



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**De la obra orgánica a la obra órgica: experimentos
lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo
de Amat y Luis Hernández**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Liz Fiorella LEÓN MANGO

ASESOR

Dr. Camilo FERNÁNDEZ COZMAN

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

León, L. (2019). *De la obra orgánica a la obra órgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado
Dirección General de Biblioteca y Publicaciones

Dirección del Sistema de Bibliotecas y Biblioteca Central

"Año de la lucha contra la corrupción y la impunidad"



Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor (dato opcional): 0000-0002-6179-9974

Código ORCID del asesor o asesores (dato obligatorio): 0000-0002-7474-8666

DNI del autor: 70433951

Grupo de investigación: Ninguno

Institución que financia parcial o totalmente la investigación: Ninguna

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación. Debe incluir localidades y/o coordenadas geográficas: Lima, distrito de San Borja

Año o rango de años que la investigación abarcó: 1928-1978

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los dieciocho días del mes de noviembre de dos mil diecinueve, siendo las 10.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Dorian Espezúa Salmón (Presidente), Dr. Camilo Fernández Cozman (Asesor), Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) y Mg. Alex Morillo Sotomayor (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **De la obra orgánica a la obra orgica: experimentos lúdicos del poeta-niño en la poesía de Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández**; presentada por la señorita Liz Fiorella León Mango Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.


Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 04790-R-18 del 08 de agosto de 2018.


Excelente (20)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana a la bachiller **Liz Fiorella León Mango**.

El acto académico de sustentación concluyó a las *11:15* horas.


Dr. Dorian Espezúa Salmón
Presidente
Profesor Principal D.E.


Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Informante
Profesor Asociado D.E.


Dr. Camilo Fernández Cozman
Asesor
Profesor Principal T.P.


Mg. Alex Morillo Sotomayor
Informante
Profesor Contratado

«La madurez del hombre es haberse reencontrado, de grande, con la seriedad que de niño tenía al jugar».

(F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*)

**DE LA OBRA ORGÁNICA A LA OBRA ÓRGICA:
EXPERIMENTOS LÚDICOS DEL POETA-NIÑO EN LA POESÍA
DE CARLOS OQUENDO DE AMAT Y LUIS HERNÁNDEZ**

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN EN TORNO A DOS POETAS-NIÑOS EXPERIMENTALES.....	16
1.1. Categorías fundamentales: «historia efectual» y «campo literario»	17
1.2. Apuntes sobre la formación del campo literario peruano (1920-1978)	21
1.3. El niño como objeto literario y metáfora de la modernidad	28
1.4. Recepción crítica ante dos poetas-niños experimentales	36
1.4.1. Lecturas de los <i>5 metros de poemas</i>	36
1.4.2. Primeras interpretaciones de <i>Vox horrísona</i>	61
CAPÍTULO II: BASES TEÓRICAS PARA COMPRENDER LA FIGURA DEL POETA- NIÑO EN EL CAMPO RETÓRICO DE LA POESÍA MODERNA	78
2.1. Autonomía del arte y separación de la praxis vital	79
2.2. Lo moderno, la modernidad y la vanguardia	84
2.3. Claves principales de la poesía moderna.....	100
2.3.1. La figura del niño en el ideario del poeta moderno	108
2.3.2. El juego como principio fundamental de la poesía moderna	119
2.3.3. Crisis de la categoría «obra orgánica» u «obra organizada».....	127
2.4. De la poética de la representación a la poética de la expresión.....	131
CAPÍTULO III: CARLOS OQUENDO DE AMAT Y LA AVENTURA DEL POETA-NIÑO QUE JUEGA EN 5 METROS DE POEMAS	136
3.1. El primer hablar del poeta-niño y el libro como un juguete.....	139
3.2. Infancia resignificada: de la inocencia a la conciencia crítica.....	141
3.2.1. Análisis de «aldeanita»	142
3.2.2. Análisis de «cuarto de los espejos»	145
3.2.3. Análisis de «poema del manicomio».....	150
3.3. Lo maravilloso cotidiano a través de los ojos del poeta-niño.....	155
3.3.1. Análisis de «jardín»	156

3.4. La mirada lúdica del poeta-niño sobre la ciudad y el capital	159
3.4.1. Análisis de «réclam».....	160
3.4.2. Análisis de «Nueva York»	166
3.4.3. Análisis de «Film de los paisajes».....	175
3.5. Consideraciones finales: el niño como representación del instinto explorador, la contemplación crítica y el impulso creativo.....	179

CAPÍTULO IV:

LUIS HERNÁNDEZ Y LA POTENCIA RENOVADORA DEL POETA-NIÑO QUE JUEGA EN *VOX HERRÍSONA*.....

181

4.1. Crisis de la experiencia, juventud e infancia en <i>Voces íntimas</i>	181
4.1.1. Análisis de «He visto»	184
4.1.2. Análisis de «Juventud contra guerra y fascismo»	188
4.1.3. Análisis de «Cuarteto Opus 95».....	193
4.2. El clamor del poeta-niño sobre la sociedad administrada	200
4.3. Búsqueda de pureza y vuelta a lo primitivo en <i>Ars poética</i>	204
4.3.1. Facultad redentora de la música en «A un suicida en una piscina»	206
4.3.2. Configuración del artista-ángel en «Los ojos del niño Mozart»	212
4.3.3. El niño solitario en «Chopin» y «Soy Luchito Hernández»	216
4.4. Máscaras ficcionales del artista-niño Shelley en <i>Una impecable soledad</i>	220
4.5. Consideraciones finales: la figura del niño-primitivo y la búsqueda del jardín perdido (juguetes, cuadernos y dibujos)	226

CAPÍTULO V:

DE LA OBRA ORGÁNICA A LA OBRA ÓRGICA: LA PROPUESTA ESTÉTICA DE DOS POETAS-NIÑOS.....

230

5.1. El juego con la idea de «obra orgánica» en <i>5 metros de poemas</i>	234
5.1.1. «El libro es una fruta»: juego con la poética de la representación	235
5.1.2. ¿Qué es un poema acéntrico?: ejercicios del poeta-niño con la forma y la coherencia orgánica	240
5.1.3. El juego del poeta-niño con la institución Arte.....	246
5.2. Una tentativa de «obra orgánica» en <i>Vox horrísona</i>	249
5.2.1. «La poesía es un jardín»: hacia una poética expresiva	252
5.2.2. Poesía acéntrica y orgánica: una crítica a la imagen mitificada del «artista» y la noción finita de «obra».....	260
5.2.3. <i>Ars longa, vita brevis</i> : el juego como principio vital	271
5.3. Una propuesta estética común: la conciencia material del arte a través de la figura del niño como metáfora del artista	276

CONCLUSIONES

281

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

290

RESUMEN

Los vates peruanos Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández se autoconfiguraron como poetas-niños a partir de su recuperación estética de la infancia como una instancia potencialmente creadora y afirmativa. Su propuesta estética común se sostuvo sobre dos pilares: el planteamiento de la inocencia y el juego como condiciones para la consumación de una plena creación artística y la asunción de una conciencia material, antropofágica y orgiástica sobre el lenguaje y la actividad creadora. Esto se evidencia en dos experimentos lúdicos que efectuaron para problematizar el concepto de obra orgánica, homogénea y acabada, central en el canon literario peruano del lapso 1920-1975: por un lado, la pueril fragmentación material de la obra de arte como si esta fuera un juguete; y por otro lado, la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego concretas desancladas de la historia y las individualidades.

INTRODUCCIÓN

En 1973, Alberto Escobar, en su *Antología de la poesía peruana (1911-1960)*, postuló una periodización cuatripartita en cuya tercera fase (1911-1950) reconoció a José M. Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Moro y Emilio A. Westphalen como los «fundadores de una tradición poética propia», ya que, desde su perspectiva, el carácter renovador de su lenguaje era suficiente para fundar las bases de la autonomía de un canon literario nacional frente al imperio de la tradición hispánica; y, a los de la última fase (1960-1970), entre ellos Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Antonio Cisneros, Marco Martos e, implícitamente, Luis Hernández, los denominó «los cuestionadores de dicha tradición fundada». Según el estudioso, los primeros permitieron, con su «revuelta estética», nuestra integración en el devenir poético internacional, y los segundos podían constatar, por primera vez, como «usuarios de una tradición poética propia». En la actualidad, esta tesis sigue vigente; no obstante, urge evidenciar el puente hermenéutico establecido entre los poetas citados y analizar cómo estos creaban, dialogaban y renovaban nuestra tradición literaria. Es una tarea apremiante, sobre todo considerando que muchos críticos literarios coinciden en señalar la insularidad de las propuestas estéticas de varios escritores de ese entonces, como las de José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y Luis Hernández. Hace falta, pues, hallar un común denominador entre estas variables.

Por lo expuesto, en esta investigación, se propondrán correlaciones, pero circunscritas específicamente a los casos de *5 metros de poemas* (1928), de Oquendo de Amat, y *Vox horrisona* (1978), de Luis Hernández, por dos principales razones:

primero, porque el estudio de ambas obras facilitará una aproximación a la comprensión del periodo en el que se debatían la mencionada autonomización del campo literario peruano, nuestra polémica tradición y la institucionalidad de un canon apenas consciente de la heterogeneidad y el impacto de la modernidad en nuestra literatura, intervalo denominado por Carlos García-Bedoya «periodo de crisis del estado oligárquico» (1920-1975); segundo, porque las obras de ambos poetas, pese a la distancia temporal que las separó, coincidieron en muchos puntos. Naturalmente, son las diferencias las que resaltan en un primero momento: como autor de la década del veinte, seducido por los valores de la modernidad y la eclosión del campo literario peruano, el primero poseía un deseo consciente de ser un «artista», meditó y armó caligramáticamente sus versos pensando en sus posibles receptores e insertó su obra en el sistema de circulación de bienes literarios; en cambio, el segundo, crítico de la industria cultural y de las instituciones de la década del 60, desistió de formar parte de ellas y, más bien, las cuestionó y trató de apartarse del circuito consumista haciendo del arte no una mercancía sino un obsequio para destinatarios anónimos. Sin embargo, las semejanzas entre sus obras son innegables: la lectura crítica de sus realidades socioculturales, la ternura, el uso de un humor blanco, el gusto por el cine, el juego con la escritura y la página en blanco, la voluntad de ruptura del formato convencional de poema y poemario, la concepción del arte como una experiencia irrepetible, la invitación al lector a situarse en una postura participativa y crítica, y sobre todo, el hacer lúdico-poético como un acto de provocación ante el canon literario oficial, exhortando a los lectores a reivindicar su espíritu libre y originariamente creativo, y a reactivar su capacidad de asombro, como la de un niño, requisito esencial para abrirse hacia nuevas posibilidades.

Ninguna investigación amplia ha relacionado a los poetas en cuestión; no obstante, existen aproximaciones historiográficas que esclarecieron el vínculo entre las experimentaciones vanguardistas de las décadas del 20-30 y las del 60-70 y afianzaron nuestra determinación de relacionarlos; por lo tanto, los asumimos como antecedentes del planteamiento de nuestro problema. Nos referimos a los trabajos de Julio Ortega, «Un modelo para armar. Poesía peruana contemporánea» (1988), y de Carlos García-Bedoya, «Trayectoria del vanguardismo peruano» (2012). Por una parte, Julio Ortega (1988), para abordar la naturaleza de las innovaciones formales, la marginalidad y el culto individual de la lírica de Hernández en la segunda mitad del

siglo XX, evidenció la necesidad de remontarse específicamente a la poesía vanguardista de Oquendo de Amat –y no a la de los «fundadores» Eguren y Vallejo–, puesto que a partir de su obra, como un rasgo post-modernista, es particular la manifestación de la poesía «como una mediación más instrumental que resolutiva» (p. 31), un espacio de autocrítica autónomo más que una instancia para resolver los problemas del macrocosmos social, lo cual no implica una indiferencia egocéntrica ante la realidad, sino una visión lúcida del arte, que percibe sus limitaciones y, al mismo tiempo, su fuerza para salvaguardar uno de los pocos puntos de libertad tanto para criticar los proyectos modernizantes como para humanizarlos.

Por otra parte, García-Bedoya (2012) instó a visualizar el vanguardismo en nuestra historia literaria no como una corriente efímera y acabada sino de influencia duradera. En este sentido, propuso la siguiente línea de continuidad y ruptura en el intervalo que denominó en otro libro «periodo de crisis del estado oligárquico»: vanguardia histórica (1919-1933, momento inaugural, explosivo e iconoclasta en el que se aspiró a unir el arte y la vida, lo que para muchos implicó la coincidencia entre una vanguardia política y una artística), posvanguardia (1940-1950, «etapa de reflujo y abandono del experimentalismo exacerbado») y neovanguardia (1960-1970, época de resurgimiento de la voluntad experimental orientada hacia «la incorporación del coloquialismo y la narratividad en un nuevo lenguaje poético», paródico, irónico y cultista) (pp. 242-250). Según él, las tres manifestaciones artísticas formaron parte de un proceso social de modernización, en el que la primera cumplió un papel fundamental para desestabilizar el canon oligárquico imperante y la última terminaría con su disolución. Esto revela la importancia de estudiar la relación entre los poetas involucrados, puesto que así nos podemos aproximar a comprender nuestra tradición en el proceso de su formación, cuestionamiento y renovación.

El problema se esclareció cuando advertimos una sugestiva coincidencia en la recepción que tuvieron los textos de ambos vates. Tanto Oquendo como Hernández, apenas se dieron a conocer, fueron calificados como «infantiles», «evasivos» y «pueriles», lo cual fue un eco del tono receptivo que, a inicios del siglo XX, afrontó José María Eguren, a quien llamaron «poeta para niños», poeta de la evasión. Tal analogía fue el principal indicio que nos condujo a concebirlas en la línea trazada por este «fundador de la poesía peruana contemporánea» y a identificar a la infancia-niñez y el juego como elementos vinculantes de sus propuestas estéticas.

Ciertamente, fueron dos «poetas-niños», pero no por infantiles –en el sentido de ingenuos–, sino, en palabras del fundador de la poesía moderna Charles Baudelaire (2005), por «recobrar su infancia a voluntad» y servirse de su potencial.

Bajo la tutela de Eguren (que pintaba con sus cromáticos versos panoramas mágicos), los poetas-niños Oquendo de Amat (que proyectaba en su pizarra, con sus tizas de colores, poemas de imágenes fabulosas) y Hernández (quien, despeinado y feliz, se placía artísticamente con sus plumones, sus cuadernos y su caligrafía) jugaron con el Arte, la tradición, su institucionalidad y el sentido de organicidad de la obra literaria en pleno proceso de formación del campo literario peruano. Esto se constata, por ejemplo, en que el primero, con sus *5 metros de poemas*, una larga tira de papel plegable, desarticuló la estructura y el formato convencionales de la obra (su organicidad) como un niño que desmonta un juguete para descubrir el mecanismo que da vida al objeto, y, más aún, jugó con los sentidos que pueden emanar de la categoría «obra orgánica» al sugerir que abramos su texto «como quien pela una fruta», es decir, como si se tratase de un producto de la naturaleza. Casi medio siglo después, comenzó a circular *Vox horrisona*, de Luis Hernández, obra desarticulada en varios cuadernos ológrafos, con lo que llevó al límite la transgresión de la idea de «obra orgánica». Sus versos, repetidos en uno y otro soporte, se presentan como los fragmentos-objetos-de-juego con los que el poeta-niño se recrea en una «orgia» artística, una fiesta dionisiaca de creación, y evidencian también el juego del autor con el concepto de «organicidad»: del mismo modo que los fragmentos de un cuerpo viviente que al morir terminan integrándose en la cadena vital, el cuerpo textual de sus poemas «perecen» y acaban formando parte de otros cuerpos textuales.

Dichos atentados contra el formato tradicional de la obra literaria a partir de los experimentos lúdicos del poeta-niño nos interesan por su cuestionamiento del ser y la finalidad del Arte y su impacto en la atmósfera solemne del campo literario del periodo 1920-1978. Tanto las «metáforas inverosímiles» y los «atentados tipográficos», «estrafalarios», de Oquendo de Amat (Guillén cit. por *Malvario*, 2003, p. 70), así como la «imperfecta» y «arbitraria» obra, caprichosamente espontánea y desmitificadora (Yerovi, 1976, p. LVIII), de Hernández, condujeron a cuestionar el ser y la finalidad del Arte porque no respondían directamente a las demandas de un «canon posoligárquico» en formación, no proponían un «proyecto orgánico» claro para este fin; más bien afianzaban la autonomía de la labor poética con respecto de

los problemas del macrocosmos social. Ante ambos casos, evidentemente, la esencia autocrítica del arte moderno comenzaba a manifestarse en el Perú a partir del desarrollo de la vanguardia del 20-30 y de un modo más claro entre los años 60 y 70.

