

**CRISIS DE LA «OBRA ORGÁNICA» U «OBRA ORGANIZADA» EN  
*VOX HERRISONA*, DE LUIS HERNÁNDEZ**

**CRISIS OF THE "ORGANIC WORK" OR "ORGANIZED WORK" IN  
*VOX HERRISONA* BY LUIS HERNÁNDEZ**

Liz Fiorella León Mango

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

fiorella.21.25@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6179-9974>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.2>

Fecha de recepción: 25.06.19/ Fecha de aceptación: 26.07.19

**RESUMEN**

A través del análisis de *Vox herrisona* (1978), de Luis Hernández, se plantea evidenciar un intento de emancipación de la poesía peruana con respecto de los valores formales tradicionales que encarnaban las ideas de perfección y de «progreso artístico». Creemos que el poeta, basado en una poética expresiva y lúdica, problematizó el concepto de obra orgánica por medio de dos experimentos lúdicos: a) la fragmentación material de la obra de arte como si fuera un juguete; b) la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego desancladas de la historia y las individualidades.

**PALABRAS CLAVE:** obra orgánica- juego-poética de la expresión-juguete-estilos

**ABSTRACT:** Through the analysis of *Vox horrisona* (1978), by Luis Hernández, it is proposed to demonstrate an attempt of emancipation of Peruvian poetry with respect to the traditional formal values that embodied the ideas of perfection and "artistic progress". We believe that the poet, based on an expressive poetic and the play, problematized the concept of "organic book" through two playful experiments: a) the material fragmentation of the work of art as if it were a toy; b) the mixture of diverse artistic styles included in a same level as if they were pieces of game uncoupled from history and individualities.

**KEYWORDS:** organic work-game-poetics of expression-toy-styles.

## I. Introducción

Después de publicar *Orilla* (1962), *Charlie Melnick* (1962) y *Las constelaciones* (1965), y luego de obtener con este último poemario el segundo lugar en el segundo concurso Poeta Joven del Perú, organizado por la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, Hernández se desligó de la industria editorial y de las canonizaciones realizadas por los críticos literarios. Se ha afirmado que no deseó ser incluido en *Los nuevos* (1967), de Leonidas Cevallos, libro que bautizó la Generación del 60 (Cfr. O'Hara 1995c, p. 25); y que, años más tarde, tampoco quiso formar parte del cenáculo literario oficial, tal vez debido a que su poesía, incomprendida en un primer momento, tuvo dos severas reseñas por parte de Antonio Cisneros (1966) y Francisco Bendejú (1966), o porque, en un segundo momento, sufrió una total indiferencia en las antologías más importantes de la época<sup>1</sup>, o, sencillamente porque no

---

<sup>1</sup> Además de *Los nuevos*, por esos años, se publicaron las siguientes antologías, en ninguna de las cuales fue incluido el poeta: *Antología de la poesía peruana joven* (1965), de Francisco Carrillo; *Antología de la poesía peruana* (1965), de Alberto Escobar; *Poesía peruana actual: dos generaciones* (1968), de Winston Orrillo; *Poesía joven del Perú* (1969), de Tola de Habich; *Nueva poesía peruana (antología)* (1970), de Augusto Tamayo Vargas; «Lectura de la tradición», en *Figuración de la persona* (1971), de Julio Ortega. Una excepción a esta indiferencia fue la antología *Poesía* (1963), de Javier Sologuren, lo cual no resulta extraño teniendo en cuenta que fue este el editor de las dos primeras obras de Hernández. Por otro lado, debemos mencionar que, ya en la década siguiente, Julio Ortega en otra de sus antologías, *Imagen de la literatura peruana actual, 1968* (1971), sí llegó a incluir un poema suyo titulado «Homenaje al homenaje» (ahora conocido como «Abel»).

confiaba ni en los editores ni en los críticos<sup>2</sup>. En una entrevista otorgada a Alex Zisman, el 14 de junio de 1975, concretó su negativa de vincularse con la generación poética mencionada y el ambiente cultural limeño: «Porque han oído y se hacen los que no han oído» (1975b, p. 10).

**–Que han oído qué cosa.**

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

**–¿Y Heraud?**

–Mariátegui, Vallejo y Heraud. Han recibido tanto homenaje hasta quedar sordos. Ahora escriben *Para Elisa*. (Zisman 1975b, p. 10).

Las palabras de Luis Hernández evidencian su desilusión ante los poetas que abandonaron su instinto dionisiaco a favor de la elegía, la seriedad y el compromiso, por el sentimiento de culpa experimentado tras la muerte de Javier Heraud; así también su irritación ante los críticos literarios que creían tener derecho a decidir lo que *es* literatura, lo que *es* poesía y cómo *debía ser* la vida de un poeta. Por ello, él no se concebía como un poeta, pero se sentía un provocativo Rimbaud (Zisman 1975a, p. 11); por lo tanto, consideró que «no habiendo editado nunca los libros de poesía es mejor» (*Ibidem*). Así se originó la historia legendaria de sus cuadernos hológrafos, poblados por versos coloridos, *collages*, alusiones, obsequiados sin recelo a amigos y desconocidos, aunque luego fueron recopilados por Nicolás Yerovi bajo el título de *Vox horrisona* (1978). Se trataba de una nueva propuesta estética cuyo objetivo principal era encumbrar la poesía «como un quehacer vital que no retórico» (Yerovi 1977a, p. 12), y con ella consolidó su «rechazo a la institucionalidad» (Lauer 1981, p. 10).

## II. Antecedentes y objetivo de la investigación

El rechazo a la institucionalidad que condujo a Hernández a disgregar su poesía en diferentes cuadernos se alinea en la tendencia al pensamiento desorganizado del género lírico visualizada por Julien Benda en los llamados «poetas puros» de mediados del siglo XX

---

<sup>2</sup> En un testimonio, Nicolás Yerovi afirmó que Hernández criticó que en la primera edición de *Las constelaciones* escribieran «zodiaco» con «s», y que por ello perdió la confianza en los editores (1976, p. 2).

(Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giradoux, Suarès y los surrealistas). Este filósofo concibió dicha inclinación como una forma de oposición contra el intelectualismo a través de tres aspectos: i) el rechazo de la síntesis y la conclusión, en el cual también halló un «deseo de ultrajar, de hacer befa de la necesidad que tiene el lector corriente de obtener una impresión *determinada* de un escrito, forma de la necesidad “burguesa” de tranquilidad, de aversión a la aventura» (1948, p. 94); ii) la preferencia por los escritos *breves*, fulgurantes; y iii) el orgullo de no poseer un «espíritu de sistema», sino un «espíritu de sutileza» (Valéry, Gide, Barrés, Nietzsche, Bergson), con lo que también se revela el gusto por «las visiones rápidas, excitantes, deleitables» (1948, pp. 190-191). Décadas más tarde, Octavio Paz también atendería esta forma de escritura y señaló a Stéphane Mallarmé como quien más claramente abrió un nuevo periodo para problematizar la construcción de «el libro» como un todo que tensiona los conceptos de lo orgánico y lo inorgánico, pues el poeta francés tentaría...

