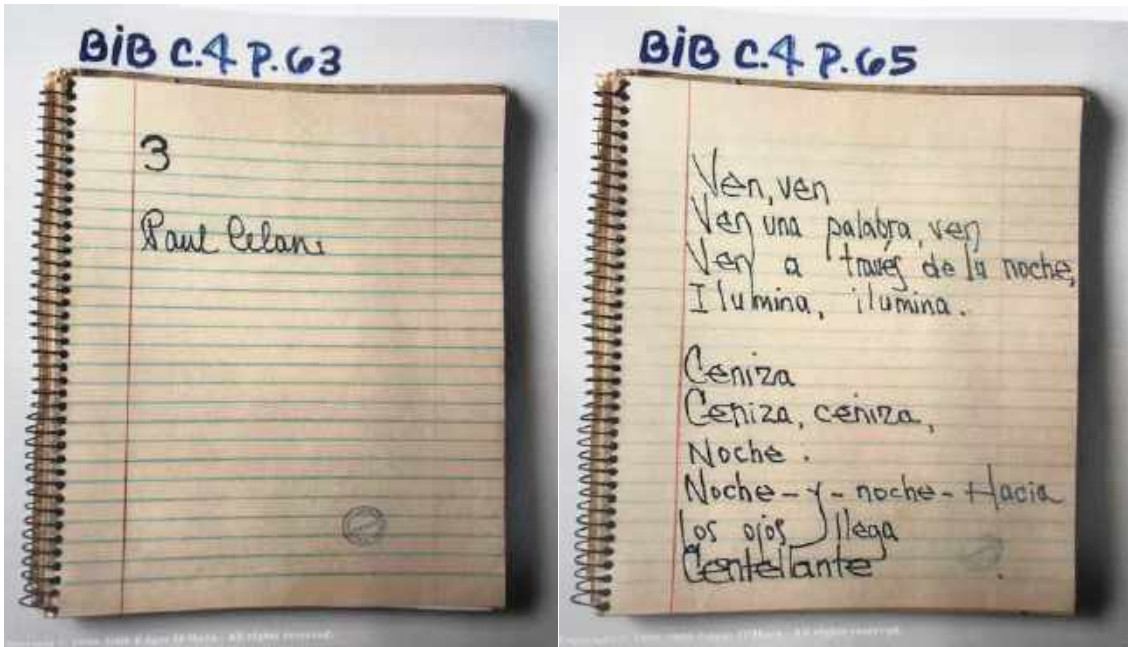




16. W.H. Auden, "In Memory of Sigmund Freud", traducción de Luis Hernández Camarero, Cuaderno XC33, pp. 57-50. Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.



17. Theodor Reik, From Thirty Years with Freud, fragmento traducido por Luis Hernández Camarero, Cuaderno XC30, p. 23. Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.



18. Fragmentos de “Engführung” y de “Köln, Am Hof”, de Paul Celan, traducidos por Luis Hernández Camarero. Cuaderno XB04, pp. 63-65 y Percy Quesada, p. 35. *Luis Hernández Poetry Notebooks Archive, Special Collections, Allen Library, University of Washington.*