Precisamente, en los años 60 y 70, se crearía el ambiente propicio para la recepción de las producciones de ambos autores. Por un lado, las palabras que marcarían un antes y un después para la valoración de la poesía oquendiana fueron las de Mario Vargas Llosa (2004), pronunciadas cuando recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos en 1967. Antes de ello, se calificaba a *5 metros de poemas* como un simple arrebató lúdico infantil (Cfr. Guillén, 1929, pp. 95-96) y al autor como un «poeta puro» (Monguió, 1954, p. 52), con lo cual se había soterrado la verdadera naturaleza del poemario. Por otro lado, el caso de Hernández y sus cuadernos fue similar, pues luego de la incomprensión que afrontó su segundo poemario, *Las constelaciones* (1965), *Vox horrísona* (1978) gozó una recepción óptima en los años setenta: Alberto Escobar (1973b) reconoció al poeta en la segunda edición de su *Antología de la poesía peruana* como un «hito en el proceso de aperturas» llevadas a cabo por la nueva poesía (p. 31); Yerovi (1976) se encargó de reunir sus cuadernos desperdigados para concretar su tesis *Hacia una edición crítica de «Vox horrísona»*; Javier Sologuren (1981a) resaltó su estilo como manifestación de una «inteligencia lúdica» (p. 13), y Marco Martos (1982) lo declaró como el «*homo ludens* de la poesía peruana» (p. 13).

Ambas canonizaciones mediante esos actores críticos y a fines del «periodo de crisis del estado oligárquico» son altamente sugestivas. Ante ello, formulamos el problema de la presente investigación de la siguiente manera: ¿De qué forma la figura del poeta-niño puede definirse como elemento vinculante de las propuestas estéticas de Oquendo de Amat (en *5 metros de poemas*) y Luis Hernández (en *Vox horrísona*) insertándolos en una tradición poética contemporánea y qué experimentos lúdicos impulsados por esa figura problematizaron el canon literario oficial en el periodo 1920-1978? Esta interrogante nos llevó a especificar las siguientes variables: 1) ¿Qué representa la figura del niño en *5 metros de poemas* y *Vox horrísona*? 2) ¿Qué función cumple el juego en ambas obras? 3) ¿Qué papel representaron estas en el proceso de definición y autonomización del campo literario peruano al enmarcar el «periodo de crisis del estado oligárquico» (1920-1975)? 4) ¿Cómo problematizaron los conceptos de «tradición» y «obra orgánica»? 5) ¿Cómo estimularon la

transformación de las condiciones de producción, distribución y consumo del arte? 6) ¿Qué factores posibilitaron que ambos poetas fueran reconocidos definitivamente en el canon literario en las décadas del 60-70?

Precisar algunas respuestas a las preguntas expuestas posibilitará una interpretación de las condiciones provocadoras del arte moderno y su proceso de recepción en el campo literario peruano. Por ende, esta investigación se justifica, primero, en cuanto que permitirá establecer interrelaciones entre estas producciones catalogadas como «insulares» en nuestra historia literaria; segundo, favorecerá la comprensión de los mecanismos de legitimación del canon en nuestro campo literario ante los casos que problematizan sus esquemas de evaluación; tercero, propiciará el rescate de ambos poetas del ámbito de la leyenda y la marginalidad, donde, a veces, se continúa minimizando la esencia lúdica de sus obras bajo la atribución de una puerilidad infundada; y cuarto, desde una perspectiva teórico-metodológica, aportará al esclarecimiento de algunas categorías como «tradición», «juego» y «organicidad», involucradas en la constitución y renovación de nuestro campo literario.

Para responder el problema, partiremos de panoramas históricos que esclarezcan las categorías involucradas con el campo retórico de la poesía moderna del periodo 1920-1978: «autonomía del arte», «modernidad», «institución Arte», «vanguardia», «praxis vital», «juego» y «obra orgánica». En este sentido, serán útiles los estudios de Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 1997), Hans Georg-Gadamer (*La actualidad de lo bello, el arte como juego, símbolo y fiesta*, 1991), Guillermo de Torre (*Historia de las literaturas de vanguardia*, 2001), Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 2000), Matei Calinescu (*Cinco caras de la vanguardia*, 2003), Jacques Rancière (*La palabra muda*, 2009), entre otros. Ellos posibilitarán la demarcación teórica de nuestros objetos de estudio en el periodo de su composición para comprender la lógica de su canonización.

Sumado a ello, el potencial de la figura del niño en el arte moderno para cuestionar diversos esencialismos (poesía, tradición, organicidad) podrá ser examinado en base a los estudios de Walter Benjamin (*Escritos, la literatura infantil...*, 1989a), Giorgio Agamben (*Infancia e historia*, 2007), Johan Huizinga (*Homo ludens*, 2007) y Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Diferencia y repetición*, 2002). La principal categoría que se debatirá a partir de esta figura será la de «obra

orgánica», entendida como una obra «perfectamente acabada», cuyas partes y el todo se integran coherentemente y constituyen una ilusión de «producto» en un mundo administrado y cosificado. Este tipo de obra también proyecta una imagen orgánica y homogénea del pensamiento, basada en el ideal de lo «verdadero», la «consecuencia lógica» y la «necesidad causal». Ante ella, el poeta-niño de esencia vanguardista es quien, con sus experimentos lúdicos, niega la cosificación y el estancamiento del pensamiento. Su impulso hacia la fragmentación de todo lo que le rodea (cual si fueran juguetes), su celebración de una fiesta dionisiaca artística, su exención de la nostalgia de la unidad y su poder para dismantelar la visión dogmática del pensamiento nos conducirán a una nueva categoría: la «obra órgica».

Sobre dichas bases teóricas, es pertinente entonces precisar la hipótesis general: las propuestas estéticas en *5 metros de poemas* y *Vox horrisona*, se relacionan en cuanto que ambas plantean, a través de la figura del poeta-niño, la inocencia y el juego como condiciones para la plena creación artística y cuestionan los mecanismos opresivos de divisiones jerárquicas que pretendieron poseer, en el periodo de su composición, validez general (moderno-primitivo, culto-popular, nuevo-viejo, arte-política, poesía pura-poesía social); de este modo, sus autores se insertaron en la tradición poética contemporánea fundada por José María Eguren cuando apenas comenzaba a legitimarse la relativa autonomía del campo literario peruano con respecto de los poderes dominantes y la historia política. En ese marco (1920-1975), dos experimentos lúdicos del poeta-niño problematizaron el canon literario peruano imperante: la fragmentación de la obra de arte como si esta fuera un juguete y la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego desancladas de la historia para conformar una especie de «cadáveres exquisitos». Ello posibilitó la crítica a la obra de arte como una unidad orgánica, homogénea y acabada, y, más bien, evidenció una propuesta antropofágica y orgiástica para insertarnos en la línea de la poesía moderna internacional.

En base a lo expuesto, se pueden plantear las siguientes hipótesis específicas:

- 1) Ambos poetas erigen la figura del niño como signo de la alegría, la libertad y la búsqueda de la belleza, sin ataduras de ningún tipo (tradicción, historia, cultura), frente a los poderes oficiales, la decadencia y la coerción de la sociedad moderna.
- 2) El juego es la fuerza vital que da sentido a la libre actividad del poeta-niño y cumple la función de dismantelar el pensamiento dogmático y facilitar una relación dinámica

y dialógica con la obra, entendida no como un producto acabado, sino en proceso de construcción y reconstrucción continua en el que el lector siempre podrá participar. 3) *5 metros de poemas* (1928) y *Vox horrisona* (1978), al enmarcar el «periodo de crisis del estado oligárquico» (1920-1975), favorecieron el proceso de autonomización del campo literario peruano, pues cuestionaron el ser y la finalidad del arte. 4) Ambas obras problematizaron los conceptos de «tradición» y «obra orgánica» a través de tres procedimientos: primero, crearon un tiempo de celebración para liberarnos de una comprensión lineal-acumulativa de la historia y de la concepción de la tradición como fuente de autoridad y conservación de valores intactos o esenciales; segundo, con sus experimentos lúdicos, cuestionaron los ideales de armonía y coherencia que una obra aparentemente acabada debía cumplir; y, por último, propiciaron una fiesta artística e iconoclasta que puso en tela de juicio las disyunciones verdad-falsedad, pureza-compromiso. 5) El juego del poeta-niño con la organicidad de la obra de arte estimuló la transformación de las condiciones de producción, distribución y consumo del arte: por un lado, en *5 metros de poemas*, a través de la fragmentación del formato convencional del libro y los juegos tipográficos, se generó que el método artesanal de la imprenta se sobredimensionara, ya que demandó un trabajo colectivo más colaborativo y un consumo más participativo y desalienante; por otro lado, en *Vox horrisona*, a través de la creación de una poesía fragmentaria dispersa en diversos cuadernos obsequiados a personas de forma indistinta, se estimuló un nuevo entendimiento del hacer poético y su consumo desinteresado. 6) Algunos factores que posibilitaron la canonización de ambos poetas en las décadas del 60 y 70 fueron los siguientes: la definición del escritor en base a su relación con el lenguaje y la técnica; la afirmación de la autonomía del arte y la ficción en el campo literario peruano, y la emergencia del paradigma hermenéutico-formalista en la crítica literaria representado por Alberto Escobar.

A fin de verificar nuestros supuestos, metodológicamente, esta investigación documental de carácter cualitativa será organizada en cinco capítulos repartidos sobre un esquema de interpretación basado en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (*Verdad y método I*, 2001), la sociología contemporánea de Pierre Bourdieu (*El sentido social del gusto*, 2010), la retórica general textual de Stefano Arduini (*Prolegómenos a una teoría de las figuras*, 2000) y los aportes de la Lingüística Cognitiva de Lakoff y Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*, 1995),

gracias a los cuales se podrá revisar comparativamente las condiciones de producción y recepción, la estilística, las metáforas, el estilo y la poética de ambos autores. De este modo, en el primer capítulo, sobre la base de dos categorías, «historia efectual» (de Gadamer), y «campo literario» (de Bourdieu), se planteará el panorama del campo literario del periodo 1920-1978 al que pertenecieron las obras en cuestión; es decir, se esclarecerá el contexto cultural de las décadas del 20-30 y 60-70, con lo cual se evidenciarán dos cuestiones literarias del momento: la formación del campo literario peruano y la presencia en él de la figura del niño como objeto literario. Asimismo, se sistematizará el proceso de recepción que posibilitó la canonización de ambos poetas y se evidenciará nuestra situación hermenéutica en la historia de la transmisión de sus obras. Luego, en el segundo capítulo, dado que comprendemos las obras de Carlos Oquendo de Amat y de Luis Hernández como textos de carácter vanguardista o textos de naturaleza moderna, dilucidaremos teóricamente conceptos como «autonomía del arte», «praxis vital», «modernidad», «vanguardia», «infancia», «juego», «obra orgánica» y «obra inorgánica», pues forman parte de su campo retórico. Con este fin, estableceremos las bases teóricas para comprender la figura del poeta-niño en la poesía moderna del siglo XX; es decir, se esclarecerán las ya mencionadas categorías involucradas en el horizonte histórico de la producción de las obras en sí, y se presentarán, desde nuestra perspectiva, las principales claves de la poesía moderna. Una vez establecidos estos conceptos, en el tercer capítulo, basados en las teorías de Stefano Arduini, George Lakoff y Mark Johnson, se brindará un análisis retórico textual del universo figurativo de los *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. Se examinará, primero, cómo el poeta se autoconfiguró, desde la dedicatoria de su texto, como un niño y de qué modo comprendió el libro cual si fuera un juguete. Después, se abordará el tránsito del poeta de la inocencia a la conciencia crítica desde «aldeanita», «cuarto de los espejos», hasta «poema del manicomio». Asimismo, serán analizados los campos figurativos predominantes en «réclam», «nueva york» y «amberes», para evidenciar cómo se posicionaba el poeta-niño ante las seducciones de la ciudad, el capital y las trampas de la modernidad. Ya comprendidos tales campos, será posible esclarecer la construcción semántico-extensional (*inventio*) de la mirada lúdica del poeta-niño como representación del instinto explorador, la contemplación crítica y el impulso creativo. Posteriormente, sobre las mismas bases teóricas, en el cuarto capítulo, se estudiará cómo la infancia representa, en la poesía de Luis Hernández, la resistencia ante la administración de la

sociedad y una crisis de experiencia heredada tras la Segunda Guerra Mundial. Por ello, se analizarán dos poemas de *Voces íntimas*: «He visto» y «Juventud contra guerra y fascismo»; asimismo, se abordará «Cuarteto Opus 95», un poema perteneciente a la revista *Pielago*, dirigida por Hildebrando Pérez, quien nos brindó una copia para su rescate y análisis, ya que no se halla recopilado en ninguna edición oficial de *Vox horrisona*, y que, por su temática, guarda una estrecha relación con *Voces íntimas*. Asimismo, se analizará cómo el poeta, en *Ars poética* y *Una impecable soledad*, buscó una superación de dicha crisis a través de su revaloración de la infancia («Los ojos del niño Mozart», «Chopin», «Soy Luchito Hernández»), la facultad redentora de la música («A un suicida en una piscina») y de su juego con máscaras ficcionales. Se evidenciará, por tanto, de qué forma el poeta comprendió la poesía como un jardín-espacio-de-juego donde podría renovar su capacidad de asombro y potencia para crear nuevas experiencias. Por último, en el quinto capítulo, se propondrá una lectura comparativa de las obras en cuestión, con el fin de evidenciar de qué modo ambas se presentan como objetos-de-juego con los que sus autores, amparados bajo una inocencia recobrada a voluntad, experimentaron. Primero, se analizará el juego con el concepto de «obra orgánica» en *5 metros de poemas*, lo cual evidencia la burla del poeta-niño con respecto a la poética de la representación imperante en la estética tradicional y su funcionalidad en la institución Arte. Luego, se presentará el intento de Hernández de configurar una obra orgánica, una transgresión más osada contra la «obra orgánica» y clara manifestación de su abrazo a la poética expresiva que gobierna en la poesía moderna. Como síntesis, se podrá visualizar la propuesta estética común de ambos artistas con respecto a la comprensión y práctica del arte.

Cabe recalcar que, en relación con *5 metros de poemas* (1928), se empleará la edición facsimilar de la Universidad Ricardo Palma (2007). Conforman este libro diecinueve textos poéticos ordenados en serie como si fuera un acordeón o una cinta cinematográfica de más o menos la longitud que manifiesta el título. Es una larga tira de papel plegable impreso por un solo lado. Refiere al cine y a la obra como un artefacto, pues nos presenta instrucciones y un «intermedio» de diez minutos que alude al sentido de su composición inspirada en las novedades tecnológicas de la época. En cuanto a *Vox horrisona* (1970-1977), se trabajará con la edición de Ernesto Mora, *Obra poética completa* (1983), que amplía la primera versión de 1978

realizada por Nicolás Yerovi. Se trata de una serie de textos fragmentarios en los que coinciden mundos plurales y a primera vista discordantes, por lo cual es necesario analizarlos como obra abierta, como objeto de significaciones en constante devenir, porque representan una moderna interpretación del quehacer poético. Lamentablemente, ninguna edición recupera la riqueza formal de los cuadernos ológrafos (las pinturas, los dibujos, los collages, etc.).

Mencionar a todos aquellos que motivaron y colaboraron con la realización de esta tesis significaría elaborar una amplia lista, puesto que formamos parte de un amplio circuito vital, de lectura y cultura inacabable. No obstante, quiero expresar un especial agradecimiento a los que se hallaron más próximos en su desarrollo: a Camilo Fernández, que me asesoró desde que se fraguó el proyecto de esta investigación y no perdió la fe en su culminación, y que me apoyó ampliamente con su amistad, sus sugerencias y revisiones; a Santiago López Maguiña, Carlos García-Bedoya y Marcel Velázquez Castro, que evaluaron fragmentos de la tesis durante mi paso por la maestría y me orientaron escrupulosamente con sus observaciones y recomendaciones bibliográficas; a Sandro Chiri, que abrió las puertas de la Casa de la Literatura Peruana para que pudiera dar a conocer, en congresos, parte de mi trabajo e intercambiar ideas, bibliografía y pasión literaria con otros investigadores; a María Angélica Robles, gestora de investigación en la Biblioteca Nacional del Perú, que me facilitó el acceso a bibliografía relacionada con Carlos Oquendo de Amat; asimismo, a los bibliotecólogos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Instituto Raúl Porras Barrenechea, y, particularmente, a los del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, que me acogieron desde el primer momento y me guiaron en la revisión bibliográfica que me interesaba. Finalmente, no deseo dejar de mencionar a Hildebrando Pérez, el profesor más cálido y generoso con el que he tenido el gusto de conversar sobre poesía y la vida. Le agradezco su fe y su aliento para que continúe en el sendero de la investigación; y, especialmente, por haberme brindado una copia del poema «Cuarteto Opus 95», de Luis Hernández, el cual no se halla recogido en ninguna edición de *Vox horrisona* y que significó un aliciente para estudiar pormenorizadamente la obra del autor. Gracias al apoyo de todos ellos, pude comprender, con certidumbre, que el juego, en la poesía, es un asunto serio.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN EN TORNO A DOS POETAS-NIÑOS EXPERIMENTALES

El campo literario del 60 y el 70, en el cual la obra lúdica de Luis Hernández se dio a conocer como un hito de la nueva poesía y la de Oquendo de Amat obtuvo el reconocimiento literario de la voz autorizada de Mario Vargas Llosa, fue un espacio de juego bastante interesante. En dicho contexto, inmerso en un periodo convulso política, social y económicamente, las fronteras del quehacer literario con respecto del campo político eran susceptibles de cuestionamiento. La realidad y la historia tenían un peso significativo, por lo cual, incluso, llegaron a erigirse como elementos legitimadores de todo juicio crítico efectuado sobre cualquier obra literaria: no había espacio para ficciones y «puerilidades» en un tiempo de revoluciones políticas, en el sentido de que hasta la misma ficción debía ser crítica social.