[La] Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no solo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se convierte en un libro, el Libro. Mallarmé nos ha dejado centenares de papelillos en que describe las características físicas de ese libro compuesto de hojas sueltas, la forma en que esas hojas serían distribuidas y combinadas en cada lectura de modo que cada combinación produjese una versión distinta del mismo texto, el ritual de cada lectura con el número de participantes y los precios de entrada –misa y teatro–, la forma de la edición popular (...), reflexiones, confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases... El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio (1993, p. 112).

Dicha crisis organizativa en el género lírico fue de alguna manera impulsada desde ese entonces, pero se radicalizó en la vanguardia y fue entendida como un síntoma de «anarquía literaria», pues muchos poetas modernos mostraban su desprecio ante la planificación de la obra y lo que denominaremos la «obra acabada», el método, los preceptos impuestos, la disciplina del orden; pues todo ello mellaba en la fertilidad del ingenio. Según el teórico del surrealismo Michel Carrouges, los superrealistas, verbigracia, tenían fobia de la Belleza del texto finito: «lo que importa no es construir una obra de arte, sino proferir, como las Sibilas, un verbo profético» (Torre 2001, p. 447); y, en el mismo sentido, el chileno Vicente Huidobro abogaba por el arte de la creación pura en *Pasando y pasando* (1914), donde afirmaba que al poeta debía interesarle «el acto creativo y no el de la cristalización» (1995, p. 213). La obra se

visualizará también como la manifestación de la contingencia (lo que puede ser) y lo inacabable; por eso, Theodor Adorno pudo afirmar que toda obra moderna era lo que James Joyce dijo de *Finegans Wake* antes de su edición completa: «*work in progress*» (2004, p. 46).

De esta forma, no es gratuito que entre los años 20-30 y 60-70 algunos parodiaran las «obras organizadas» brindando instructivos, recetarios o simples indicaciones de cómo elaborar un texto poético. En Europa, Tristán Tzara y André Bretón, por ejemplo, exponían instrucciones de cómo escribir poesía dadaísta o textos automáticos para burlarse de la imposición de procedimientos formales; y Marcel Proust privilegiaba lo «desorganizado inorgánico», manifiesto en su deseo de pintar narrativamente las sensaciones sin jerarquizarlas. En el Perú, el vanguardista Carlos Oquendo de Amat jugaba con el lector instruyéndole a «abrir su libro como quien pela una fruta», es decir, como un elemento orgánico acabado y presto para el consumo, aun cuando este se manifestaba al mismo tiempo como un complejo tecnológico moderno e inorgánico (una cinta cinematográfica-poética compuesta por poemas autónomos); asimismo, Livio Gómez exponía el modo de construir versos como quien procede con un cuerpo orgánico en su texto «Instrucciones para trasplantar metáforas» (1968); y el irreverente Luis Hernández exponía lúdicamente una consigna de creación altamente transgresora del sistema de creación y originalidad nutrida desde el romanticismo: «Creo en el plagio y con el plagio creo», a lo cual sumó su tendencia a dispersar asistemáticamente su obra.

Con prácticas como esta última se atacó también la reificación de la obra de arte, incluso la noción misma de «obra» de un modo artístico irónico. En este punto, antes, Marcel Duchamp, en las artes visuales, ya había realizado con sus *ready-mades* los actos de provocación más contundentes contra la sacralización de la obra de arte como «objeto» y presto para el museo y la comunicación de una idea organizada. Más tarde, otros desafíos, entendidos por Alain Badiou (2013) como manifestaciones de «arte contemporáneo», serían los siguientes: i) la propuesta de la posibilidad de una repetición serial de la obra basada en la idea de Walter Benjamin y la reproductibilidad de la obra de arte en la era industrial, como un ataque al *aura* de la «obra - objeto único» producto de un proyecto espiritual; ii) el abandono

de la idea de que la obra es algo que debe permanecer en el tiempo. Se presentan obras de estructura frágil y efímeras, cuyos ejemplos emblemáticos son la *performance* y la instalación.

Todo lo mencionado son muestras de cómo grandes cambios sucedían en el campo del arte, lo cual también involucraría al autor como sujeto creador. Dado lo expuesto, nuestro objetivo es evidenciar un caso ejemplar de esta crisis que experimentó la «obra orgánica» u «obra organizada» a partir de un acercamiento hermenéutico a *Vox horrisona*.

### III. Discusión del concepto de «obra orgánica»

La categoría «obra orgánica» ha recibido otros nombres y ha tenido particulares matices durante el Renacimiento, el Romanticismo y el periodo de las vanguardias. En esta última etapa artística, ha sido llamada «obra sintética» (aquella cuya idea se puede captar de una sola ojeada), por Julien Benda (1948); «obra orgánica, clasicista o simbólica» (por cuanto en ella la unidad dialéctica de lo particular y lo general se manifiesta sin mediaciones), por Peter Bürger (2000); y «obra cerrada o redonda» (la cual refleja la quimera de un mundo perfecto en una sociedad administrada), por Theodor Adorno (2004). Entre todas esas nominaciones existe un factor común: la concepción de la obra de arte como un organismo vivo, una totalidad dispuesta alrededor de un centro, sin faltas ni ausencias en su estructura, pues en ella aparecen integradas de modo indivisible la parte y el todo según un fin propio. Por ello, el filósofo de la hermenéutica Hans-Georg Gadamer notó su coincidencia con uno de los conceptos aristotélicos de lo bello artístico más conocidos en la Antigüedad: «Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada»<sup>3</sup>. Sin embargo, aclaró:

(...) Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino *cum grano salis*. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva (Gadamer, 1991, pp. 106-107).

---

<sup>3</sup> En este sentido, por ejemplo, César Vallejo defendía la creación de obras orgánicas, pues, desde su perspectiva, «Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo, a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE» (1926, p. 18).

Por ello mismo, otro teórico de la hermenéutica, Roman Ingarden (2005), afirmaba que solo se podía comparar la obra con un organismo vivo en un sentido metafórico, pues un «organismo» además de existir para sí, de modo independiente, también lo hace para su especie, para la cual cumple una función determinada en su conservación. La obra de arte literaria, en cambio, no es un ser vivo ontológicamente autónomo: aunque del mismo modo existen en ella jerarquías funcionales (estratos de unidades semánticas o unidades de sentido dependientes que se ajustan como partes de una sola totalidad construida orgánicamente), ella, pese a su formación conclusa, requiere de un lector activo para concretizar su existencia (Ingarden, 2005, pp. 97-99). Por consiguiente, Gadamer no veía en la obra de arte moderna una gran distancia con respecto de la «clásica», en cuanto ambas demandan un tiempo propio y pueden poseer «exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato» (1991, pp. 124-125). Ello era un hecho si se consideraba que en la obra moderna aquello que no existía en la coherencia cerrada de su constitución cobraba forma de modo continuo en la interacción hermenéutica entre las expectativas del lector y lo que ofrecía el texto, lo que implicaba que aún «en el momento vacilante [el vaivén dialógico] haya algo que permanezca» (Gadamer, 1991, p. 125).