A pesar del contexto, Oquendo de Amat y Luis Hernández, en sus periodos respectivos, reconocieron en la figura del niño una representación metafórica de su potencia creativa, por lo cual, asumiéndola, experimentaron con la poesía como si de un juguete se tratara. Sus producciones, *5 metros de poemas* (1927) y *Vox horrisona* (1978), respectivamente, no se hallaban en sintonía con las demandas de dicho campo, desde que comenzó su eclosión hasta que se acercaba a la consolidación de su autonomía. No obstante, paulatinamente, fueron encontrando un espacio de reconocimiento. Para comprender a ambos poetas dentro de una tradición, por ende,

tendríamos que situarlos en la primigenia heterodoxia del campo literario, apartados de la poesía gris, nostálgica y seria de quienes percibían en el arte un espacio de resoluciones intelectuales y sociales. La poesía de ambos, pues, es de índole vanguardista, alegre y original, y se halla, más bien, en la línea creativa e innovadora de José M. Eguren, Martín Adán, Xavier Abril y Jorge E. Eielson, quienes se concentraron más en el trabajo con las formas y la experimentación con el lenguaje.

Dado lo expuesto, un análisis comparado sobre las condiciones de producción y recepción que enfrentaron ambos autores será de gran utilidad antes de abordar el estudio de sus obras, puesto que así se podrá comprender la lógica de su canonización. Pensar de qué modo estos textos singulares fueron reconocidos en el campo literario implica evaluar también las redes de poder involucradas en su formación y su valor simbólico en la organización de nuestra cultura. Por consiguiente, el presente capítulo se sostendrá sobre dos categorías fundamentales: «historia efectual», de la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, y «campo literario», de la sociología contemporánea de Pierre Bourdieu. Una vez esclarecidas estas categorías, primero, se presentará una aproximación al panorama crítico de dos cuestiones literarias esenciales de dilucidar para nuestra investigación (la formación del campo literario peruano y la presencia de la figura del niño en nuestra historia literaria); y, luego, se sistematizará la recepción crítica ante ambas obras que fueron dos actos de provocación artística en el periodo de su creación.

1.1. Categorías fundamentales: «historia efectual» y «campo literario»

La perspectiva hermenéutica se transformó, a mediados del siglo XX, a partir de la crítica del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer a la desacertada pretensión de equiparar los procedimientos de interpretación de las ciencias humanas con los de las ciencias naturales, los cuales legitimaban una relación reduccionista de sujeto-objeto. Siguiendo el camino trazado por Husserl y Heidegger, él se preocupó, más bien, por evidenciar en *Verdad y método* (2001) el sustrato histórico y lingüístico del acto de interpretar e impulsó la comprensión del «conocimiento como discurso» (Castillo 2002, p. 211). Así, su reacción contra la obsesión metodológica, científicista y teleológica lo condujo a revalorar el concepto de «formación» (*Bildung*) para concebir el fenómeno interpretativo como un acto histórico, creativo y dialógico.

Su influencia posibilitó que en los estudios contemporáneos el intérprete dejara de visualizar los textos como objetos pasivos de una decodificación única y sustancial para, por el contrario, entenderlos como realidades complejas y dinámicas con las que hay que dialogar, sin soslayar los prejuicios, las expectativas, la historia de la transmisión (el estudio de las interpretaciones que se han ido generando en torno a las obras y que actúan como «soporte» de la nuestra), es decir, la «tradicción móvil», que determina las instituciones y los comportamientos y que, al mismo tiempo, continuamente se halla en proceso de formación. En este sentido, el comprender pasó a «pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación» (Gadamer, 2001, p. 360).

Gadamer (2001) concretó, así, como una necesidad para la comprensión, el tener conciencia de la «historia efectual», «consciencia de la situación hermenéutica» (p. 372), afirmación de la tradición y de la historicidad del comprender, de cómo somos «efectuados» por la historia y cómo nos hallamos enmarcados por ella. Con esto, aclaró que no era suficiente con que el intérprete se situara en el «horizonte histórico» de la obra (contexto de producción), sino que también debía ser consciente del «horizonte epistemológico» desde el cual realizaba la interpretación (contexto de recepción). Denominó a este procedimiento «fusión de horizontes» (p. 377).

Cuando nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos esto no quiere decir que se traslade a mundos extraños, a los que nada vincula con el nuestro; por el contrario, todos ellos juntos forman ese gran horizonte que se mueve por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras del presente. En realidad, es un único horizonte el que rodea cuanto contiene en sí misma la conciencia histórica. El pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a esta como su origen y como su tradición (p. 375).

Este planteamiento favoreció que el intérprete asumiera su «ser ahí», «en tradición», en pleno proceso de comunicación, en el que tanto los textos como él debían «poner en juego» su verdad objetiva e interactuar en un vaivén de preguntas y respuestas creadoras de sentidos. De acuerdo con esto, si deseamos comprender de qué forma dos poetas heterodoxos, lúdicos y «niños» como Oquendo de Amat y Luis Hernández fueron canonizados en el campo literario peruano del periodo 1920-1978 y reconocidos en una tradición poética contemporánea, es vital familiarizarnos con el

proceso de formación y autonomización del campo literario en el que sus obras adquirieron sentido, es decir, comprender el horizonte histórico de la producción de las obras en sí; asimismo, es imprescindible ser conscientes de la historia de su transmisión, integrarnos en el acontecer de esta, lo cual significa participar en el diálogo ya iniciado en torno de ellas, rehabilitar la autoridad de la tradición como una construcción móvil y reparar en la naturaleza discursiva del lenguaje, el hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica y clave de la poesía moderna.

En sintonía con esta teoría, no es arriesgado afirmar que la contemporánea sociología de la cultura de Pierre Bourdieu (2010) la complementa. Esta coincide con la perspectiva histórica de Gadamer, pues su representante asume que para dialogar con un texto literario es necesario no solo conocer la historia de los instrumentos de producción de la obra, sino también la historia de los instrumentos de su percepción, «en la medida en que toda obra es construida, de alguna manera, dos veces, por el productor y por el consumidor, o mejor aún, por la sociedad a la cual pertenece el consumidor» (p. 75), proceso llevado a cabo gracias a que en tal sociedad específica (llámese «campo literario») se comparte una tradición o una enciclopedia cultural.

De hecho, superando los extremos de un formalismo puro (que minimiza la obra en un universo «puro», desprendida de la realidad en la que se produce) y de un reduccionismo sociológico (que comprende el contexto como único garante del sentido del texto, puesto que este supuestamente lo refleja), Bourdieu subrayó la desacralización del texto como un producto de la subjetividad del «genio romántico» y propuso una noción bastante empírica de la categoría «campo» (*campus*, ‘terreno plano’) para aterrizar sobre la experiencia misma de cómo se forma y adquiere sentido el texto retórico, cual «producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual» (p. 32), y cómo adquiere la cualidad de «obra de arte».

Bourdieu definió el «campo» (léase artístico-literario) como un microcosmos relativamente autónomo que se rige por su propia ley (*nomos*) en el interior de un macrocosmos social. Se trata de una esfera, un espacio de juego y de lucha (*agón*) históricamente constituido que genera y, a la vez, es sustentado por una *illusio*, un interés que lleva a los agentes ortodoxos (perpetuadores del *statu quo*) y heterodoxos (herejes contra lo establecido) a invertir estratégicamente su capital simbólico (prestigio, autoridad, reputación) en el juego de relaciones dentro de él (el campo),

sea para su conservación (consagración, legitimación) o su innovación (subversión de la tabla de valores del «oficio» tradicional), y en torno de un «mercado específico, generador de un tipo de rareza y de valor irreductibles» (p. 93), reconocido por diversas «instancias legitimadoras» (cenáculos, círculos de críticos, editoriales, revistas, etc.). Basó su funcionamiento en la *creencia* de que dicho juego vale la pena de ser jugado y de que los agentes involucrados posean los *habitus* pertinentes (las competencias)¹ para participar en él. Por ello, consideró como pruebas de fuego, por ejemplo, que un crítico literario apueste su prestigio (capital simbólico) en la «canonización» de un artista hereje o que una obra de arte se exponga ante «ojos nuevos» o «ingenuos», es decir, «totalmente desprovistos de los instrumentos de reconocimiento indispensables» (p. 29). Todo lo expuesto lo condujo a deducir que no es un solo elemento el que «canoniza» al artista, genera el valor de sus obras (reconociéndolas como «obras de arte») y la creencia en ese valor, sino que es el conjunto del juego en tanto sistema (todo el campo: el autor, el editor, el librero, el presentador, el curador, el receptor, las instituciones, etc.) el que lo concreta:

El principio de eficacia de todos los actos de consagración no es otro que el campo mismo, sede de la energía social acumulada que los agentes e instituciones contribuyen a reproducir en las luchas por apropiársela en las cuales comprometen la adquirida en luchas anteriores (p. 159).

Es en este sentido que Bourdieu afirmó que la estructura del campo (las experiencias artísticas pasadas) siempre está presente en cada acto de producción y que, frente a la tradición, el autor heterodoxo no puede ser un ingenuo, puesto que antes aprende a valorar el arte y dominar todos los materiales que se involucran en su realización (técnicas, saberes, competencias), lo cual lo faculta para sentirse capaz de subvertir las convenciones del arte tradicional, en función de las ambiciones objetivamente ligadas a la posición ocupada en el juego de relaciones de producción, circulación y consumo simbólicos. De hecho, esta *creencia* en la lógica del campo afianza su autonomía. Dado lo expuesto, en los siguientes acápites, nos aproximaremos a esclarecer el panorama del campo literario peruano del lapso 1920-1978 en el que *5 metros de poemas* y *Vox horrisona* fueron producidos y recepcionados.

¹ Bourdieu (2010) comprende los *habitus* en un doble sentido: por un lado, como limitación, como «lo social incorporado» ligado a trayectorias vitales e instituciones que lo naturalizan duraderamente como «producto de la historia colectiva» en razón del origen social, las escuelas, las condiciones sociales, etc.; por otro lado, como recurso, en cuanto que representa el capital cultural con que cuenta el agente para actuar, «los principios de percepción convenientes» (p. 27): la mirada, los modos de pensamiento, el conocimiento de las leyes propias del juego, las estructuras de invención (p. 39).

1.2. Apuntes sobre la formación del campo literario peruano (1920-1978)

La consolidación de un campo literario propio fue siempre una *illusio* problemática debido a la generalizada crisis institucional heredada desde el periodo colonial de nuestra historia. De acuerdo con Miguel Ángel Huamán (2004), una institución social es «un sistema organizado de relaciones sociales e interpersonales que se orienta al logro de ciertos objetivos y fines, que comparte marcos discursivos específicos y que delimita en el espacio/tiempo sus relaciones internas y externas» (p. 7). En principio, surge de una formación social (forma de organización y auto-organización más cercana a la producción cultural –tendencia, corriente de pensamiento, movimiento literario o artístico–), la cual, en cuanto consolida su supremacía imaginaria se determina como el «soporte de la hegemonía simbólica» (p. 14). En este sentido, se puede afirmar que la Literatura como institución social logró constituirse en el Perú recién con toda claridad a inicios del siglo XIX, como parte de un proyecto educativo cuya función era legitimar política e ideológicamente el dominio de una élite ilustrada en el Estado criollo. Para ello, fue apremiante el reconocimiento de una «tradicición» que apoyara esa legitimidad, pues...

La tradición constituye un aspecto de la organización social y cultural de interés para la dominación de una clase específica, que le permite ofrecer un sentido de continuidad y como tal implica un proceso selectivo y conectivo que permite la ratificación cultural e histórica de un orden simbólico. La tradición es activa y como proceso liga una serie de continuidades prácticas (cotidianas, familiares, grupales, etc.) con la hegemonía indispensable para la sobrevivencia de un sistema social y económico. El establecimiento efectivo de una tradición depende en gran medida de las instituciones identificadas e identificables con ella (Huamán, 2004, p. 13).

Bajo este concepto, la influencia de los nacionalismos del siglo XIX fue decisiva a principios de la «República Aristocrática» (1895-1919), donde prevalecía una comprensión política de la «tradicición» como una categoría que supuestamente debía reflejar un «orden», «lo propio», «lo particular», la homogeneidad y esencia de lo «peruano», y por ello se intentó configurar la historia literaria del Perú basada en un canon que evidenciara ese orden. Esto explica el afán de la ortodoxia literaria de reconocer un «canon criollo-oligárquico», denominado así por García-Bedoya (2007) debido a que sus agentes legitimadores, principalmente José de la Riva-Agüero con su libro *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) y Ventura García Calderón con su volumen *Del romanticismo al modernismo* (1910), plantearon la primera visión orgánica de nuestras letras desde una perspectiva conservadora del

statu quo de un macrocosmos dominado por una élite culturalmente criolla y socialmente jerárquica y oligárquica. Tal perspectiva, fundada en una visión positivista, se basaba en la concepción de la raza, la escritura y la influencia hispanista como factores determinantes de nuestra identidad e historia literaria, en cuyo centro canónico se reconocía a Ricardo Palma (como «pasatista y nostálgico de la arcadia criolla virreinal»), «debidamente flanqueado por el Inca Garcilaso, el mestizo doblemente aristocrático, y por Chocano, el cantor de América» (p. 16).

Pero a partir de la segunda década del siglo XX, por el impulso de nuevas formaciones sociales modernizantes, algunos intelectuales de las capas medias trataron de delinear un campo literario culturalmente autónomo o al menos independiente de las fuerzas coactivas de la política. Fue un periodo en el cual aconteció la consolidación de algunas instituciones culturales y de algunos campos disciplinarios, entre ellos, el literario, como un ámbito especializado. Asimismo, se perfilaron más claramente otros problemas que debían enfrentarse: además de la autonomía de nuestro campo literario, era vital su modernización, su descentralización y la crítica de la pertinencia de nuestras instancias legitimadoras (academias, círculos de críticos, revistas). En ese escenario, fue precursora la resolución modernizante de Manuel González Prada; fundacional, la figura del autor de *Simbólicas* (1911), José María Eguren, y determinante, la presencia del director de *Colónida* (1916), Abraham Valdelomar. Este último, sobre todo, fue de gran importancia en relación con los primeros intentos de definir la autonomía de nuestro campo literario. Fue un provinciano rebelde que desestimó la cultura oficial de la ciudad letrada limeña, un profesional de la escritura, promotor de la autonomía literaria (motivo por el que se le relaciona con la consigna de la «desperuanización del Perú» por esquivar la definición de lo «nacional» como lo buscaba la élite que regulaba los modos de producción y consumo simbólicos), y el primer autor que afianzó su autenticidad con la evocación de su infancia, así como con la práctica de un arte íntimo y sencillo, claves de su ejercicio literario. De esta forma, coincidimos con Miguel Ángel Huamán (2004) cuando afirma que «En la conciencia profesional de la escritura de los modernistas y en su identidad como grupo cultural que funda una tradición literaria culmina todo un largo proceso. Este se había iniciado con González Prada y su crítica a la legitimación de los grupos dominantes para culminar emblemáticamente con la figura de Valdelomar» (p. 17).

La formación de un campo literario autónomo prosperaba. Tras los pasos de los colónidas, surgieron grupos literarios como la Bohemia de Trujillo –más tarde, Grupo Norte–, El Aquelarre –en Arequipa–, los Zurdos de Arequipa, Orkopata y Bohemia Andina –en Puno–, Resurgimiento –en Cusco–, entre otros; se editaron revistas como *Kosko*, *Flechas*, *Amauta*, *Boletín Titicaca*, *Kuntur*, *Hélice*, *Bocina*, *Poliedro*, *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, *Guerrilla*, *Hurra*, *Jarana*, *Presente*, *La Sierra...*, y se publicaron textos vanguardistas que hicieron de la experimentación con el lenguaje su principal consigna. Se estaban constituyendo redes culturales y un mercado específico de consumo simbólico con la ambición de concretar siquiera en el espacio de las letras la tan ansiada modernización. Empero, todo ánimo esteticista heredado de Valdelomar debía claudicar ante intereses políticos legítimos en los años posteriores al Oncenio de Leguía, a inicios del marco llamado por García-Bedoya «Periodo de crisis del estado oligárquico» (1920-1975). En ese entonces, el «canon criollo-oligárquico» sufrió un claro cuestionamiento por parte los heterodoxos de la «Generación del Centenario»: Valcárcel, Haya de la Torre, Mariátegui, Porras Barrenechea, Sánchez, Basadre, etc. Entre ellos, José Carlos Mariátegui, principalmente, con sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) y la reivindicación contundente del aporte andino en nuestra historia literaria, estableció la plataforma propicia para la constitución de un canon alternativo que evidenciaría el estado formativo y conflictivo, y no orgánicamente constituido, de nuestra tradición, determinada no por movimientos ni corrientes literarios, sino por un «un campo de contradicciones entre las tendencias colonialista, cosmopolita y nacional», reproducción «en un plano específico de la superestructura del carácter desmembrado de la sociedad peruana» (Cornejo, 1989, pp. 185-187).

A pesar del aplauso de Mariátegui a José María Eguren y su generosa acogida de la experiencia vanguardista en *Amauta*, en su visión crítica aún prevalecía una perspectiva política sobre la definición de nuestra identidad literaria: si bien Riva-Agüero había propuesto al criollo como eje de nuestro canon, y Sánchez, al mestizo, el Amauta procedió del mismo modo con el indígena y lo popular, motivo por el cual buscó erigir a César Vallejo y el indigenismo en el centro de él². Mariátegui (2007) decía, pues, que «El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición,

² En el mismo sentido, en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), Cornejo Polar ha señalado la búsqueda de coherencia en la idea de «mestizaje» propuesta por José Gálvez, Federico More y Luis Alberto Sánchez.

de una historia, de un pueblo [y de su idioma]» (p. 201): la etapa «nacional», para él, se hallaba en formación y era necesario «peruanizar al Perú». Desde esta perspectiva, la plena «autonomía» de la literatura era todavía un privilegio que se podía postergar en aras de la búsqueda de nuestra identidad, lo que ocasionó que, oficialmente, el fenómeno vanguardista peruano fuera infravalorado o desatendido durante su eclosión. En gran parte, se le visualizaba solo como una vía estética para superar el hispanismo y el modernismo, un hecho transitorio producto del deslumbramiento de nuestros escritores ante la modernidad. Es más, años después, se le diagnosticó aún como «síntoma de un desencuentro» en relación con dicha modernidad (Lauer, 1999, p. 100), «superchería espiritual en cuanto se imputa una apropiación del acervo de la novedad para simular una renovación espiritual inexistente» (Lauer, 2001, pp. 44-45). Emblemáticamente, algunas de estas premisas involucraron a Oquendo de Amat, de quien se afirmó que tentó concretar el ideal moderno tecnológico a través de la apariencia, es decir, por medio de la ficción poética.

Aparentemente, para algunos críticos, el escritor vanguardista peruano no poseía la misma sensibilidad arraigada del europeo. Además, esta no hallaba tierra fértil para su desarrollo en un contexto político hostil con los poetas e intelectuales y desfavorable para las pocas instituciones culturales. Cabe recordar, por ejemplo, que, entre 1930 y 1940, acontecieron las muertes de Mariátegui y de Oquendo de Amat, víctimas de persecución política; se cerraron *Amauta* y el *Boletín Titikaka*; se suspendieron las actividades en la Universidad Mayor de San Marcos durante la dictadura de Sánchez Cerro; se restringió la edición de libros; y no se fomentaban actividades culturales como el teatro, las exposiciones, los concursos, etc. (Núñez, 1938, p. 122). Dadas las circunstancias, la consolidación de un campo literario autónomo respecto del campo político era difícil y el tema de la infancia –vinculado al esteticismo y el vanguardismo– tampoco podía ser apreciado.

Sería a fines de la década del 40 e inicios del 50 cuando el escenario cultural peruano recobraría su vitalidad y se impulsaría nuevamente la formulación de un canon alternativo moderno, original y de perfil antioligárquico. Para ello, de acuerdo con García-Bedoya (2007), contribuirían revistas como *Las Moradas* (1947-1949) –dirigida por Emilio A. Westphalen–, y, antologías como *La poesía contemporánea del Perú* (1946), la *Antología general de la poesía peruana* (1957) y *La narración en el Perú* (1956), hasta que dicho canon se afianzaría en los años 60-70, bajo el

régimen de Velasco Alvarado, con las personalidades representativas de José María Arguedas y Vargas Llosa, y el reconocimiento literario de la tradición oral y popular.

Por otro lado, el surgimiento de una conciencia autocrítica en ese renovado campo literario favoreció la dinamización y reconfiguración del mismo, a través de los encuentros culturales (como el Primer Encuentro de Narradores del Perú en Arequipa, 1956), los reportajes sobre la labor interpretativa (verbigracia: «Seis preguntas a los críticos», en *Narración*, n.º 1, 1966) y los debates en revistas especializadas con críticos como Antonio Cornejo Polar y Alberto Escobar³. La perspectiva hermenéutica de este último, principalmente, promovió la visualización de la lectura como «un juego continuamente reiniciado», en el que se debía respetar la autonomía del texto, «antes de que se le juzgue a la obra por referencia con el espacio externo» (Escobar, 1976, p. 23). A raíz de esta óptica moderna, consciente de las muchas lecturas guiadas por prejuicios y falsas expectativas, fue posible la legitimación del fenómeno vanguardista. Este viraje se evidencia, a partir de mediados del siglo XX, en la reivindicación de Oquendo de Amat por parte de Vargas Llosa en su conferencia dada en 1967 al recibir el Premio Rómulo Gallegos; en la reedición de *5 metros de poemas* de 1968; en el otorgamiento del Premio Nacional de Poesía a Alejandro Peralta en 1969; en el importante número 71 de la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburgh, de 1970, con un renovado interés por *Trilce*, de César Vallejo; en la edición de la antología *Vuelta a la otra margen* (1970), donde se reivindica a César Moro, Martín Adán, Oquendo de Amat, Jorge E. Eielson y Leopoldo Chariarse; en los ensayos de Julio Ortega en *Figuración de la persona* (1970); en los homenajes de la revista *Creación & Crítica* a Xavier Abril (1971) y Emilio A. Westphalen (1977); en la difusión de la *Antología de la poesía peruana* (1965), de Alberto Escobar; etc. Precisamente, en esta antología, se reconocería la «fundación de una tradición poética propia» basada en los vanguardistas más representativos (César Vallejo, Martín Adán, Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Moro y Westphalen), sobre cuyas obras se fundaron las bases de

³ Ese «canon antioligárquico» dejaba entrever en su estructura que la «historia» era el macrorrelato que explicaba el proceso literario peruano y buena parte de la literatura oficialmente reconocida, en cuanto dialogaba con la realidad social peruana en la narrativa y en la poesía. Según Antonio Cornejo Polar (1989), ella era un «factor totalizador», fuente de nuestra heterogeneidad y de la coexistencia de varios sistemas literarios en el Perú: «la historia parece ser la raíz última de esa totalidad hecha de contradicciones» (p. 192). Empero, en el nuevo contexto de globalización y descolonización, ya no cabía buscar una literatura que reflejara necesariamente la problemática de nuestra identidad. Se abrían paso literaturas descentradas y ocupadas en el trabajo con el lenguaje.

la autonomía de un canon literario nacional y nuestra integración en el devenir poético internacional. Los escritores de tendencia vanguardista, de esta forma, irían transitando de su primigenia heterodoxia a una suerte de ortodoxia literaria.

Asimismo, pese al contexto comprometedor de los años 60-70 (las dictaduras, la revolución cubana, la Guerra de Vietnam, el Mayo francés...), dos factores a nivel latinoamericano fortalecieron esta idea de la autonomía (del autor, de la obra y del campo literario): primero, la renovada conciencia moderna del ejercicio literario como un oficio, lo cual ya poseía un parangón en el modernismo rubendariano; y, segundo, la visibilidad en el mercado literario mundial ganada gracias al «Boom» (Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, García Márquez, José Lezama, José Donoso, Juan C. Onetti). En efecto, ante la posibilidad de expandir sus horizontes a puertas de una deseada contemporaneidad, muchos escritores percibieron que no podían limitar su arte por la coyuntura histórico-social y que su producción literaria se hallaba ante falsas disyuntivas, entre la modernización y la politización (Gilman, 2003, p. 32), una eficacia estética y otra comunicativa, una vanguardia estética y otra política. Producto de esa tensión, por ejemplo, fue el rechazo de algunos autores al realismo que se escribía bajo la normativa soviética (como reflejo de la realidad, con la protesta social como centro de interés), a favor de un «realismo crítico» (como ficción crítica y experimental). Esto explica el éxito de quienes trabajaron arduamente en su escritura –cual artesanos de la palabra– como Vargas Llosa, en la narrativa, y de algunas obras de la Generación del 60 (Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Marco Martos, Julio Ortega), cuyo núcleo artístico se centraba en una nueva crítica de las instituciones y la historia sin dejar de lado la renovación del lenguaje: el trabajo del estilo por encima de cualquier preocupación política era un síntoma de que se estaba consolidando la autonomía literaria. Así, en palabras de dos exponentes del Boom, más que crearse literatos de la revolución se estaban creando revolucionarios de la literatura (Cortázar, 1970, pp. 40-41), pues solo el manejo del lenguaje constituía la única respuesta posible a la «logomaquia del poder» (Fuentes, 1966, p. 20).

La disidencia literaria, además, fue nutrida por el espíritu disconforme y transgresor de los movimientos contraculturales (estadounidenses y europeos), bohemios y buscadores de experiencias nuevas, «herejes» que, dentro del campo social asediado por la razón de la burguesía capitalista, intentaron subvertir desde su marginalidad la lógica de las instituciones sociales conservadoras y la historia política.

Bajo su influencia, fue posible que se revalorizaran y aparecieran textos lúdicos y desembarazados de cualquier responsabilidad social en pro de la pura celebración estética como los de Oquendo de Amat y Luis Hernández. Más allá de la renovación de los recursos poético-lingüísticos (que ya acontecía desde la década del 50 en la poesía de Pablo Guevara –*Retorno de la creatura*, 1957–, de Belli –*Poemas*, 1958–, y en el libro de cuentos de Oswaldo Reynoso –*Los inocentes*, 1961–), ambos ganaron un sitio destacado en el canon literario por dicha actitud artística, lo cual se hallaba muy acorde con la juventud intelectual de la época. Cabe recordar, por ejemplo, las emblemáticas palabras de Saint-John Perse (1963) cuando recibió el Premio Nobel de Literatura: «[La poesía] Ligada a su destino propio, libre de toda ideología, se reconoce idéntica a la vida y, como ella, no tiene por qué justificarse. [...] Basta con que el poeta sea la mala conciencia de su tiempo» (p. 10).

De esta forma, por una parte, creemos que estos procesos e ideas fueron la plataforma sobre la cual Vargas Llosa se apoyaría para afirmar la naturaleza rebelde, inconforme y autónoma de todo escritor, así como para reivindicar, sobre toda hostilidad política, al vanguardista Oquendo de Amat, figura representativa que hizo de su vocación una «furiosa inmolación». Por otra parte, esta nueva perspectiva sobre el arte, le permitió a Luis Hernández reinterpretar el concepto ideológico de «tradición» heredado desde el siglo XIX y refutar el carácter serio y «trascendente» de la poesía. Con ello, por lo menos en su obra, se terminó de disolver el canon oligárquico ya desestabilizado desde la efervescencia de nuestra vanguardia; y, es más, se evadió la responsabilidad de proponer un proyecto orgánico alternativo a él. Fue la expresión de un fiel temple liberal, creativo y autónomo, que se concretaría con su desaprensión de sus cuadernos ológrafos. Como se puede observar, una visión moderna de la poesía apuntaba a dinamizar el canon en el campo literario peruano, gracias a que se estaban configurando nuevos *habitus* y nuevas instancias legitimadoras, los cuales hicieron posible la canonización de ambos poetas.

En suma, hacia fines del 60, la esfera de la poesía en el campo literario peruano ya tenía definida la lógica de su propio juego. Poseía un «mercado específico» e «intermediarios», gracias a la labor de Marco Antonio Corcuera, con Cuadernos Trimestrales de Poesía, y Javier Sologuren, con La Rama Florida, editoriales que actuaron como instancias consagratorias y legitimadoras, independientes de las ideologías contrapuestas y reduccionistas externas, y dirigidas por dos jueces capaces

de valorar a nacientes artistas jóvenes siendo ellos mismos unos artistas. El campo también tenía sus propias revistas: *Harawi* (1963, Francisco Carrillo), *Piélago* (1962, Hildebrando Pérez), *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, de Trujillo (1950, M. A. Corcuera), *Amaru* (1967, E. A. Westphalen); sus propios premios de reconocimiento: Premio Nacional de Poesía, Premio de los Juegos Florales de San Marcos, Premio Poeta Joven del Perú, Premio de los Juegos Florales de La Católica; y contaba con una «tradición» nutrida desde José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Martín Adán, César Moro, Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio A. Westphalen, más los poetas del 40 y el 50, con la cual identificarse y trascender. Es decir, existían todos los elementos pertinentes para que un campo artístico-literario se constituyera relativamente autónomo: unos agentes, unas instituciones, un capital simbólico «acumulado» (con una tradición en negociación constante) y, principalmente, una *illusio* (la condición del funcionamiento de todo campo), que era el interés por apostar el capital en busca del reconocimiento simbólico de llamarse artistas.

El campo se había enriquecido y había cobrado complejidad, listo para ser un interesante «campo de lucha», de juego de posiciones y relaciones con las reglas particulares del arte. Esta «ganancia» de autonomía con respecto de las reglas de la vida cotidiana fue lo que le permitió al arte-juego impugnar la «institución Arte», separarse de la praxis vital (actividad práctica cotidiana) y autocriticarse, no contra sus propios contenidos sino «contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido» (Bürger, 2000, p. 103). Fue un ideal llevado a cabo por los primeros vanguardistas europeos en el afán de reorganizar, a partir del mismo arte, una «nueva praxis vital». En este sentido, la producción literaria de Oquendo de Amat y Hernández se enmarca teóricamente en el impulso creativo-lúdico de la poesía moderna occidental.

1.3. El niño como objeto literario y metáfora de la modernidad

El niño o la infancia como figura de subversión y originalidad creativas surgió entre los intereses del escritor peruano sugestivamente cuando comenzó a procurarse la autonomía y la modernización del campo literario. Antes, a fines del siglo XIX, el «niño» en la literatura era una figura que reflejaba las carencias sociales y los conflictos político- raciales. Asimismo, era el nominativo para referirse a los jóvenes en edad de casarse, carentes de independencia y utilizados por sus padres

como herramientas útiles para ascender en la escala social como se visualiza en «Un viaje» y *Frutos de la educación*, de Felipe Pardo y Aliaga, y *Ña Catita*, de Manuel A. Segura. También, en la literatura realista podía ser un recurso político llamado a la transformación del *statu quo*: recuérdese el destino proyectado para las niñas Yupanqui en la novela *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, quienes podían representar una promesa de cambio a través de su educación; o, más claramente, las palabras invocadas por González Prada (2004) en su «Discurso en el Politeama»: «Niños, sed hombres, madrugad a la vida, porque ninguna jeneración recibió herencia más triste, porque ninguna tuvo deberes más sagrados que cumplir, errores más graves que remediar ni venganzas más justas que satisfacer» (pp. 21-22).

Primero, el literato tuvo que autodefinirse como un profesional de la escritura, aunque no independiente de las circunstancias materiales de la historia, sí capaz de concebir una obra autónoma, es decir, regida por sus propias reglas y no condicionada por la manifestación de una tesis. Esto se logró durante el desarrollo del Modernismo latinoamericano representado principalmente por Rubén Darío y José Martí. Debía superarse primero la tendencia antimetafísica y empirista de los intelectuales influenciados por el positivismo, lo cual aconteció entre 1900 y 1920, bajo la égida de la filosofía bergsoniana, gracias a la cual se encumbraron la intuición, la sensibilidad y la imaginación, las que David Sobrevilla (1980) entendió como factores de una «reacción espiritualista» (p. 157). Según Octavio Paz (1993), además, dichos aspectos hicieron que el modernismo cumpliera la función histórica de ser «nuestro verdadero romanticismo» (p. 126), plataforma para la formación de una poesía moderna por su reticencia ante las coacciones ideológicas⁴.