Por el contrario, lejos de esa visión conciliatoria y desde una perspectiva social y crítica, Peter Bürger optó por resaltar la diferencia: por un lado, en las obras vanguardistas o inorgánicas, se evidencia el principio de construcción, los signos independientes, los fragmentos; por ello, la unidad se manifiesta muy ampliamente y, en caso extremo, solo la produce el receptor: «La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas» (Bürger, 2000, p. 112). Por otro lado, esclareció que las obras consideradas «tradicionalmente» orgánicas tratan de ocultar el artificio de su construcción según el principio de *imitatio naturae*, pues sus autores buscan ofrecer, de cualquier modo, una «apariencia de naturaleza» –verbigracia, los realistas–, y tratan de no evidenciar esa mediación o, al menos, pasarla a un segundo plano, puesto que dichas obras por sí mismas ya se manifiestan como algo vivo, definitivo y suficiente (Bürger,

2000, p. 112), idóneo para insertarse dentro de la Institución Arte en una sociedad regulada, una tradición, un canon.

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la «vida» de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista solo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta (Bürger, 2000, pp. 132-133).

Bürger pudo definir así, por oposición, la obra inorgánica. Para ello, partió del concepto de «obra alegórica» que Benjamin había utilizado para referirse al arte Barroco como expresión de una melancolía propia de una sociedad en decadencia. Esto significó que, por su misma estructura, las obras modernas ya no podían definirse como organismos vivos propios de un contexto determinado, sino como «artefactos» o productos artísticos de los momentos intelectivos del genio que juega con los fragmentos del paisaje cultural (Cfr. Adorno 2004, p. 133); y es que el arte vanguardista no reflejaba un estilo particular de un tiempo histórico, sino que rompía con la sucesión histórica de estilos y procedimientos mezclándolos todos simultáneamente en un solo cuerpo textual. De esta forma, el montaje se constituyó en el principio antitético de la obra orgánica, una muestra de la negación de la síntesis y la totalidad, tal y como se aprecia en el arte expresionista, surrealista y dadaísta, los cuales, con sus mezclas heterogéneas, sus *collages*, concretaron dos transgresiones: primero, a partir de la creación fragmentaria y colectiva, rompieron con la idea de que la obra de arte era el producto de una sola subjetividad (piénsese en el «cadáver exquisito»); y, luego, mediante la inclusión de materiales no tradicionales como los domésticos e industriales, socavaron la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro, y destruyeron la unidad impuesta a la que estaba habituado el receptor burgués. Este, ahora, podía leer-observar cada momento de la obra tanto en conjunto como por separado, consciente del grado de independencia de sus partes y de la pluralidad de sentidos que pudiese surgir de ella.

En palabras de Theodor Adorno, a quien Bürger sigue en sus razonamientos, «En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el shock» (2004, p. 222), esto es, para producir en el lector-colaborador un extrañamiento, una relación no automática ni pasiva con la realidad, lo que supuestamente posibilitaría una alteración en la conducta del individuo frente a la praxis vital. Adorno veía, pues, detrás de ese atentado formal, una intención de desestabilizar el *statu quo* en el cual dominaba la obra orgánica. Y es que visualizaba en esta una «sospechosa voluntad de ideología», el reflejo del proyecto de concretar una sociedad organizada (como el de la república platónica, el estado socialista o la industria cultural), una ilusión que detectó incluso en las obras realistas de tono contestatario, las cuales, a fin de cuentas, por su forma, caían en una red de nexos coherentes, seguros y cerrados, es decir, en la quimera de un mundo perfecto. Por ello, percibía en la obra de arte irracional y fragmentaria una admisión de su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, pero, al mismo tiempo, un modo de revelar la irracionalidad del principio de razón envilecido y una forma de socavar su dominio a través de una protesta provocativa contra la «cosificación burguesa»:

La negación del equilibrio en las obras de arte se convierte en la crítica de su coherencia, de su formación e integración puras. La coherencia se quiebra en algo superior a ella, en la verdad del contenido, que no se contenta ni con la expresión (pues esta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues esta es más que análoga al mundo administrado) (Adorno 2004, p. 71).

En virtud de ello, para Adorno, el arte era aquello que «encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime» (2004, p. 328). Aun si se pretendiese la neutralización del arte experimental en la sociedad (como lo presumía Bürger, a propósito del arte «neovanguardista»), su libertad y verdadera humanidad sólo podía estar garantizada por su constante «vanguardización» y una actitud estética basada en el desinterés, su negativa a servir como ideología al ser humano, no repitiendo el mundo exterior, esto es rechazando toda representación. El sentido político del arte autónomo sólo puede manifestarse, en consecuencia, de modo indirecto, limitándose a la *praxis* de su propia autonomía y su fuerza expresiva. La fuerza expresiva de la obra inorgánica, vista así, se basaba en que no pretendía imitar la realidad, sino mostrar lo bello natural de la realidad en sí,

mediante la presentación de sus fragmentos-escombros y el trabajo del estilo. Este sería un procedimiento llevado a cabo por Luis Hernández.

Dicha atención al estilo, según Jacques Rancière (2009, pp. 29-37), significó un viraje de una «poética de la representación» a una «poética de la expresión». Afirma el filósofo contemporáneo que cuatro principios fueron los cimientos de la poética de la representación. El primero es el «principio de ficción», afirmado desde la *Poética* de Aristóteles y basado en el rol fundamental de la imitación (representación de acciones) en el poema, que cuenta una historia (remitiéndose a la *inventio* y la *dispositio*) presuponiendo «un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal». El segundo es el «principio de genericidad», planteado también por Aristóteles, por medio del cual se afirma que «no es suficiente que la ficción se anuncie como tal. También tiene que ser conforme a un género», cuya naturaleza se rige sobre todo por lo que representa, es decir, por el tema y por las acciones de los personajes (los espíritus nobles y los comunes), a partir de los cuales se construye la jerarquía de los géneros (epopeya, tragedia, comedia...). Esto conlleva al tercer fundamento, «el principio de decoro», cimentado en cuatro criterios que evidencian la subordinación de la *elocutio* a la *inventio*: uno natural (conforme a la naturaleza de las pasiones), uno histórico (en concordancia con los caracteres y las costumbres), uno moral (de acuerdo con la decencia y el gusto) y otro convencional (sobre la conformidad de las palabras y las acciones con la lógica de las mismas), según los cuales, quien «ha elegido un género de ficción adecuado, tiene que prestar a sus personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza, y por consiguiente al género de su poema», ya que «la finalidad de la ficción es gustar», «provocar tal o cual sentimiento, acción y efecto» a quien la acredita y lograr la verosimilitud. Así, el «edificio de la representación» es jerarquizado, en el cual «el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados»; en otras palabras, es una «especie de república en la que cada quien debe figurar según su estado» (Batteux, citado por Rancière 2009, p. 35). Esta representación se concreta gracias a un cuarto principio, el «principio de actualidad», por el cual «la palabra como acto» (la palabra puesta en escena –la performatividad–) sostiene el sistema de la ficción poética, puesto que por ella se comprueba su eficacia: «la parte intelectual del arte