Por lo tanto, recién en ese escenario, a partir de la segunda década del siglo XX, aunque todavía de modo marginal, la infancia empezó a ser visualizada en su más potentada y moderna dimensión, como territorio de la inocencia, el sueño, la religión, la mística, la creatividad, el mito, la fantasía y la memoria, un estado

⁴ No es gratuito que Rubén Darío fuera llamado poeta-niño por su genialidad precoz y que impulsara una poesía basada en la imaginación, el exotismo, la refinación y delicadeza propios de su modernismo literario, el cual se nutría precisamente de la savia de la literatura infantil oriental. También es significativo que, a su modo, el poeta José Martí se preocupara por los niños de América y promoviera valores universales en pro de la libertad en su revista *La Edad de Oro* (1889), como se visualiza en la última página del primer número: «lo que ha de hacer el poeta de ahora es aconsejar a los hombres que se quieran bien, y pintar todo lo hermoso del mundo, de manera que se vea en los versos como si estuviera pintado con colores, y castigar con la poesía como con un látigo, a los que quieran quitar a los hombres su libertad (...)» (Martí, 2018, p. 61).

primordial en el que se privilegia, en primera instancia, el juego. En el Perú, como gran paradigma destacó la personalidad de José M. Eguren con sus *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), libros simbolistas, oníricos y cromáticos que expusieron la gran fascinación del autor por el niño, a nivel temático (por su panteísmo e imaginación) y a nivel formal (por su método de creación). Son textos que constituyen una región en la que el escritor se despliega como un niño que juega con sus rotuladores de color. En este sentido, es significativo un dato brindado por su biógrafo Rodolfo Milla (2006): «No escribía a máquina el poeta de los “reyes rojos” sino a mano con lápices azules de punta bien afilada» (p. 515). Este procedimiento «artesanal» también sería empleado, más tarde, por Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández: el primero concretaba sus versos con tizas de colores en una pequeña pizarra situada en su dormitorio, y el segundo lo hacía con plumones en sus cuadernos cotidianos. Fue una praxis que sentó las bases de una poesía peruana contemporánea, lo cual fue reconocido, en sus inicios, por el grupo más joven y heterodoxo del campo literario aún en ciernes; es decir, por Abraham Valdelomar y el grupo del Palais Concert, a quienes no en vano Luis Alberto Sánchez (1916) llamaba «los niños góticos», traviosos amantes de la poesía y la vida (pp. 7-11).

El ánimo infantil fue para el Conde de Lemos y los colónidos un impulso para confrontar el conservadurismo social, para hallar nuevas formas de expresión ante una temática cívico-patriótica reinante y, también, un aliciente para contemplar el mundo circundante con ojos nuevos. Así, Valdelomar (1979) afirmaba sobre sí en un escrito del 20 de abril de 1917: «Dentro de mí hay un niño casto, juguetón y cándido, que se divierte con puerilidades; una estrella, una nube, una flor, un beso y sobre ello, una risa sana, jovial, cristalina, vibrante, apacible, sin origen ni finalidad, como el arroyo que zigzaguea, sin temor ni tristeza (...)» (p. 772). El descubrimiento de ese niño interno fue lo que le permitió comprender a Eguren, laurearlo en *Colónida* y sumar fuerzas al nuevo impulso de experimentar la vida y la poesía en un estado de embriaguez constante⁵. Del mismo modo, el *enfant terrible* Martín Adán, con equivalente admiración, dedicó *La casa de cartón* (1928) a Eguren. Influyó, por ende, su espíritu lúdico-infantil entre quienes lo rodeaban. Rodolfo Milla (2006) brinda una anécdota al respecto basado en los testimonios de Ernesto More:

⁵ Javier Cheesman (1959), en su tesis *La poesía de Valdelomar: Del Modernismo al Posmodernismo*, consideró los poemas de Valdelomar en la línea de la «poesía infantil» de José María Eguren (p. 95) (juguetón este; más humano el otro).

En 1929 se constituyó en Lima el grupo de los Duendes, al conjuro de José María Eguren, fundador de la duendería. Los duendes eran aparte de Eguren, Isajara (...) Martín Adán (duende ciento por ciento), Luis Alayza Paz Soldán, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Alfonso de Silva, José Hernández, Arturo Jiménez Borja (...), Luis Favio Xamar, Luis Felipe Alarco, Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea (duende conventual) (...). Lo cierto es que los duendes se reunían con cierta frecuencia, por las noches, con el ánimo de formar algazara literaria. Cuentan que Eguren dijo: “Fíjense bien, yo soy un duende!... ¡pero hay otros duendes! ¡Cítenlos para formar una ronda y una vida!... La haremos a espaldas del mundo o adentro de la tierra, porque yo he visto unas cuevas muy lindas... No seremos muchos, pero bailaremos, cantaremos, jugaremos... y luego (aquí el poeta dicen que bajaba la voz), en cuanto venga la aurora... ¡zas!... ¡desapareceremos!...” (p. 516).

Años más tarde, en su libro metapoético *Motivos*, Eguren (2005) patentó su reivindicación de la infancia. Así, por ejemplo, en su escrito «De estética infantil», propuso un redescubrimiento del niño y su principal valor: su valor estético, puesto que él es «energía, libertad y nobleza», de pensamiento «rara vez superficial»: «Es modelo estético por su contenido de belleza, por su principio de vida y su alegría» (pp. 275-276). «¿Comprenderemos la música que llevamos en el alma?», se pregunta en «Sintonismo». La respuesta también se halla vinculada con el tópico del niño. Solo él siente la música interior en consonancia con la naturaleza. El hombre adulto no lo logra porque ha sido ensordecido por el bullicio horrrisono de la ciudad y, una vez en el campo, solo encuentra silencio. No oye los sonidos de la naturaleza ni comprende el lenguaje de los insectos. El mundo en miniatura no existe ante él: ha perdido su inocencia, su pureza; ha perdido su infancia. Este será el tópico obsesivo del poeta representado a lo largo de todos sus «Lied», en los cuales parece la mística blanca, la bella, la canción, la niña, la rosa. En este sentido, Jorge Basadre afirmó que la poesía de Eguren podía ser infantil, pero no jovial. Creemos que esto se debe a la conciencia de dicha pérdida: «Si la poesía actual es una poesía jovial, deportiva, lo que hay de niño en Eguren se revela en diferente forma. Su alma conoce toda la amargura de la vida, pero sigue siendo niño. Su musa tiene conciencia de la miseria humana y la pureza de la inocencia» (Basadre, 1926, p. 8)⁶.

El poeta sabía que el potencial de la infancia como una construcción discursiva era renovador. Era consciente de que la sociedad moderna ha provisto de

⁶ En consonancia con esta observación, Mariátegui también subraya la relación no pueril de Eguren con la figura del niño: «La evasión de la realidad lo ha conservado puro. Tiene entera la inocencia del poeta muy semejante en su caso a la del niño, pero que no debe ser entendida restrictivamente, sino como elemento estético y creativo. (Porque es riesgoso exagerar la idea de Eguren infante. A lo largo de su conversación gentil, se hace siempre el descubrimiento de su malicia» (1929: 11).

artefactos y objetos bellos al hombre, pero este, ofuscado por la prisa, el trabajo y la rutina, los contempla solo en su superficialidad; se apropia de su belleza plástica mas no de su interior: es un coleccionista enajenado. No obstante, el poeta-niño Eguren juega con los restos de esa sociedad, los descompone, miniaturiza a los personajes y elementos aristocráticos (duques, magnates, castillos, cortes, etc.) y los convierte en juguetes «actores en el gran drama de la vida», como diría Baudelaire. En esa «simulación liliputiense de la vida», sintetiza los valores de una sociedad (lujo, poder, honor) y desbarata su supuesta nobleza, su falso esplendor, por medio de un proceso lúdico. Se trata de un juego retórico demarcado en un espacio y un tiempo sagrado y eterno (Cfr. Huizinga, 2007, p. 22), «como un mundo cerrado» (Gadamer, 2001, p. 150), un terreno en el que gobierna una temporalidad sagrada, la del *Aión* (αἰών), que se contrapone al tiempo diacrónico de la sociedad industrial, *Chronos*, en el que los hombres caminan como ciegos. Y entonces Eguren (2005) transmite su mensaje: «Pero siempre en la bruma cerrada hay una luz. Es la lámpara de la tarde, la niña de cera que existe como una esperanza e ilumina la sombra con el candor de sus ojos» (v. «La esperanza», p. 317). Esa «niña de la cera simbólica» es la «niña de la lámpara azul»: la infancia, que guía al poeta a conocer otras realidades, por la gracia luminosa y mágica de su imaginación, cumplidora de deseos, seductora y creativa. De este modo, en palabras de Walter Benjamin, la infancia recobrada evidencia su potencial revolucionario, pues además de permitir que se asuma un tiempo improductivo, de ocio y liberación, le sirvió al poeta para trastocar signos, realidades, convenciones y, en definitiva, el canon imperante en el campo literario en formación.

Avizorando el gran impacto de Eguren en la poesía moderna, José Carlos Mariátegui lo laureó en *Amauta* (1929), y luego el crítico Estuardo Núñez afirmaría su reconocimiento en su libro *La poesía de Eguren* (1932). Este pudo ser el prelude de una consideración de lo infantil en nuestro campo literario y una antesala para una mejor comprensión del fenómeno vanguardista emergente. Sin embargo, en un principio, en la ortodoxia literaria, la visión sobre el niño y nuestra vanguardia no era muy positiva: «infantil» era un adjetivo para desmerecer ciertos procedimientos experimentales vistos como trivialidades. Verbigracia, conocida es la rotunda crítica de Clemente Palma (1916) a *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*, de Alberto Hidalgo, a quien definía como un «mozalbete de positivo talento», pues como a un niño había que contemplar con benevolencia y «dejar

patalear, ponerse rojo e hipar» hasta que «madure» como escritor. Asimismo, Miguel Á. Urquieta (1926) no dudaba de señalar que el vanguardismo no era más que un «infecundo desgaste medular, que convierte al imaginador en mula, por lo estéril, y al descifrador en papanatas, entreverando palabras de quita y pon, chinitas de colores, gu-gús infantiles, emociones postizas» (p. 4). Bajo su lente, solo eran rescatables Hidalgo, Portal, Vallejo, Mario Chávez, Serafin Delmar y Peralta.

Entre ellos, resaltaba el poeta-niño Vallejo, el de *Trilce*, valorado incluso antes por Antenor Orrego (1922), quien a partir de él celebró el inicio de la autonomía poética y le dedicó un prólogo sugestivo, probablemente inspirado en las reflexiones de Baudelaire sobre el impulso escrutador de todo niño ante un juguete cuya alma (principio mecánico de existencia) desea conocer, procedimiento similar al que efectúa el poeta vanguardista en relación con el lenguaje.

Tras de haber vaciado las entrañas de trapo y de aserrín, tras de haber examinado atentamente la arquitectura de su juguete, tras de haber apartado pieza por pieza todo el montaje interior, tras de haber eliminado todo lo puramente formal en busca de las esencias, el investigador se encuentra ante el primer cadáver de ilusión, ante el primer conocimiento. Un tenue alambriño arrollado en espiral; he aquí donde residía, íntegramente, el secreto de la maravilla dinámica del muñeco. Esto no es vida; esto es una mixtificación de la vida.

El niño acaba de descubrir las técnicas, que a su vez, no son sino los instrumentos para expresar los estilos. El muñeco no es vida, pero puede ser un estilo de vida.

He aquí, a mi juicio, la posición fundamental de Cesar Vallejo con respecto a la poesía. Niño de prodigiosa virginidad, busca el secreto de la vida en sí misma. Ha tenido sus muñecos en los cuales creía encontrar el principio primordial del gran arcano. Ha descubierto que las artes no son sino versiones parciales, versiones escuetas, estilizadas del Universo. Ha descubierto los estilos y los instrumentos para expresarlos: las técnicas.

Cesar Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya (pp. IV-V).

De acuerdo con Orrego, el poeta buscaba hallar el ritmo secreto de «entrañada interioridad» de las cosas, y era consciente de que solo podía arribar a esas regiones «enteramente desnudo»; es decir, solo como un niño libre de prejuicios y presto para deslumbrarse ante el universo del lenguaje y experimentarlo. En el marco de esta premisa, se asocia parte de su poética con el dadaísmo, en cuanto que en *Trilce* se desmantela la realidad, las técnicas, el idioma y todo principio heredado, incluso desde el mero hecho de inventar un título. Así como el nombre del dadaísmo alude al balbuceo o posible primer juego fonético que pronuncia un infante («da-da»), se

puede percibir algo parecido en la creación de la palabra «trilce». Recuérdese que el biógrafo de Vallejo, Juan Espejo Asturrizaga, afirmaba que el poeta acostumbraba repetir las palabras hasta deformarlas, un procedimiento llevado a cabo por los niños en su primer encuentro con el lenguaje: «(...) es evidente que el lenguaje de *Trilce*, y quizá también de los libros posteriores de Vallejo, hace que la invención se funde en lo primordial y hasta inocente del lenguaje mismo» (Sucre, 1973, p. 327).

La presencia del niño como una construcción vanguardista, empero, aún era muy escasa por esos años. Antes de revelarse como una figura eficaz para subvertir el idioma y el orden establecido, se manifestó su asociación romántica con lo puro e inocente. En líneas generales, recordar la infancia fue un pretexto para volver con la imaginación a un estado de confort, donde reinaban la libertad y el juego, y donde se hallaban la madre, la tierra natal o el primer amor. Una rápida mirada sobre las revistas de la época permite visualizar que ora la niñez se presentaba como una etapa candorosa en la que se tuvo una primera experiencia amorosa (recuérdese «Suzy», de José Diez Canseco, publicado en el n° 40 del *Mercurio peruano*, o «Dibujo de niño», de Alberto Hidalgo, en el n° 23 del *Boletín Titikaka*), ora como una condición en la que se sintió seguridad y ternura (destacan «La diagonal del hijo», de Armaza, y «Canción de la niña de mayo», de Oquendo de Amat, en los n°s. 2 y 3 de *Chirapu*). Fuera de ese territorio (como en la adultez) había que afrontar los retos impuestos por una sociedad hostil; por ello, las lágrimas, la nostalgia, la soledad, la locura.

Tuvieron que pasar algunos años todavía para que, después de los hitos establecidos por Eguren y Vallejo, la figura del niño se fuera nutriendo como una construcción simbólica relacionada con el juego y la transgresión. Paulatinamente, bajo la influencia del surrealismo francés, por ejemplo, la figura del infante iría asumiendo el sentido de una liberación de toda coacción histórica, lingüística y moral. Un caso ilustrativo es el de César Moro (2013), quien solicita en su prosa poética «Pour une enfance meilleure»: «Que un viento rencoroso, hábil, implacable destruya los escaparates: los juguetes quedarán reservados a los adultos capaces de ignorar su patria, su sombra, su idioma, que tendió desde tiempos inmemoriales tantas trampas al nacimiento de la violenta lentitud de la temible pereza» (p. 17). Es probable que esta nueva visión se alimentara desde sus primeros poemas (1924-1928) y que fuera el resultado poético de un conflicto interior (Cfr. Moro, 1928).

Ciertamente, la infancia-niñez tuvo un valor muy significativo como sinónimo de experimentación y libertad en la literatura de corte vanguardista (Alberto Hidalgo, Xavier Abril, Oquendo de Amat, Emilio A. Westphalen, etc.); sin embargo, en las sucesivas décadas del 40 y el 50, periodo llamado tentativamente «posvanguardia» por García-Bedoya (2012), dicho sentido aminoró su fuerza en la poesía para dar paso a otro en mayor sintonía con una literatura neorrealista y social, la cual hallaría un terreno fértil para su manifestación sobre todo en el género narrativo. Recuérdese los casos ejemplares de «El trompo» (1941), de Diez Canseco, «El niño de junto al cielo» (1954), de Congrains, «Los gallinazos sin plumas» (1955), de Ribeyro, *Los jefes* (1959), de Vargas Llosa, *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, los cuales son retratos de los problemas sociales de la época (el fenómeno migratorio del campo a la ciudad, el machismo, el racismo, la marginalidad, la detracción de las instituciones, etc.)⁷.

Desde entonces, aun en los años 60 y en el género lírico, se emplearía –acaso no gratuitamente– la mirada inocente del niño para generar una radiografía crítica de la sociedad. Nos encontraremos, por ejemplo, con poemas como «Glosa para un niño» (1965), de Raúl Bueno; «Elogio de la infancia» (1966), de Juan Ojeda; «La pregunta» (1968), de Juan Gonzalo Rose; «Designios» (1963), de Edgardo Tello, entre otros que manifiestan una real preocupación por el futuro del país. Sumado a ello, el contexto convulso caracterizado por la inestabilidad y el peligro nuclear (la revolución cubana, la Crisis de los Misiles, la guerra de Vietnam) nutrió una conciencia fraternal y una perspectiva ético-religiosa sobre la condición humana en el campo de la poesía. En este escenario, el niño no solo sería protagonista en ciertos poemas de entonces, sino que también se adheriría a la identidad de poetas víctimas de la agitación política, como es el caso de Javier Heraud, llamado «niño guerrillero» por Sanguinetti (1963) en la balada que le dedicó por su deceso (p. 27).

A pesar de ello, fue constituyéndose también una renovación del espíritu experimental y transgresor neovanguardista bajo la influencia de las nuevas heterodoxias surgidas en el campo artístico (*Beat Generation*) y el campo social (los

⁷ Caso aparte es el de la literatura infantil, la cual requiere su propio seguimiento y reflexión. Ha sido promovida desde los años 40-50 a través de revistas como *Palomilla* (1940-1945) y *Avanzada* (1953), y por medio de suplementos como «Urpi», de *La Prensa*, «Creación», de *La Crónica*, entre otros. Asimismo, el propio José María Arguedas le prestaría atención como director de la revista *Cultura y Pueblo* (1964), donde abrió un espacio para la reflexión sobre el lugar del niño en el canon literario y otro para que se presentara material folklórico en la sección «Página de los niños».

movimientos contraculturales), de los *outsiders*, que con su «cultura de la adolescencia» buscaron experiencias nuevas, y con su espíritu disconforme y su instinto dionisiaco encararon la desnaturalización y la alienación de la imaginación absorbida por las instituciones sociales conservadoras y las promesas de la Razón y el Progreso. En ese contexto, se dio importancia a la apreciación del poeta joven, y emergieron el humor y la irreverencia juvenil en poemarios de renovada frescura como *Noé delirante* (1963), de Corcuera; *Pequeña música de cámara* (1965), de Eielson; *Las constelaciones* (1965) y *Vox horrisona* (1978), de Luis Hernández; *Poemas de entrecasa*, de Manuel Morales; y en revistas como *Hipócrita Lector* (1973)⁸. Algunos de ellos posibilitaron entrever nuevamente el surgimiento de la figura del niño como metáfora de la modernidad, por su relación intrínseca con el juego y la transgresión. Entregarse a la práctica del arte, como un niño a un juego, entregarse orgánicamente, en cuerpo y alma («Escribo con los ojos / Con el corazón con la mano / Pido consejo a mis orejas / Y a mis labios / Cada verso que escribo / Es de carne y hueso», diría Eielson en «Papel»), era una nueva forma de relacionar el arte y la vida, y de mejorar la esfera política; esto es, fue un nuevo modo de fundar una praxis vital sostenida en el ennoblecimiento del espíritu-mundo a través del arte y la reivindicación de la infancia.

1.4. Recepción crítica ante dos poetas-niños experimentales

Por medio de la presente sistematización, podremos analizar comparativamente las condiciones de producción y recepción, es decir, la historia de la transmisión, de *5 metros de poemas* y de *Vox horrisona*, dos tentativas artísticas subversivas concretadas por dos poetas-niños heterodoxos que jugaron con la poesía como si de un juguete se tratara, con lo cual problematizaron la actividad cognoscitiva del «lector-crítico literario» y sus mecanismos de legitimación. Ello nos permitirá comprender cómo han sido reconocidos en el canon de nuestra tradición literaria y tener conciencia de nuestra situación hermenéutica.

1.4.1. Lecturas de los 5 metros de poemas

Desde su edición, el libro sorprendió e incomodó por su estructura y sus juegos tipográficos. Según Rodolfo Milla, los obreros de la editorial Minerva no «se

⁸ Resulta sugestivo el particular desenfado de la revista y su irreverencia ante ciertos símbolos de autoridad. Esto se evidencia en una de las páginas del segundo número, donde se expone la imagen de un niño que dice lo siguiente: «Lo digo yo, a los padres solo los psiquiatras los comprenden. Es el colmo de la intolerancia. Me prohíben “Hipócrita Lector”. ¡No atraco!» (1973, p. 7).

prestaron» por completo para su composición, por lo que el autor tuvo que articularlo personalmente hasta hallar a alguien que continuara su labor (2006: 594). La obra, pues, exigía, que el método artesanal de la imprenta se sobredimensionara y complicara desde el interior hasta el exterior. Por esto, Emilio Goyburú «diseñó e hizo el grabado de la carátula en linóleo y con sus propios buriles» (Ayala, 1998, p. 155), y luego los obreros debieron pegar los pliegos uno por uno hasta lograr el formato deseado por el poeta. Una vez terminada la edición, el corrector de pruebas de la imprenta Minerva, Jorge Darmar (Jorge Jiménez Monsalve), realizó la primera nota crítica al libro en una carta fechada el 24 de diciembre de 1928. Eran unas líneas dirigidas a Nicanor de la Fuente (Nixa) en el reverso de los pliegos originales:

¡Hurra, camarada! El Perú va a hallar en este el vanguardismo auténtico. ¡Fíjate bien, Nixa! Ni Peralta, con *Ande*, ni Serafín con sus *Radiogramas* nos han dado un libro como estos cinco metros (¡kilómetros!) de oquendismo cojonudo. Peralta aún tiene firmes vinculaciones con el pasado y en algunos de sus poemas se nota claramente el artificio desesperado por darse en forma y ritmo nuevos. En el Flaco, ¡Flacucho! Oquendo, no hay nada de artificio. Él se da espontáneamente (*sic*) en vanguardismo de verdad, natural y novísimo. ¡Es Oquendo y nada más! (...)

Bueno Hurra, por este libro de Oquendo, que no será dado en páginas sino de largo, largo como un acordeón. Ya lo verás. Va a caer como una bomba (Milla, 2006, p. 282).

La virtud más resaltada en el libro fue su espontánea originalidad, cualidad que en un principio no enardeció los ánimos como esperaba Jorge Darmar, sino que más bien provocó una indulgente recepción. El poeta arequipeño Alberto Guillén (1929) le dedicó apenas unas palabras en su *Breve antología peruana*, a propósito del poema «Mar»: «Es de estos muchachos afichistas que vienen a sorprendernos con el polvillo de sus imágenes en los dedos como alegres niños pescadores de luna y mariposas» (p. 95). Es más, tiempo después, en el diario *El Pueblo*, el día sábado 22 [23?] de junio de 1933, el mismo Guillén le dedicaría algunas ácidas palabras:

Publicó un libro «Cinco Metros de Poemas» que no era solo una metáfora. Eran efectivamente 5 metros de papel llenos de *disparates* melodiosos, de metáforas *inverosímiles*, de estupendos *dislates* para quitarle la serenidad al burgués. Y me digo: a qué conducen estos *atentados* tipográficos. Hidalgo publicó un libro en que había páginas con una sola sílaba. ¿*Esto es Arte?* Motivo para que el lector se sienta *estafado* o que el compañero tipógrafo maldiga de poetas, de todos los *estrafalarios* del mundo. Con todo, entre esta resbaladiza *granza de circo*, entre esta espuma, y este chiporroto de los 20 años, insurge auténtico el poeta. Uno que otro verso, uno que otro poema, son la verdad de la vida bajo la risada falsa, apresurada del *clown*» (Guillén citado por *Malvario*, 2003, p. 70, énfasis nuestro).

El poeta fue configurado como un lunático del arte que sonríe, cual payaso, luego de estallar una bomba en medio de un concierto burgués, sin preocuparse por las consecuencias de su atentado. Por esta razón, el primer impulso fue catalogarlo como un «poeta puro» (Sánchez, 1931, [s. pp.]) o un «poeta dadaísta» en la línea poética trazada por José María Eguren (Romualdo y Salazar Bondy, 1957, p. 633). Es más, lo que hizo esta primigenia tendencia fue minimizar y excusar el furor lúdico del poeta como quien tolera las ocurrencias de un niño, lo cual también puede visualizarse en las breves palabras que Sebastián Salazar Bondy (1946) le dedicó en la antología *La poesía contemporánea del Perú*, que elaboró con Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren en la década del 40: «En estas transcripciones hemos prescindido de la disposición *caprichosa* de los versos pues no es precisamente en ella donde reside el encanto de los poemas de Oquendo» (p. 153; énfasis nuestro). Los poemas seleccionados en esta antología fueron «Compañera», «Poema del mar y de ella», «Jardín», «Poema», «Obsequio», «Comedor», «Madre», «Poema al lado del sueño», «Poema surrealista al lado del sueño», «Poema de la niña y la flor» y «El ángel y la rosa». Claramente, se valoró más el lado romántico y surrealista de su poesía y se desdeñaron sus experimentos tipográficos y el humor dadaísta como antaño lo hiciera Alberto Guillén. Por su parte, Xavier Abril (2005) también afirmó que sobre la anarquía caprichosa de esa «falsa etapa» de su poesía, sobresaldría la creación «pura y sencilla»: «Oquendo no sobrevivirá por el desvarío deliberado de su imaginación, a la que puso en jaque, sino al contrario, perdurará por el tono íntimo, secreto y desgarrado de su voz humana» (p. 88). Sin embargo, Oquendo de Amat cobra distancia de los románticos, pues su obra destaca por su «luminosidad, alegría, vitalidad», lo cual, en general, lo torna en un «poeta mañanero» (y no nocturnal), con el característico «alma matinal» que presidieron a las vanguardias y la revolución social que entrevió Mariátegui (Delgado, 2008, pp. 417-419). Fue como si a través de su palabra poética dijera: «Seamos puros y libres, seamos sinceros, seamos alegres y la profundidad vendrá por añadidura» (Delgado, 1978, p. 17).

Como más tarde lo reconoció Washington Delgado (1978), a sus coetáneos de las décadas del 40 y 50 les faltó «humor y frescura», pues entre el «esteticismo vagamente melancólico» de Eielson, Sologuren y Salazar Bondy; la «prédica social» de Romualdo, Rose y Valcárcel; los «tristes o trágicos» Zavaleta, Ribeyro, Vargas Vicuña, su generación «empapada en el lirismo de Vallejo o Neruda, de Eliot y

Rilke, no tomó en cuenta la lección de la alegría» (p. 17). Esta, más el humor, el juego y la rebeldía solo volverían a ser comprendidos en la literatura peruana, con singular determinación, en la década del 60, época en la que precisamente el autor y sus *5 metros de poemas* serían reivindicados. Así, pues, las palabras que marcaron definitivamente un antes y un después para su valoración fueron las que pronunció Mario Vargas Llosa (2004) en Caracas, cuando recibió el Premio Rómulo Gallegos el 4 de agosto de 1967, precisamente por su novela experimental *La Casa Verde*:

Hace aproximadamente treinta años, un joven que había leído con fervor los primeros escritos de Breton, moría en las sierras de Castilla, en un hospital de caridad, enloquecido de furor. Dejaba en el mundo una camisa colorada y "Cinco metros de poemas" de una delicadeza visionaria singular. Tenía un nombre sonoro y cortesano, de virrey, pero su vida había sido tenazmente oscura, tercamente infeliz. (...) Y, sin embargo, este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explotador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesarias para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación (15).

En términos generales, antes de este discurso, *5 metros de poemas* era calificado como un simple arrebató lúdico juvenil, manifestación de una «pureza» estética que reproducía una visión optimista y enajenada de las vanguardias históricas, con lo cual se minimizó la verdadera trascendencia del poemario. Pero, después de la fecha señalada, en un contexto propicio para la reivindicación del escritor latinoamericano como un «rebelde con causa», que debe representar una «insurrección permanente» en su forma de escribir y vivir, el «loco» Oquendo de Amat asumió su puesto merecido en la historia de la literatura peruana, más allá de «falsas purezas». Incluso, en 1973, como expusimos anteriormente, Alberto Escobar lo afirmaría, en la línea trazada por José María Eguren y César Vallejo (al lado de César Moro, Martín Adán, Jorge E. Eielson, Xavier Abril y Emilio A. Westphalen), como uno de los «fundadores de una tradición poética propia» (1973a, p. 15).

A partir de ese momento, se establecerían seis líneas de investigación. En primer lugar, una importante perspectiva biográfica, basada en la recopilación de valiosos testimonios, es encabezada principalmente por Carlos Meneses (1973), Omar Aramayo (1977), José Luis Ayala (1998) y Rodolfo Milla (2006), quienes desentrañaron los fetiches del poeta y su obra. El punto sugerente de este grupo es la configuración humana del poeta en una tradición disidente, con rasgos similares a los del *dandy* europeo, ese hijo del capitalismo industrial que con su vestimenta y su

comportamiento excéntrico buscaba diferenciarse como personaje y escandalizar a la burguesía, basado en su marginalidad, para afirmar su autonomía. Según las declaraciones, Oquendo de Amat era un hombre flaco, de frente amplia e inteligente, bohemio y elegante, de terno, sombrero, modales y lenguaje refinados, a quien le desagradaba la vulgaridad; más bien le gustaba la delicadeza del arte y, como un «palé», participaba en las tertulias literarias del Palais Concert, la Bohemia de Barranco y el Café Leon's (Ayala, 1998, p. 131). Al parecer, de no ser por su característica ternura, pudo haber sido un *enfant terrible* de los paraísos artificiales del opio, aunque su consumismo se halle en tela de juicio (Milla, 2006, p. 462; Cfr. Calvo, 1968, pp. 33-34). Mas no cabe duda de que fue un disidente. No pudo y se abstuvo de aferrarse a un puesto laboral estable o a algún gobierno de turno que le asegure el pan, y prefirió ser un fauno pedigüeño amparado por el narrador Manuel Beingolea y otros amigos. Esto se debió a que «No le interesaba lo material de la vida, sino la parte bella. Veía la abogacía, el periodismo como imposturas; prefería la literatura» (Ayala, 1998, p. 106)⁹. Incluso, durante sus últimos años fue un *outsider* errabundo «que no poseía pasaporte, ni libreta militar ni partida de bautismo o algún otro documento que lo identificara en caso necesario» (Vásquez, 1981, p. 20).

Tal configuración del poeta se enmarca en el deseo del *dandy* de ser único, es decir, de afirmar su autonomía moderna (definir él mismo sus propios fines en un espacio social dado) frente a la racionalidad y «normalidad» burguesas de inicios del siglo XX. De este modo, su adrede «inutilidad» para engranarse en la estructura mercantilista del capitalismo en ciernes (pese a ello con un espíritu metropolitano que lo hacía sentirse dueño del mundo sin un centavo en el bolsillo) así como su trágica muerte cual resultado de su inmoción concretaron su ética de héroe que personaliza un ideal, aquel que consiste en salvaguardar la integridad del hombre. No obstante, Oquendo de Amat cobra distancia de ese paradigma debido a su vitalidad y su estrecho vínculo con la poesía. El *dandy*, según lo representa Charles Baudelaire (2005) en *El pintor de la vida moderna*, aspira a la insensibilidad por hastío del mediocre mundo de la productividad y del nuevo dios llamado «Progreso». Su

⁹ Según José Luis Ayala (1998), Carlos Oquendo de Amat no tuvo nunca un trabajo estable por su carácter y por circunstancias adversas. El poeta se inició en el ámbito laboral como profesor de Gramática en un colegio femenino. Luego, trabajó en una cristalería de la cual pronto desertó; en una oficina de correos, donde le incomodó la rutina y la «vulgaridad» de sus compañeros; en *El Heraldo*, como redactor de noticias policiales, donde no encajó por su provocadora capacidad de «analista social»; en la preparatoria de la Universidad de San Marcos, como profesor de redacción, poesía y filosofía, lugar que tuvo que abandonar cuando la casa de estudios cerró sus puertas temporalmente.

indiferencia es tal que el personaje crea un mundo privado solamente concentrado en hacer de su cuerpo un instrumento para expresar su rebeldía en un ritual de la negatividad, una «proclamación casi autística de la voluntad de estar de más». Por el contrario, Oquendo canalizó su voluntarismo en la producción de versos, un modo afirmativo de relacionarse con la vida, y sostuvo su actividad pese a sus precarias condiciones económicas. Según un testimonio de Lizandro Amat Machicao...

Carlos no tenía más que unos cincuenta libros, su cama, dos ternos y algunos poemas escritos o borroneados. Lo que me llamó la atención es que comprara una pizarra más o menos grande, tizas de color y un foco que iluminaba el cuarto más de lo normal. La pizarra estaba dividida en dos partes, a la izquierda había una serie de palabras escritas con tiza roja, en la parte derecha había escrito un poema. Por lo que lo vi trabajar, diría que primero hacía un apunte general a lápiz y luego [el poema] era transcrito a la pizarra, allí permanecía varios días hasta que finalmente decidía si era o no lo que quería escribir; cuando no lograba el poema, procedía a borrar la pizarra... (Ayala, 1998, p. 117).

En lugar de encarnar la personalidad refinada del *dandy*, Oquendo de Amat ofreció una imagen grotesca de él como una típica deformación vanguardista. Creemos que se configuró conscientemente como un niño que juega a disfrazarse de *dandy* y, de este modo, experimentó con sus tizas de colores para armar sus textos verso por verso, clasificando las palabras probablemente por su sonido, forma y sentido. Por esta forma de vivir y trabajar, José Varallanos (1936), poeta e historiador que compartió habitación con él, lo calificó como un «poeta cerebral», pues meditaba mucho en la elaboración de sus versos, hacía de su poesía un proyecto y de su vida un manifiesto, como los primeros vanguardistas futuristas y cubistas (pp. 128-129). Empero, lo que lo distinguió en la literatura fue su ansia de inocencia, fusión de ternura y humor blanco. Buscaba conservar la pureza y la capacidad de asombro de un niño; y tal vez por ello en Barranco jugaba a ser uno de los duendes que visitaba la casa de José María Eguren (cfr. Milla, 2006, p. 516).