(invención del tema) gobierna su parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes)», y bien responde a la lógica de la república platónica, donde la retórica ocupaba un lugar principal en relación con la educación y el arte de vivir en sociedad. Esta rigidez normativa evidencia la coerción de los poderes públicos sobre el arte, en palabras de Pierre Bourdieu: la «dominación estructural». Y fue esta poética la que consolidó el sistema de las Bellas Artes basándose en dos fundamentos: el de la identidad mimética y el del modelo de la «coherencia orgánica»: «Fueran cuales fuese la materia y la forma de la imitación, la obra era “algo vivo y bello”, un conjunto de partes ajustadas para converger en un fin único. Este principio identificaba el dinamismo de la vida con el rigor de la proporción arquitectónica» (Rancière, 2009, p. 44).

Esa visión normativa de las Bellas Letras experimentó, según Rancière, un cambio de paradigma a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la «nueva poesía», «la poesía expresiva, [que] está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad» (2009, p. 39). Esta se fundó en la inversión de los cuatro principios que regían la «poética representativa» a través de los siguientes aspectos: el primado del lenguaje como potencia de la obra; el principio antigénérico de la igualdad de todos los temas representados (no hay temas bellos ni temas feos, es más, su existencia es insustancial); la indiferencia del estilo con respecto del tema representado (el estilo como esencia de una poética de la «literatura emancipada»), y el modelo absoluto de la escritura, «modelo escriturario» o catedral «porque se trata del monumento de un arte que no está gobernado por el principio mimético» (Rancière, 2009, p. 45), sino por lo que tiene en común con en el espíritu del espectador-lector. Esta absolutización de la literatura y la consecuente sacralización del libro como fruto del trabajo del estilo tuvo como máximos representantes, antecidos por Víctor Hugo (autor del «libro de piedra»<sup>3</sup>, *Notre-Dame de París*), a Gustave Flaubert (que trabajó «el libro sobre nada»<sup>4</sup>), Stéphane Mallarmé (que se esforzó en la escritura propia de la Idea<sup>5</sup>) y Marcel Proust (que consolidó la novela moderna, el género de lo que no tiene género: «el libro de vida»<sup>6</sup>). De este modo, a partir del romanticismo, impulsor de esta poesía generalizada, el principio de ficción pasó a ser sustituido por el de fabulación, aquel que alinea palabra y pensamiento sin subordinar una al otro, así como hace coexistir «la

vieja concepción dramática de la poesía y una nueva concepción que le otorga una naturaleza esencialmente tropológica» (Rancière, 2009, p. 51). Es decir, la ficción empezó a ser visualizada como «figura», y esta misma poco a poco dejó de entenderse como un mero ornamento conveniente a la representación y la persuasión, y más bien, evidenció su potencia para manifestar un estadio del pensamiento y para contener el espíritu colectivo de un pueblo. Este es el paradigma de la escritura como verdadera palabra viva que expresa mejor la potencia del Verbo hecho carne.

#### **IV. Una tentativa de «obra órgica» en *Vox horrisona***

Luis Hernández fue un poeta irreverente con respecto de la práctica literaria. No creía, además, que la elaboración de unos versos pudiese cambiar el *statu quo*, como se puede visualizar en este fragmento de la entrevista que Álex Zisman le realizó:

Uno hace con su vida lo que quiere y haga lo que uno haga, nunca hace nada. Porque hagas lo que hagas las cosas son como son. O sea que cualquier movimiento, cualquier cosa que escribas no es nada. Las cosas suceden igual, sin ti o contigo, escribas o no escribas, hables o no hables, eso es la gran verdad; nada más (1975b, p. 10).

Su práctica artística era, por ello, una actividad escéptica, personal e intuitiva. No poseía, además, un plan definido ni una escuela ni una formación académica. Él no era literato de profesión, sino psicólogo y médico. Su vínculo con el campo literario se fundamentaba en su lectura personal de la tradición. Asimismo, la técnica la desarrollaba a partir de la experiencia práctica. Recusaba su profesionalización. De este modo, problematizó la «tecnificación» y, además, el aparato de distribución industrializada, pues basó en las «imperfecciones» de su creación su autonomía y naturaleza irrepetible. No ansió su inserción en ningún museo (aunque cualquier institución pudo llegar a absorberlo), sino ser, más que útil, «significativo» en la vida cotidiana de los hombres. Al igual que los dadaístas, por ejemplo, a través del montaje, concretó una serie de cuadernos irreconciliables con ningún estilo e institución, pues su objetivo no era crear una «escuela artística», sino «reintegrar» el arte y la vida, evidenciar su primigenia relación.

Luis Hernández se desligaba de los parámetros artísticos para la consecución de una emoción estética porque no creía en ellos: la métrica, la técnica, los formatos estructurados le resultaban trabas en la creación poética, por ejemplo. La belleza, por ende, no era una propiedad que creía poder alcanzar mediante la práctica disciplinada del «arte», en un sentido restrictivo. En consecuencia, afirmaba que «En la poesía no hay orden ni desorden» («En Beteau», *El sol lila*, Hernández, 1983, p. 239). Para aprehenderla, tanteaba la plausibilidad de una vía alógica: la erótica. En virtud de ello, es significativo su verso «Qué laberinto y qué amor es la poesía» (*La novela de la isla*, Hernández, 1983, p. 162). Esta concepción sensual de la belleza puede remontarse teóricamente al pensamiento filosófico de Platón, quien relacionaba el concepto de belleza, como una manifestación de lo Absoluto suprasensible, no con el arte sino con el amor. Desde su concepción, Eros, pues, impulsaba al amante a desear la belleza, y, por ello, este la buscaba en el mundo que le pertenece, en el mundo sensible. Creemos que dicho deseo se halla detrás de la práctica poética de Luis Hernández, quien, anhelante de belleza, apreciaba los objetos cotidianos de la vida para encontrar en ellos miniuniversos de la belleza cósmica.