Fue un poeta que tenía fe en la creación y en el poder revolucionario del lenguaje, lo que lo emparenta más con el dadaísta Tristán Tzara y los surrealistas Paul Eluard y André Bretón¹⁰. Por este carácter, además, ha sido vinculado con otros ismos: por su tipografía lúdica, se ha señalado en él una «íntima alegría creacionista»

¹⁰ Así, Oquendo junto con Xavier Abril y Rafael Méndez Dórich compusieron una especie de «cadáver exquisito» de manera espontánea y grupal, jugando con la materialidad del lenguaje al estilo de los dadaístas y los surrealistas. El «cadáver exquisito», dado a conocer por Rafael Méndez Dórich, versa así: «La tarde tenía caprichos de infanta / con la gola de ámbar y el tacón de rosa / la tarde tenía castillos de fuego / y el lírico huía de la mariposa» (Oquendo de Amat, et. al., 1984, p. 66).

(Ortega, 1970, p. 94), con cierta resonancia programática «estridentista» (Abril, 2005, p. 87); y por el empleo de la metáfora como figura literaria fundamental y la fragmentación de su discurso, se ha destacado su herencia ultraísta (Garayar, 2002, p. 5; Fernández Cozman, 2003, p. 73). Por todo ello, desde una perspectiva estilística, una segunda y dominante línea de investigación se concentra en entender a Oquendo de Amat como un poeta netamente vanguardista, pese a que su poemario evidencia ciertos rasgos de movimientos precedentes. Por ejemplo, a nivel léxico, tiene básicamente «un vocabulario lleno de cosas bellas, tiernas, puras, con dejos románticos (ángeles, suspiros, pureza; luna, estrellas, nubes, flores, golondrina, mares y navíos) o modernistas (rosas, magnolias, violetas; fuentes y surtidores; palomas, elefantes; azules, oro; perfumes y sedas)» (Monguió, 2004, p. 84); asimismo, refiere a lugares exóticos (Gutiérrez, 1963, p. 12), como New York, París, Amberes o Austria. Así, pues, se afirma que su obra no posee un lenguaje único, sino uno dividido y heterogéneo, en el que se hallan en tensión lo clásico con lo vanguardista (Fernández, 2005b, p. 59). Por ello, el investigador Ricardo González Vigil (1981) lo identifica como un autor de tránsito desde el postmodernismo (de Eguren y Valdelomar) al vanguardismo, y aclara que lo único que lo vincula con el modernismo es su tendencia a reunir características de diversas corrientes: «De manera similar a los grandes modernistas que sintetizan rasgos de diversas escuelas finiseculares, Oquendo reúne magistralmente múltiples canteras vanguardistas. Poder de condensación que lo torna lista y llanamente *vanguardista*, sin especificaciones de escuela o credo unilateral...» (p. 22). Así, con una clara concepción de la modernidad poética de la vanguardia, el autor «desentrañaría la universalidad del arte como un código que hac[e] del lenguaje un instrumento de expresión sin barreras» (Espinoza, 1994, p. 82).

Debido a esa tendencia sintetizadora de los varios ismos de inicios del siglo XX, Carlos Germán Belli (2005) llama al poeta un «panvanguardista»: «Se configura en él la triple perspectiva vanguardista que caracteriza en su conjunto la revolución poética moderna: lo surreal, lo visual y lo fónico» (p. 55). Por un lado, lo surreal se visualiza en la influencia del surrealismo francés que se percibe en textos como «Poema al lado del sueño», «Poema surrealista del elefante y del canto», «Poema de la niña y la flor», «El ángel y la rosa» y «Compañera», por su tendencia al automatismo puro que vincula elementos distantes a través de metáforas innovadoras

y oníricas, imágenes heterogéneas que posicionan al lector ante una especie de *collage* que transgrede la racionalidad y el carácter mimético de la poesía tradicional.

Comparten esta perspectiva, los investigadores Mirko Lauer y Abelardo Oquendo (1972), Javier Sologuren (1981a, 1981b), Ángel Pariente (2002) y José Varallanos (2004). Este último, por ejemplo, señala que la escuela de Bretón, importada al Perú por Adalberto Varallanos, asimilada sobre todo por Xavier Abril, probablemente influyó en Oquendo de Amat a través de Blaise Cendrars, quien publicó «Dix-Neuf Poemes Elastique» (1919), «para abrirse como un abanico» y *Prosas transiberianas* (1921), «impreso en una hoja plegada de dos metros» (2004, pp. 26-27)¹¹. La similitud con la obra de Cendrars a nivel formal es evidente; del mismo modo, en palabras de Sologuren (1981b), también es parecida la capacidad del poeta para deshacer los nexos impuestos por la lógica de una sintaxis progresiva, para entregarse al «alegre vértigo de las transmutaciones del verbo, de las imágenes puras y relampagueantes» (p. 324).

Asimismo, entre otros elementos vinculantes con el surrealismo, se han señalado, primero, el supuesto escapismo de la poesía de Oquendo, quien realiza un «divorcio entre las geografías reales [la ciudad de Lima] y las imaginarias [ciudades «encendidas como flores»] (Valero, 2008, p. 312)¹²; segundo, la conciencia liberadora del amor, «como respuesta a la represión social, siendo el amor uno de sus temas esenciales e ideológicos que más brindaría argumentos para el develamiento del carácter subconsciente del ser humano» (Valbuena, 2013: [s. pp.]; y tercero, la visión pura e infantil del niño, en la cual «la inocencia y el delirio subconsciente se concilian» para ayudar al poeta a tolerar una ciudad que no comprende (Oviedo, 1969, p. 36). Sin embargo, hay quienes cuestionan este vínculo con la escuela de Bretón, sobre todo en relación con la consigna del «automatismo puro», ya que Oquendo era supuestamente muy cerebral a la hora de crear sus versos y, en lugar de emplear el método crítico-paranoico impulsado por Salvador Dalí, evidenciaba en su poemario una «férrea lógica interna» (Molinet, 2015, [s. pp.]).

¹¹ El formato particular de *5 metros de poemas* también dialoga con el diseño de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, publicada por Magda Portal y Serafín Delmar, un folleto de un solo pliego que se doblaba y desplegaba (Valero 2008, p. 303).

¹² Eva María Valero (2008) entiende que ante la angustia percibida en textos como «Poema del manicomio», el poeta encuentra una salida gracias al poder de su imaginación, que le permite crear una nueva geografía urbana imaginaria en poemas como «Réclam» o «Film de los paisajes», «donde la ciudad vanguardista se crea a través de la integración del mundo onírico del surrealismo y las imágenes virginales del creacionismo con un lirismo intimista muy personal» (p. 312).

Por otro lado, ante la «ausencia de anécdotas y el uso de la elipsis [que] aumenta la percepción de la imagen» (Pérez, 2013: [s. pp.]), en claro diálogo con el cubismo y su juego con la espacialidad del poema, se destaca la preponderancia de lo visual en textos como «Réclam» (donde un verso reproduce la imagen de un álbum abierto, y otro, la elevación de un ascensor), lo cual incita a Belli (2005) a entender el poemario, en líneas generales, como una «secuela del movimiento concretista», vertiente vanguardista aparecida en Brasil y Suiza que tuvo como punto de partida el juego con las grafías a fin de que el poema sea un objeto estético visual al servicio del contemplador más que del lector (p. 48)¹³. Las dos profundas raíces de esta poesía las halla en las obras de Stéphane Mallarmé (quien concibió el «método prismográfico» –uso de la sintaxis espacial en la superficie de la página en blanco de *Un golpe de dado no abolirá el azar*– basándose en el aprovechamiento de los recursos tipográficos en páginas dobles) y Guillaume Apollinaire (que, bajo el influjo de los cubistas, representó en sus *Calligrammes* las siluetas-imágenes de diferentes temas compositivos). Belli concibe que esta línea óptica de la poesía se remonta principalmente a la *technopaegnia* griega, los *poemata figuratas* latino-medievales y los isabelinos *verse figured*, hasta finalmente consolidarse en la poesía mallarmeana y los caligramas de Apollinaire, los cuales se desligan de la musicalidad simbolista y la métrica parnasiana (modernista en el caso hispanoamericano) para nutrirse de la influencia de la pintura impresionista, fauvista y cubista.

Esta exaltación de la materialidad del lenguaje y la obra que realizó Oquendo de Amat incluso condujo a Belli (1978a) a comprender el poemario en un sentido plástico, como una cosa física, tangible y hasta susceptible de ser medida como un trozo de tela o una obra de arte escultórica dotada de movimiento (p. 2), y que asimismo nos recuerda, en pleno siglo XXI, que abrir un libro «debe ser un placer táctil» (Kesev, 2006, p. 22) consistente en palpar, oler, trajojar («abra el libro con quien pela una fruta»). En el mismo sentido, Omar Aramayo (1979) compara el libro «con un biombo, con un acordeón, con la maqueta de un arquitecto inspirado, y mejor aún, con una flor cubista» (p. 3). Precisamente, esta última identificación

¹³ Así también Beltrán Peña (1998) percibió al poeta como un concretista, basándose en los alcances teóricos de J. Perednik: «El poema es propuesto como una experiencia “verbivocovisual”, producto del libre juego de tres dimensiones: la “gráfico-espacial”, la “acústico-oral” y la “semántica”. En la práctica, el método de composición se basa fundamentalmente en la palabra –en su descomposición y combinación–, en los desplazamientos de sonido provocando desplazamientos de sentido y en el uso del espacio en reemplazo del discurso, como planos vinculados de las palabras» (p. 23).

acerca a Oquendo a convertir el poema, como Guillaume Apollinaire, «en un objeto sin fin, abierto, múltiple, no concluido. Un doble del universo, como señala O. Paz. Un ente vivo y circular que, en cada relectura, regresa siempre a su principio, aunque cada vez con nuevos y distintos matices» (Pérez, 2013).

Por último, Belli (2005) destaca el aspecto fonético del poemario (que no es lo mismo que musical), y lo asocia con la atomización del lenguaje realizada por los futuristas rusos (Khlebnikov, Kruchénik e Iliázd, quienes hacia 1910 crearon la lengua *zaum*, jerga onomatopéyica con resonancias mágicas y folclóricas), los dadaístas (Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters y Tristan Tzara), los letristas (quienes, encabezados por Isidoro Isou, aclamaron el predominio de la letra sobre la palabra) y los más contemporáneos «Henri Chopin, Ferdinand Kriwet, Franz Mon y los esposos Garnier» (p. 56). Esta experimentación con la materialidad de la lengua, que vuelve hermética y elitista a la poesía moderna al distanciarla formalmente del alcance interpretativo del lector común (Cfr. Salazar, 2005, p. 103), no obstante, tiene su contrapeso en la inflexión amable y tierna de los versos de 5 metros de poemas inspirada por las presencias de la madre, la amada y el niño, una cualidad atípica en relación con la poética vanguardista europea, pero muy acorde con la nueva poesía peruana fundada por Eguren y Vallejo. Por esto, Marco Martos (1976) afirma que aunque la obra «estaba preparada para la jitanjáfora o la literatura palindromática o los significados vacíos como lo muestra el verso “mou Abel tel ven Abel en el té”, la magia verbal de Oquendo nada tiene que ver con el “bel canto”...» (p. 35)¹⁴. El autor, agrega Carlos Orihuela (1991) años más tarde, «... no acude a la experimentalidad extrema que juega temerariamente en los bordes de la incomunicación, ni se diluye procazmente en los excesos del gesto, el humor negro o la manifestación gruesa del nihilismo o la angustia pura» (p. 19), sino, más bien, así lo creemos, tiende puentes de confraternidad entre las diferentes experiencias lingüísticas y vivenciales del hombre ante la modernidad.

En este sentido, cabe destacar que muchos investigadores disienten de la ingenua asimilación del vanguardismo europeo realizada por Oquendo de Amat. Para

¹⁴ Por este motivo, Marco Martos (1976) asocia al poeta más con una tradición romántica que con la rabiosa experimentación vanguardista: «Me complace íntimamente relacionar la poesía de Oquendo con la poesía amorosa de Francisco Bendejú, con el *poema* liminar de Carlos Germán Belli (“todo nuestro amor guárdase con el palpito”), con *Parque* de Washington Delgado, con la euforia lírica de Pablo Guevara, con las inolvidables *Estancias* de Javier Sologuren...» (p. 35).

Carlos Orihuela (1991), verbigracia, él es revolucionario pues brinda una sorprendente atención a la naturaleza y cobra cierta distancia del predominante culto a la *civilización* rendido por los vates del viejo continente (p. 22). Señala, asimismo, que en su poesía puede visualizarse una rica «espiritualidad nacional» (espíritu nativista) enfrentada a la contemporaneidad (p. 19), la cual posibilita la concepción de una «vanguardia nacional» que se apropia de lo extranjero y lo transforma en un arma política en potencia de debilitar la oposición entre la alta cultura y la popular (Cfr. Bernal, 2003, p. 14; Bernal [y] Guerrero 2005, p. 86).

Dado lo expuesto, una tercera línea de investigación resalta la diferencia de la «nueva poesía» que revaloriza la cultura andina y argumenta que Oquendo de Amat pertenece a lo que Cynthia Vich (1998) ha llamado «indigenismo vanguardista». Esta categoría tiene sus bases en los estudios de Beatriz González (1982) y Ricardo J. Kaliman (1994), asimismo en aquellos que enfatizan en la especificidad del vanguardismo literario latinoamericano como un modelo alternativo al occidental (Cfr. Osorio [1981] y Pizarro [1981]¹⁵). Para sustentar este punto, la autora se basa en el examen del estilo heterogéneo de *5 metros de poemas*, donde visualiza una «negociación transculturadora», cuyo eje integrador es la metáfora, la cual, a través de su poder para establecer puentes vinculantes entre los elementos de mundos distantes en la realidad empírica (el vanguardismo y el indigenismo), genera no una simple simbiosis sino «un nuevo “fenómeno” diferenciado de la concepción tradicional de los dos sistemas que se disputaban la legitimidad en el campo cultural latinoamericano de los años veinte» (p. 188). A través de dicha negociación, ve que el poeta, como sujeto subalterno, se apropia y transforma los códigos de la cultura dominante, con lo cual realiza una práctica de resistencia como parte de un proyecto estético y a la vez ideológico en un proceso nacional y continental.

En correspondencia con Cynthia Vich, el estudioso Dorian Espezúa (2005) también reconoce la categoría «indigenismo vanguardista», entendiéndola como «aquella vanguardia en la que se integran dos tradiciones discursivas que dan

¹⁵ Para la comprensión del «indigenismo vanguardista», según la autora, fue clave la difusión de teorías como la del «nuevo indio» de Uriel García (1929), quien rechazaba una actitud purista frente a lo andino e insistía en que la cultura nacional partía del “ciclo neo-indio” surgido desde la Colonia. En este sentido, la categoría de Cynthia Vich constituiría un aspecto de la «cultura neo-india» que, conocedora y aprovechadora de «los elementos aportados de Europa» a los que «les infunde, a su vez, expresión singular, antieuropea», participa activa y decisivamente en la formación de un espíritu nuevo y auténtico (Vich 1998: 187).

producto un discurso híbrido en el que predomina el componente indigenista» (p. 17). La supremacía de este último la visualiza en el nivel léxico del poemario (más allá de la ausencia del soporte lingüístico quechua en la obra), en la gran cantidad de referentes naturales (*ecofactos*) en comparación con los elementos producidos por el desarrollo tecnológico del hombre (*artefactos*). Del mismo modo, resalta en el nivel subtextual, la base anímica (el sustrato andino), a partir de la cual el poeta crea sus metáforas y humaniza lo que la modernidad ha trastornado. Por último, evidencia cómo el poeta entiende lo «andino» no como lo puro, ni lo propio, ni lo prehispánico, ni lo nativo a secas, sino como «un espacio geográfico y cultural en el que se han integrado diferentes culturas y lenguas y en el que se han dado procesos violentos de transformación y negociación de capitales simbólicos»; es decir, lo andino como «lo híbrido, lo heterogéneo, lo transcultural, lo sincrético o lo multiglósico» (p. 19), todo lo cual constituye la realidad compleja del yo poético en la obra.

Yazmín López Lenci (2005a) y Enrique Bernales (2003), por su parte, también destacan la trascendencia de lo andino en la obra. La primera, por un lado, resalta cómo Oquendo de Amat critica la ciudad como centro ejecutor de un proyecto moderno viable para el Perú, pese a que se evidencia cual «espacio de la enfermedad» que «encarna y escenifica la represión de sensibilidades y subjetividades» bajo la lógica del mercado (p. 119). Por eso, ante este peligro, según López Lenci, el poeta recobra los referentes del campo incluyéndolos en la urbe para tensionar la hegemonía de la capital y colmarla de vida. Por otro lado, de acuerdo con Bernales (2003), la irrupción de la naturaleza en los espacios artificiales del hombre moderno logra «configura[r] una posición deslindante con el orden hispanizante conservador y colonial en Lima y las diferentes regiones del país» (p. 14), con lo cual se descentra la cultura oficial y la ciudad letrada desde la subalternidad: «Es así como aparece esta ciudad nueva, moderna, como proyecto de una nueva nación, mucho más heterogénea y menos homogeneizante» (p. 14).