Sin embargo, contrario a la búsqueda de la perfección formal propia del Ideal metaempírico procurado por Platón, Hernández reconoció belleza incluso en lo «imperfecto», los fragmentos, las ruinas, etc. Su naturaleza de poeta moderno y niño le permitió desarrollar una visión democrática sobre los objetos y los aprehendió con un deseo irregular. Amaba la vida, y su relación erótica con la belleza a veces cobraba un matiz orgiástico. Al respecto, probablemente, el contexto fue determinante. Los movimientos sociales, por ejemplo, la revolución *hippie*, que legitimaba el amor libre, igual que una visión fresca, desinhibida y transgresora de la realidad, influyeron en la expresión del arte. Atrás quedaba la concepción romántica sobre el amor fundado en un orden, configurado precisamente sobre premisas del idealismo platónico. En su lugar, se planteaba una nueva especie de erótica sin rigidez, aun compulsiva, lindante con manifestaciones orgiásticas. Del mismo modo, en el arte moderno, el poeta evidenciaría una tendencia a la evasión de la creación sistemática y optaría más bien por una representación literaria liberada de normativas; no obstante, su «desorden» era positivamente productivo. El artista como un niño se desentendería del significado de la

palabra «suficiente»: ansioso de belleza, no manifestaría el deseo de culminar su obra como un todo uniforme y orgánico, sino expresar una enardecida pasión por la creación. Como resultado de este pensamiento, que se hallaba en consonancia con el espíritu dionisiaco nietzscheano y la consigna baudelariana de escribir gobernado por la embriaguez, su obra fue heterogénea, fragmentaria y, como lo iremos demostrando, «orgiástica».

## V. «La poesía es un jardín»: hacia una poética expresiva

Después de la irrupción del espíritu vanguardista en el Perú, la nueva poesía basada en una poética de la expresión pudo comenzar a ser reconocida. Esto quiere decir que, gracias a la primera oleada experimentalista y a su paulatina identificación, visibilización y comprensión hermenéutica, textos como *Vox horrisona*, de Luis Hernández, podrían ser observados conforme a un nuevo «régimen estético» e incluso institucionalizados en el canon. Este texto es un ejemplar bastante interesante de cómo la poética restringida, basada en una preceptiva literaria, fue invertida, para dar paso a la expresividad de un mundo no rígido, en devenir, contrario a la lógica del encadenamiento causal, pero conforme a la concepción contemporánea que responde a las nuevas teorías relacionadas con la indeterminación, la probabilidad, la variabilidad, etc. Dicho esto, en primer lugar, se puede afirmar que la obra de Luis Hernández encumbró claramente una de las primeras consignas de la poética expresiva, que fue la que guio a nuestra primera vanguardia: el primado del lenguaje como potencia de la obra. Los versos que constituyen la obra no representan una ficción específica, sino que celebran la capacidad elocuente del lenguaje como expresión de las cosas del mundo. El poeta, en este sentido, no es un organizador, sino solo es un mediador, un generador de encuentros entre los hombres y los signos que se presentan.

Parece hallarse un juicio mesiánico en el trasfondo de tal premisa. El artista posee la certeza de que ya hablaron suficientemente los textos «llenos de contenido», tironeados por años de racionalismo e intereses particulares, que condujeron al maltrato de la humanidad (como se evidencia tras la primera y la segunda guerras mundiales, la Crisis de los Misiles, etc.), por lo que es momento del vacío, del juego, de hacer hablar a las cosas por sí mismas y no representadas por alguien más. En rechazo a la instrumentalización de la palabra, se

procede, entonces, a su independización con respecto de los juegos de poder, de la estética que representa un orden imperante, los valores formales tradicionales y de su función social. Esto evidencia, al mismo tiempo, una crisis del lenguaje, pero del lenguaje instrumental, artificial, figurativo, regulado por una retórica restringida. Por ello, probablemente, el poeta invoca constantemente al «silencio» o a la «escritura sin segundas intenciones», a la palabra cotidiana, y las resalta como elementos que definen su poética, «Porque la literatura / no es artificio / Sino Dignidad» («Los begunes de la millon», *El jardín de los cherris*, Hernández, 1983, p. 131).

Lo expuesto se contempla en la forma como está presentado el conjunto del libro inorgánico: el poeta no intenta mostrar una invención ni el dominio de una técnica literaria como emblema de una corriente establecida ni trata de concretar una ficción aprehensible para un consumidor (lector-espectador), pues su interés se centra, sobre todo, en expresar su entorno tal y como es, con toda su potencia significante y simbólica, sin precisar de ninguna figuración, pues las cosas mudas hablan mejor por sí mismas que a través de alguien que las represente para un otro. Para el poeta, pues, la práctica escrituraria o literaria no responde a exigencias externas prácticas o ideológicas ni a un fin de representación del mundo objetivo, puesto que encuentra sentido en sí misma, en su campo ficcional. Ello responde a la idea de que no es necesario que el lenguaje literario represente una realidad objetiva, puesto que él mismo es el «espejo del mundo», plataforma lingüística que trasluce los procesos de transformación social, el espíritu del pueblo, el poema del género humano en su totalidad.

El reconocimiento del primado del lenguaje en *Vox horrisona* se basa, en suma, en comprender el lugar que el poeta le confiere no como una herramienta de simbolización, sino de expresión directa del mundo como es, palpitante de vida, complejo, aglutinante, fragmentario, variante, cual espejo de la comunidad moderna. Se trata de una poesía hecha de frases e imágenes, partículas independientes que remiten al todo, en cuanto dicho todo se halla ya contenido en cada parte del mundo: la piedra, el aserrín, las olas del mar, los bares, etc., por ejemplo, contienen inherentes en sí imágenes de la ciudad, del paisaje natural y del hombre. En cada objeto mudo «hay una voz», en cuanto que cada uno de ellos es signo. Cada

uno de los elementos anónimos de la tierra nos comunica una historia del mundo. Desde esta perspectiva, véase el siguiente fragmento «Chapter the funf», de *La novela de la isla*: «Los críticos dicen que toda obra literaria es algo autobiográfica. Yo creo que no hay nada tan autobiográfico como la vida. Y como la muerte: El niño se acercó al micrófono y dijo: / Del laureado Gabriel y Galán voy a recitar algunas de sus inspiraciones. Y la poesía lo besó con sus helados labios: los mares, el coral, y el sol que alumbra las flores de junto al mar (...) / Hay una voz. / Y la lengua del mudo ha de cantar (...)» (Hernández, 1983, p. 158). La vida es más autobiográfica, pues está poblada de signos-objetos que expresan por sí mismos una emoción. Esta puede ser percibida en su dimensión oculta por el que se detiene a contemplarla con la curiosidad de un niño. En el fragmento, se visualiza claramente cómo, desde las primeras líneas, el poeta-niño Hernández establece una distancia entre sí y la crítica literaria que administra los signos literarios, y, más bien, conforme avanza su discurso, se identifica con el niño que recita unos versos según su sentir. Ese niño es también el propio poeta, el solitario, el silencioso, el «mudo», que canta la canción de la tierra.

En segundo lugar, en *Vox horrisona*, es indudable la consolidación del principio antigenérico de la poética de la expresión. En la obra, no hay búsqueda de perfección, ni respuesta a pautas de cómo debe escribirse un libro según un género específico. Se tantea la elaboración de una obra sin género, como lo fue la novela cuando recién comenzaba a definirse esta poética; o bien se parodia el afán de la institución literaria de catalogar toda producción artística. En este sentido, el poeta afirma lo siguiente: «CULTIVO un género / Que fue descrito / Como un neoclasicismo / Hirsuto» (*El sol lila*, Hernández, 1983, p. 192). La violenta antítesis que define su poética es irreverente, pues el calificativo «hirsuto» aparece para transgredir conceptualmente la búsqueda de orden, simetría y funcionalidad propia de la preceptiva rígida de la corriente artística del siglo XVIII, tal y como lo efectuara la áspera estética barroca. Por tanto, bajo dicho espíritu de transgresión, el poeta experimenta con todos los géneros y sus propiedades, con el fin de borrar los límites entre ellos. Así, por ejemplo, presenta una mezcla de poesía y de crónica periodística (*Voces íntimas*), de poesía y narración (*El curvado universo*, *La novela de la isla*, *El estanque moteado*), de música, canciones, sonatas, odas, adagios, preludios, fugas, ensayo poético y dramaturgia (*El sol lila*),

etc. El poeta, además, logra que convivan y armonicen en un mismo espacio los recursos retóricos (metáforas, reduplicaciones, ironías), los juegos intertextuales, el juego con el espacio, las técnicas de la pintura (el collage), la estructura del arte dramático, las fórmulas matemáticas, las citas astronómicas, etc., todo lo cual le permite orquestar un espacio heterogéneo y problemático. Ello no es expuesto como la materia estructurante de una «obra orgánica»; por el contrario, se revela como la expresión cabal de una «obra órgica» y antigenérica.

La obra constituye un juego con la organicidad porque partes importantes de ella se construyen a partir de materiales arrancados de su contexto vital, es decir, a partir de fragmentos de otros cuerpos textuales (poemas, fórmulas, aforismos, citas, alusiones, plagios, etc.), despojados de su sentido primigenio y resemantizados. Esto evidencia una conciencia material sobre el lenguaje. El signo-poesía no es un organismo vivo que el poeta respete, pues al arrancar los cuerpos de otros textos donde poseían un significado específico, experimenta con ellos hasta brindarles un nuevo sentido. De este modo, él manifiesta una conciencia histórica del arte, haciendo del mismo arte su propio material de trabajo y exhibiendo el procedimiento de su destrucción y reconstrucción a través del montaje). Así, fulmina la idea de una totalidad textual única e irrepetible y apuesta para que el lector asuma un papel integrador y no se subordine a ser contemplador de una obra integrada.

Otro aspecto de la poética de la expresión manifiesto en *Vox horrisona*, en tercer lugar, es la indiferencia del estilo con respecto del tema representado. Para el poeta, todos los temas (paisajísticos, de crítica social, amorosos, físicos, musicales, «nobles» y «vulgares»), personajes (altos o bajos, ilustres o cotidianos), acciones y expresiones son iguales en cuanto que no precisan de un régimen lingüístico específico para su representación. Esto conlleva a dos aspectos. Por un lado, de acuerdo con el pensamiento de los románticos como Wordsworth, por ejemplo, las cosas del mundo no difieren en grado de belleza alguno. En otras palabras, todas las cosas del mundo son bellas porque son poetizables y no requieren un estilo específico para su expresión o para hacerse visibles e inteligibles. Por otro lado, de acuerdo con la práctica literaria moderna de Flaubert, verbigracia, se refuta la existencia de un

tema o un personaje «digno» de ser poetizado, ya que lo que le brinda «dignidad» o belleza es el estilo del autor, quien sitúa todos los objetos del mundo en dicho grado de igualdad.

Con esta absolutización del estilo, se establece un nuevo espacio de «un mundo de palabras purificadas», de palabras y nombres arrancados de sus jerarquías, de sus contextos sociales y políticos, donde fueron instrumentalizados. Nos encontramos, entonces, ante lo que se ha cualificado como una «isla del lenguaje» o lo que el poeta llamaría su «jardín» poético, un nuevo espacio de encuentro democrático, donde no es necesario probar una idea ni respetar un orden impuesto que delimite los modos de pensar, ser, hacer y expresarse. La indiferencia del estilo en la escritura literaria se trata precisamente de ello: más allá de un puro rechazo a una poética restringida de la Institución literaria, se trata de desarticular la dominación (el ejercicio de poder) sobre las palabras y las cosas que son nombradas por ellas.

Esta identificación del reino de la poesía con un jardín como espacio de encuentro democrático se basa en la nostalgia que el poeta experimenta por su infancia, una infancia que no atisba en un pasado lejano, sino que la integra en su cosmovisión presente. La infancia es ese jardín ideal o paraíso perdido que posibilita una relación democrática con los objetos, motivo por el cual él la recupera en su obra poética para generar un ambiente de libertad y placer. En *El sol lila*, nos lo representa: «Miraba siempre / En el jardín / No fuese a ser / Aquel / El jardín / Que perdiera / Y sí lo fue. / Pero hallé otro jardín / Desde el cual / Cantar. Canto / Y ése es mi / Motivo personal / Para cantar: La Canción» (Hernández, 1983, p. 179).

El nuevo jardín que el poeta encuentra en su presente inmediato es el de la poesía, donde palpita la vida, donde la «emoción perdura», donde él hace y deshace jerarquías en tanto que sólo importa la expresión de la canción. En otras palabras, los últimos versos del fragmento citado son un caso ilustrativo de cómo el yo poético se desliga de cualquier interés externo, para así concentrarse completamente en la enunciación de su voz personal. Es más, manifiestan que el motor de su práctica artística es la existencia propia del lenguaje que permite la expresión. Sólo allí la armonía puede resistir o, en palabras de Luis Hernández, sólo allí «la emoción perdura». Así, en el conjunto de poemas que constituyen *La novela de la isla*, en el apartado dedicado a Chile, cuyos políticos idealistas, médicos y poetas sufrieron el

abuso del autoritarismo, hallamos un fragmento que afirma lo siguiente con respecto de la poesía-lenguaje como una isla, un jardín, un «oasis de la felicidad»: «LA ARMONÍA / No puede ser quebrada: / Hay un jardín. / La melodía inusual / De algunas tardes / En la luz que se filtra / A través de los acordes. / No La Armonía / No ha de ser quebrada».

Esta analogía entre la poesía y el jardín, por un lado, posee resonancias de la filosofía del materialista sensualista Epicuro. De cierto modo, el poeta-niño Luchito Hernández la practicaba en su obra al recrearse en el campo de la poesía guiado por la consigna de procurar al máximo el placer y evadir el dolor y el sufrimiento. Sus versos «Poesía no es creación / Poesía es evitar el dolor» esclarecen este planteamiento, pues manifiestan la potencia de la palabra y su fe en ella para generar armonía y plenitud. Por otro lado, dicha relación responde a la comprensión de que entre el arte literario y el hombre debe existir antes que nada una relación de placer, de esparcimiento lúdico. El poeta proponía reconocer como válida la existencia de una relación de disfrute entre los lectores y las obras literarias, entendidas estas, en términos de Umberto Eco, como «obras abiertas», es decir, obras cuya estructura no se determina bajo la tiranía de un sentido regente, sino que soporta una multiplicidad de aproximaciones como consecuencia de la relación dialógica, lúdica y placentera establecida con distintos lectores. La democracia se establece así, en la escritura, por medio de esta obra experimental que demanda no ser apreciada con juicios de la razón, una razón instrumental y reduccionista, sino con juicios de gusto.

Esta revuelta estética producto del empoderamiento del estilo, por último, nos conduce a meditar en el modelo escriturario sobre el cual se sostiene la poética de la expresión en *Vox horrisona*. La obra conjunta representa mejor que cualquier otra manifestación literaria peruana el devenir de la palabra huérfana. Esta se define por contraposición a la palabra oral que ocupaba un lugar privilegiado en la retórica griega, es decir, la palabra pronunciada en el ágora y defendida por el autor que la pronunciaba. La palabra huérfana es, pues, la palabra escrita, petrificada o hecha piedra en el papel, abandonada por su autor para formar parte de una nueva dimensión comunicativa (Cfr. Rancière, 2009). Esta se identifica por su mutismo, su condición enigmática, pues tiene «algo que decir» que se ignora en su total dimensión; por

tanto, es, al mismo tiempo, bastante elocuente. Luis Hernández se solaza con la potencia de dicha palabra huérfana, puesto que, aprovechando su orfandad, la adopta de cada cuerpo textual que colecciona y le da un nuevo sentido. En este sentido, afirmaba lo siguiente en *El sol lila*: «Una forma / De escribir poesía / Es vivir epigrafiando» (Hernández, 1983, p. 169).

Dicha resemantización tiene un resultado revolucionariamente democrático. Esto se debe a que el poeta, al realizarla, sitúa en un mismo nivel las voces y los nombres petrificados de personajes de diferente origen (rusos, franceses, alemanes, peruanos, argentinos...), religión (judíos, católicos, ateos...), corriente estética (clásicos, barrocos, románticos, realistas, vanguardistas...), condición política (los empoderados y los marginales), etc. Las palabras mudas de dichos personajes, errantes en el campo intelectual sin responsabilidad alguna de su destino y disponibles para el servicio de cualquiera que las aprecie, son acogidas por el poeta para escribir su propia poesía, que es, al mismo tiempo, la poesía de todos ellos, sin un amo específico. Precisamente, sobre la base de esta premisa es que Luis Hernández decidiría repartir anónimamente su poesía a un sinnúmero de receptores desconocidos. Reconocía, pues, que él no era un creador, sino un generador de encuentros entre las voces que cantan su propia canción. La voz de Hernández es, pues, polifónica, una expresión de todas las voces de una tradición de la cual es heredero y que heredará a la canción del futuro.

En suma, en *Vox horrisona*, se evidencia el modelo poético de la escritura, que implica revolucionariamente la política de la democracia de la letra libre en diversos escenarios, dispuesta, en términos de Rancière, a un nuevo «reparto de lo sensible». El espejo de esta política de la letra huérfana es la ciudad moderna, donde cada objeto como signo tiene algo que decir a través del «lenguaje de la vida». Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento de *El sol lila*: «En Lima / Los borrachos / De ron de quemar / Las llantas usadas / Lima, ciudad muda, / ¿Cuándo llevarás, / Como una llamarada / Mi esbelta / Mi amada, mi gris / Ciudad natal / Donde plagio los versos / Pero también / Plagio al mar / Y al tiempo / Kiew, 1972» (Hernández, 1983, p. 228). El poeta visualiza en los restos de la vida cotidiana (los borrachos, las llantas, el mar, el tiempo) los signos mudos de la ciudad. Reconoce en ellos su poeticidad (re-poetiza la vida ordinaria) y construye el canto del porvenir, es decir, una nueva historia.

No solo adopta las voces de sus congéneres pasados y presentes, sino también «adopta» la voz del mar, el tiempo y otros elementos. Los arranca del orden o la jerarquía al que pertenecían y los hace partícipes de un orden alternativo. Sin embargo, este deseo de establecer una nueva vida y la percepción de un exceso de palabra abierta a un universo hermenéutico ha sido interpretado como un signo de salud exagerada, un desborde, por ello también como un signo de enfermedad, la enfermedad de una modernidad ansiosa, caótica, anárquica y consumista.

## **VI. Poesía acéntrica y órgica: una crítica a la noción finita de «obra»**

Como hombre-niño ávido de sensaciones intelectuales que era, Luis Hernández amaba lo que Julien Benda cuestionaba de la nueva poesía: la aspiración de representar el bazar y no la célula (1948, p. 32), es decir, la totalidad de lo diverso y no un tema central. Esta apetencia (sensual) de lo total, apetencia irregular, es lo que nos condujo a pensar en una poética órgica, sobre la cual no solo se sostiene su obra, sino también creemos que en ello se basaba su propia vida. Poesía y vida, imbricadas de esta forma, serían petrificadas en el papel con la totalidad de su ser, como decía Bergson, con «toda el alma», con la razón, las pasiones, los instintos, el deseo de vivir (Benda, 1948, p. 46). Visto así, el poeta no puede o no quiere *concentrarse* en un solo aspecto. No se detiene en un solo verso. Para él, LAS OBRAS DE ARTE SON JUGUETES. Sin aspavientos, como un niño que pierde el interés rápidamente con respecto del objeto que lo ocupa, suelta una idea que está construyendo y forma otra. En otras palabras, el poeta, muchas veces, podía interrumpir su discurso bruscamente, como un infante lo hace cuando expresa algo y recuerda otro aspecto, para abordar un tema diferente. Saltaba de un tema a otro, puesto que enajenarse en la corrección de un verso no le produciría placer, sino un fruncimiento del ceño, una rigidez creadora. Este procedimiento generaba que el ejercicio poético se condujera al borde del disparate, evidencia de que el poeta solo vivía el presente creativo como un juego. Así, por ejemplo, podemos encontrarnos ante construcciones poéticas con elementos tan desligados que estimulan la risa, por el artificio insólito logrado, como se visualiza en estos breves casos de «Ars longa, vita brevis» de *El sol lila*: «Es una especie / de Robinson / pero cruzado» (p. 202); «Ortega y / Gasset / y cassette» (Hernández, 1983, p. 203); «Los laureles / se emplean / en los poetas / y los tallarines» (Hernández, 1983, p. 203).

Como se puede observar, la fuerza de la significación recae en el «uso» de la forma significante. El juego de palabras nos expone y provoca la risa, porque moviliza al poeta de su lugar rígido en el trono en el que lo había situado el romanticismo como figura sagrada o un genio creador.

Pareciese que detrás de esta tendencia al ingenio extremo y al exceso o la desmesura se hallase un nuevo espíritu barroco, el cual es capaz de dismantelar toda organización, toda seriedad y traspasar todos los límites impuestos, como aquellos establecidos a partir de los valores encumbrados por la modernidad histórica (razón, unidad, etc.). Creemos que Luis Hernández se apropia, precisamente, de estas dos figuras: de la ruina, como metáfora de la fugacidad de las cosas igualadas bajo el imperio del tiempo, y del laberinto, como metáfora de la vida, instancia temporal donde todas las voces y todos los tiempos se encuentran, para expresar, a través de su obra multiforme y extravagante, un profundo estado de excitación alcanzado. Esta excitación es lo que lo impulsó a entregarse a una aventura poética sin freno alguno, «órgica», puesto que, como ya lo habíamos resaltado antes, de acuerdo con él, «Qué laberinto y qué amor es la poesía»; pues, «En la poesía no hay orden ni desorden» («En Beteau», *El sol lila*, Hernández, 1983, p. 239); no hay un principio ni un fin; no existe un centro neurálgico.

Una de las principales consecuencias de esta forma de escribir poesía fue el cuestionamiento a la noción finita de «obra». Ello lo realizó por medio de dos operaciones. En primer lugar, intentó renunciar a la configuración de una obra perdurable. Postuló su producción como un cuerpo frágil, fugaz, amenazado de desaparecer. En otras palabras, compartió la mortandad de la materia sin pretender su perennización. Con ello, atentó contra el carácter sagrado reconocido a las obras de arte únicas e irrepetibles rescatadas en el museo y despertó el espíritu-niño explorador-coleccionista que se halla en todo lector, que se obsesiona con recuperar los fragmentos, las ruinas de la vida, para descifrar sus sentidos. En segundo lugar, el poeta concreta este ataque por medio de la configuración de su multiplicidad. Su libro no es un cuerpo orgánico con límites establecidos como los de un ser vivo. Su OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE cuyo cuerpo se puede desmembrar como una

estructura de legos para conformar un nuevo cuerpo textual y poseer un nuevo significado. Sus diversas significaciones son susceptibles de formarse de acuerdo con cada cuerpo sin órganos con los que se conecta o comparte intensidades de sentido. En virtud de esto, atiéndase una vez más el verso «Una forma / de escribir poesía / es vivir epigrafiando» de *El sol lila*. En él, hallamos la relevancia dada a la «forma» que se construye a partir de otra que se fragmenta. El poema, así, puede ser el producto de un ejercicio metaliterario, pues se fundamenta en el hacer del cuerpo de otro texto un material maleable, sea como un pretexto (encabezado que anticipa el ejercicio creativo), un hipertexto (cuando el nuevo poema manifiesta la inserción dialógica de otro texto en su cuerpo), una cita (directa o indirecta), una alusión (como una inversión irónica en el nuevo poema sobre un anterior y ajeno texto), etc. El epígrafe, en suma, le sirve al poeta para ampliar el sentido en otros cuerpos textuales y ejercitarse en un arte continuo que cuestiona la noción finita de la obra de arte.

En conclusión, Luis Hernández, a través de su fragmentaria obra, bordeó el concepto, más que de lo «inacabado», de lo inacabable, tal y cual es el conocimiento en general; y situó al poeta no como un director, sino como un partícipe más en ese diálogo ininterrumpido que es la tradición. En este sentido, en su *Ars poética*, afirmaba lo siguiente: «La poesía es un arte continuo: por ello plagio» (Hernández, 1983, p. 303). Creó constelaciones de sentidos conformadas por sucesiones y coexistencias fulgurantes. Aprovechó su naturaleza de niño para presentarnos una obra innovadora que transgrede todo tipo de barreras, estructuras hechas, pensamientos legitimados por la historia, estructuras pivotantes que crean distancias donde, en realidad, existe la proximidad. Su travesura antiautoritaria, antiteleológica y alegre, por tanto, genera encuentros, aunque efímeros, potencialmente creadores.

## Referencias bibliográficas

ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. [2.<sup>a</sup>ed.]. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.

BADIOU, A. (2013). «Las condiciones del arte contemporáneo». Transcripción y corrección de la traducción de Brumaria. <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>

BENDA, J. (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*. Buenos Aires: Argos.

BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [3.<sup>a</sup> ed.]. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península.

ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta.

ESCOBAR, A. (1973). *Antología de la poesía peruana 1911-1960*. Tomo I. Lima: PEISA.

GADAMER, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.

HERNÁNDEZ, L. (1983). *Obra poética completa*. 2.<sup>a</sup> ed. Edición ampliada con nuevos textos recogidos por Nicolás Yerovi; prólogo de Sologuren; edición y notas de Ernesto Mora. Lima: Punto y Trama.

HUIDOBRO, V. (1995). La creación pura. Ensayo de estética (209-214). Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*. México: FCE.

INGARDEN, R. (2005). «La combinación de todos los estratos de la obra como un todo y la aprehensión de su idea» (pp. 97-116). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [2.<sup>a</sup> ed.]. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Madrid: Cátedra.

LAUER, M. (1981). Prólogo. Hernández, Luis. *Vox horrisona. Antología* (pp. 10-11). Selección de Mirko Lauer. Lima: Hueso Húmero ediciones.

O'HARA, E. (1995). Territorios de la palabra móvil. HERNÁNDEZ, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos*. Lima: Jaime Campodónico-Petroperú, pp. XI-XXXIII.

RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TORRE, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.

VALLEJO, C. (1926). Se prohíbe hablar al piloto (p. 18). *Amauta*, (4), Lima.

\_\_\_\_\_ (1973). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, p. 62.

YEROVI, N. (1977). Reírse de la poesía. *Garcilaso*, suplemento de *Ojo*, *La Palabra Cultural de Ojo*, (50), Lima, miércoles 18 de mayo, p. 12.

\_\_\_\_\_ (1976). Talento y vigencia del poeta Luis Hernández. *El Comercio*, sección editorial, Lima, miércoles 19 de mayo, p. 2.

ZISMAN, A. (1975a). Luis Hernández: el arte de la poesía. *Correo*, Lima, epígrafe de sección: «La Cultura en crisis: escritores», sábado 7 de junio, p. 11.

\_\_\_\_\_ (1975b). Luis Hernández: el arte de la poesía (fin). *Correo*, Lima, epígrafe de sección: «La Cultura en crisis: escritores», Lima, sábado 14 de junio, p. 10.