La visualización de esta confluencia de las canteras vanguardistas e indigenistas en la poesía de Oquendo de Amat ha impulsado a esta línea de investigación a comprenderlo como un «sujeto fronterizo», «periférico, escindido entre distintos mundos, externos e internos, reales e inventados» (Sánchez, 2009, p. 103), que lucha por integrar dialécticamente las principales dicotomías de nuestro suelo patrio: campo/ciudad, regionalismo/cosmopolitismo, tradición/modernidad,

naturaleza/cultura, centro/periferia. Asimismo, se define al poeta como un «sujeto migrante», un intelectual representativo de la burguesía progresista (Vich, 2005, p. 27), que pretende solucionar la tensión entre la nostalgia del intimismo regional (relacionado con el mundo andino mestizo o indígena) y el entusiasmo por la aventura cosmopolita (asociado a la promesa del desarrollo), con el firme objetivo de apropiarse de la modernidad (ser «ciudadano universal») sin menoscabar su propia regionalidad. Ante esta dilucidación, Mamani Macedo (2005) aclara, apoyándose en los estudios de Cornejo Polar y Raúl Bueno, que este «sujeto migrante» no debe ser confundido con un simple viajero o turista propio de la cultura de masas:

Un sujeto viajero es a aquel a quien no le interesa internalizar el mundo por el que pasa, es un espectador, se recrea con lo que ve, no se compromete con el mundo que lo aloja, no le interesa sus debates, sino curiosear. El sujeto migrante [por el contrario] asimila culturas y lenguas sin diluir sus diferencias y problemas. Hace esto porque necesita vivir. Además, tiene la actitud y vocación de caníbal. El sujeto migrante se caracteriza por el desarraigo y la memoria, se instala con sus vivencias en un mundo al que no pertenece, pero que lo asume, hecho que le da la condición de un sujeto oscilante. El sujeto migrante tiene en la memoria las experiencias colectivas de su identidad original, pero también convoca a nuevas formas culturales, sin llegar a una síntesis. Sus coordenadas enunciativas son variables, porque su lugar de la enunciación puede estar posicionado en espacios diferentes, por ello, el migrante duplica su territorio (p. 127).

La constante oscilación de tal sujeto migrante, inserto en un sistema de dicotomías en tensión, lo torna problemático y complejo. Por ello, Manuel Pantigoso (2005), que también estudia la particular referencia a lo andino en *5 metros de poemas*, entrevé la clave del poemario en una posible poética acéntrica expuesta por Oquendo en «Film de los paisajes», donde evidencia su espíritu ecléctico, desinteresado de adherirse a una causa o patria o corriente literaria en especial, sino más bien ansioso de conciliar dialógicamente todo lo que ha descubierto a través de sus lecturas (cubismo, futurismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo, surrealismo, el simbolismo de Eguren, el existencialismo de Vallejo, el indigenismo, etc.).

[Su] «Acentrismo» puede ser representado, entonces, como una torre de Babel literaria, como un juguete de palabras, un “rompecabezas” en las manos de un niño que deleita sus sentidos, especialmente la vista, el tacto y el gusto –pero también el olfato y el oído– para expresar de manera lúdica, en la unidad de su ser, cosas trascendentes sobre el hombre de la época y sobre la existencia en general (p. 57).

Solo en este sentido, afirma Pantigoso, el poeta revela su esencia andina, pues trasluce un pensamiento «*Pacha*» (la dimensión de lo total, el cosmos, el universo, la

unidad) propio también del espíritu infantil que no entiende de barreras ni artificios. De este modo, Oquendo «mantiene su propia perspectiva, su propio centro vital, su propia alma (o *ahayu*)», que se identifica en la obra con el *pukllay* andino, «la idea del juego propio de lo espontáneo y natural, de lo vital en suma, de ese “madurar en niño” de Oquendo» (p. 60), propicio para aprehender lo nuevo, propicio para una fiesta lingüística que posibilite un verdadero *tinkuy* (encuentro de contrarios) y logre, en medio del caos, un «equilibrio tensional entre pasado y futuro, entre hombre y naturaleza, entre fuerzas diferentes que armonizan» (p. 59).

Esta última relación (juego-niño-lengua) sitúa nuevamente sobre el tapete la estrecha filiación del autor con el vanguardismo occidental más que con el indigenismo como corriente literaria. Y es que en vida, Oquendo de Amat incluso llegó a afirmar, según un testimonio de Guillermo Mercado dado el 6 de marzo de 1969, que no estaba interesado en los «localismos», ya que «la poesía es universal y no pertenece a ningún sitio» (Ayala, 1998, p. 181), además, no tiene identidad (léase patria), como sí la posee la política por necesidad¹⁶. Por ello, el poeta no estableció una estrecha relación con el Grupo Orkopata dirigido por los hermanos Peralta. Es más, Gamaliel Churata dijo que él ni siquiera sentía interés por el quechua o el aimara, puesto que el castellano le bastaba para escribir poesía. En virtud de ello, creemos que la relevancia que le dio en su obra a la naturaleza (punto en el cual se basa esta línea de investigación para hablar de un «indigenismo vanguardista»), más que vincularse con una revaloración del mundo andino, posiblemente responda a la preocupación del poeta ante una armonía cósmica en peligro y a la necesidad de restablecer los modos de convivencia primitivos de la infancia.

Desde este punto de vista, los lazos de Oquendo con una «tradición nacional» basada en la reivindicación del indígena son cuestionados, más aún si recordamos que los vanguardistas europeos, en los que él se inspiró, rompieron tajantemente con el pasado, tiempo que nuestro poeta no evocó ni siquiera críticamente, como sí lo hiciera Marinetti con respecto a la antigua Roma (Lauer, 2002, p. 39). Nuestros vanguardistas estuvieron más bien interesados en el presente, en un contexto de vertiginosos cambios tecnológicos. Dada la época, había mucha expectativa sobre

¹⁶ Incluso considerando la adhesión política del poeta al marxismo, como su interacción con los obreros y los campesinos, Omar Aramayo aclara su desafiación del indigenismo: «El marxismo de Oquendo no era un marxismo indigenista. Discutía con Alejandro Peralta y Gamaliel Churata. Su propio padre tuvo una postura no indigenista frente al problema del Perú» (2003, p. 17).

estos últimos. El cinematógrafo de los hermanos Lumière, por ejemplo, fue la máquina que más deslumbró a los escritores, entre quienes se debatía si era posible hacer con la escritura lo que la pantalla grande permitía: reproducir el movimiento y exponer imágenes simultáneas. A partir de este interés, se harían nuevas experimentaciones formales como las que se observan en *5 metros de poemas*.

Por lo expuesto, varios investigadores han preferido profundizar sobre la relación de Oquendo de Amat con el cine, conformando una cuarta línea de investigación, entre los que destacan principalmente Edgar O'Hara (1993), Mirko Lauer (2002), Valeria de los Ríos (2007), Chrystian Zegarra (2006) y Peter Elmore (2010). En la segunda década del siglo XX, en el viejo continente, según Chrystian Zegarra (2006), eran conocidas las cintas *Le retour o la raison* (1923), *Emak-Bakia* (1926) y *L'étoile de mer* (1928), de Man Ray; *Ballet mécanique* (1924), del pintor cubista Fernand Léger; *Anémic cinema* (1926), del dadaísta Marcel Duchamp y fotoflada por Man Ray; y las series *Opus Rhythmus* filmadas por los alemanes Walther Ruttmann y Hans Richter. Asimismo, los escritores latinoamericanos ya comenzaban a dialogar con el séptimo arte: César Vallejo (en «Religiones de vanguardia», 1927), Xavier Villaurrutia (en «Cinematógrafo», de *Reflejos*, 1926), Vicente Huidobro (con sus novelas-filmicas *Cagliostro*, 1923, y *Mío Cid Campeador*, 1929), Xavier Abril (*Hollywood*, 1931), Juan José Lora (*Diánidas*, 1925), Nicanor A. de la Fuente (*Las barajas y los dados del alba*, 1924-1928), Martín Adán (*La casa de cartón*, 1927), Enrique Peña Barrenechea (*Cinema de los sentidos puros*, 1931), etc. Entre estos, César Vallejo se erigió como un crítico audaz ante la novedad deslumbrante, y argüía, en «Poesía nueva», que no bastaba con tan solo citar en el poema la palabra «cinema», sino que era necesario comunicar la sensación en sí misma, es decir, la nueva sensibilidad.

De acuerdo con Belli (1980), el vate logró transmitir esa sensibilidad cinematográfica. Por esta fascinación, concibió crear un poemario como una cinta cinematográfica, y no como un «libro acordeón» (Cfr. Belli, 1978a: 2; Coyné, 2003, p. 51): «El poeta, antes de entregar a Minerva sus textos originales, explicó varias veces lo que quería: es decir, un libro-filmes, en otras palabras, la edición de sus poemas en celuloide» (Ayala, 1998, p. 157). Al ser ello imposible por el bajo presupuesto con el que contaba, se conformó con la forma impresa que actualmente conocemos, con la cual concretó la predicción del director de cine francés Jean

Epstein, quien dijo, a propósito de la poesía de vanguardia de aquellos tiempos, que pronto se compondrían poemas cinematográficos: 150 metros y 100 imágenes.

De esa forma, estructuralmente, Oquendo asimiló el culto a la máquina (el cinematógrafo), propugnado por Filippo Tommaso Marinetti, y comprendió el cine como un medio artístico para transmitir lo moderno, pero no de una forma ingenua. Asevera Peter Elmore (2010): «El cinema [en su obra] es la técnica hecha juego, diversión gratuita y pueril (dos adjetivos que, en Oquendo de Amat, nada tienen de peyorativo)» (pp. 67-68). El cine, pues, fue para él una nueva forma de expresión que agudizaba lúdicamente la imaginación creadora: dinámico, múltiple, sintético, totalizador. Su poemario, cual si fuese el metraje de una cinta que se proyecta como portavoz de todas las artes previas (sintetizándolas y reinterpretándolas), representó el anhelo del arte total de la modernidad que busca integrar en sí las diversas prácticas artísticas (O'Hara, 1993, p. 83). Asimismo, al amalgamar los procedimientos artísticos (los diferentes ismos del arte moderno) con los procesos científicos y técnicos de la producción industrial y mercantil, su libro se convirtió en un claro ejemplar revolucionario a nivel estético, ya que se emancipó del total dominio de la letra y anticipó las manifestaciones estéticas contemporáneas que dialogarían con otros productos de la cultura de masas (además del cine: la publicidad, las redes sociales, etc.). Como apunta Soledad Maldonado (2005):

En este discurrir de influencias científico-técnicas se concreta la interinfluencia de los métodos de la construcción industrial de carácter productivo en el campo de la creación artística, propiciando el surgimiento de nuevos tipos de actividad estética. Por lo tanto, también el criterio estético amplía su escala de valores añadiendo la calidad del bien de consumo y su carácter de competitividad, provocando la estetización de insólitos aspectos que la valoración estética tradicional no consideraba como es el caso del diseño y sus múltiples variantes, el modelado, programación de imágenes virtuales, basado en los aparatos electrónicos, sintetizadores, computadoras y ordenadores, etc. (p. 40)¹⁷.

Oquendo de Amat llevó su propuesta cinematográfica a la escritura al practicar el montaje, un procedimiento técnico desarrollado a partir de la fotografía, el cual consiste en la unión de fragmentos de imágenes fijas (fotogramas)

¹⁷ A manera de ejemplo, podemos mencionar dos casos concretos que vinculan el arte con la tecnología: primero, Fernando Castro creó en la poesía peruana una experiencia similar a la de Oquendo de Amat con sus *Cinco rollos de Plus-X* (1983; 20 fotografías y 19 textos editados en Austin, Texas, Studia Hispánica Editores); incluso sigue su ejemplo al dar instrucciones al inicio de su obra («Ábrase en condiciones de luz tenue») (González Vigil, 1983, p. 16). Segundo, Octavio Paz creó *Blanco*, una aplicación para dispositivos electrónicos, «tan íntegramente coherente en la disposición interna y externa» como los *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat (González Vigil, 1981, p. 22).

visualizadas a una determinada frecuencia que genera la ilusión de movimiento. En el libro, los versos montados en toda la página en blanco son percibidos por el ojo humano de forma simultánea; en ese instante, la «fractura de la linealidad discursiva» pasa a ser reemplazada por la lógica asociativa, dialogando audazmente con la reproducción discontinua del cine mudo de aquel entonces (Elmore, 2010, p. 69). Esto puede visualizarse, por ejemplo, según Valeria de los Ríos (2007), en «Réclam», donde, primero, «la escritura se presenta como inscripción que rompe con la linealidad compulsiva de la caligrafía pedagógica, integrando, entre otros procedimientos, juegos tipográficos y caligramas...» (p. 95), para luego impulsar al lector a relacionar los significantes y contemplar una imagen empleando la página en blanco como pantalla. Por lo tanto, se crea una sensación dinámica.

De este modo, frente a la musicalidad, la descripción representativa, el carácter cívico y la solemnidad de la obra de José Santos Chocano y los modernistas tardíos, se impuso esta obra de impronta cinematográfica no para ser declamada, sino para ser leída en silencio e incluso para ser vista como un espectáculo (Elmore, 2010, p. 65). Este cambio estético, potenciado con la transgresión de la estructura tradicional del poemario, naturalmente, situó al autor en un terreno incierto, y él era consciente de ello; por eso, lo expresó en la dedicatoria de su libro: «Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre», palabras que remiten, según Edgar O'Hara (1993), a sus titubeantes experimentaciones (como los primeros balbuceos de un infante) con la lengua materna (p. 92).

Lo expuesto evidencia cuánto el autor ansiaba la modernidad poética, tal vez tanto como anhelaba la modernidad histórica, real, tangible, tecnológica. En un país como el Perú cuya tradición es la importación, su obra vanguardista puede ser, desde esta perspectiva, un ejemplo sintomático del desencuentro entre el país y la modernidad en el siglo XX, en un contexto en el que «todo negaba aquella opción por lo nuevo, salvo la juventud de sus protagonistas, que sin quererlo delataron la esencial postergación de un país colonizado» (Lauer, 1994, p. 102; 2003, pp. 47-53).

El vanguardismo fue también una suerte de *cargo cult*, un pararrayos cultura de lo desconocido, convencido de que la apariencia puede atraer a la esencia, o aún ser una esencia ella misma. No es casual que la proyección cinematográfica, una apariencia esencial en ella misma, fuera una de las manifestaciones artísticas más cantadas en aquella época (Lauer, 1994, 104).

Por ello, Mirko Lauer (2002) observa en *5 metros de poemas* un modo subconsciente de concretar el ideal moderno tecnológico a través de la apariencia (la cultura como «espacio de compensación imaginaria»), es decir, por medio de la ficción poética (p. 24). Para él, resulta interesante observar cómo la tecnología cinematográfica caló hondo en Latinoamérica, puesto que reveló la posición periférica de esta en el mundo de las novedades y tornó en protagonista, sobre todo en nuestro suelo patrio, la noción de «invención». Así también, que Carlos Oquendo de Amat no pudiera publicar su poemario como un *libro-filme*, «con páginas de celuloide» (v. Ayala, 1998, p. 157), revela, según Valeria de los Ríos (2007), en conformidad con Mirko Lauer, su estancamiento en una situación anhelante de progreso en el Perú: «Que el poema intente suplantándolo, revela secretas estructuras de admiración y precariedad: se quiere ser cine, pero es texto. La letra se esfuerza por explotar su “mejor ángulo”, de ahí el énfasis en la estructura visual de la página» (p. 96), para proyectar (inventar) una ilusión, una modernidad de papel, una modernidad ficticia. El lector, entonces, se sitúa ante una maravillosa máquina-texto que le permite viajar y conocer diferentes lugares modernos sin gastar demasiado: ella es lo que Francis de Miomandre concebía como «el trasatlántico del pobre» (Lauer, 2002, p. 28); ella es como otros productos de la «fábrica de sueños», un objeto dispuesto a complacer al burgués inserto en una sociedad de consumo, una cultura comercial.

Sin embargo, otro grupo de estudiosos, entre quienes destacan González Vigil (2003), Jannine Mountauban (2005), Cynthia Vich (2005), Eduardo Chirinos (2005) y Campuzano Arteta (2007), contemplan este aspecto desde una perspectiva diferente, por lo cual constituyen una quinta línea de investigación. Estos leen el libro en clave paródica, como una inversión irónica y crítica nutrida por la sensibilidad humanista, marxista y política del autor, a través de la cual se efectúa una negación del mundo social burgués con su lógica consumista. Sostienen, en primer lugar, que si bien es cierto que *5 metros de poemas* evidencia una fascinación por la máquina (la máquina de escribir, el cinematógrafo, el ascensor, el teléfono, el automóvil, etc., principales productos industriales del siglo XX), efectúa también una crítica de esta, por su potencial deshumanizante, peligro ya avizorado en el cine por Charles Chaplin, personaje al que admiraba el poeta.

Por un lado, Jannine Mountauban (2005) arguye, basada en la *Theory of Parody* de Linda Hutcheon, que, ante el culto futurista a la máquina creada por el

hombre, Oquendo presenta una visión invertida, a través de la cual el poeta-hombre es «producido» por ella (p. 71): «Todos los poetas han salido de la tecla U de la Underwood»). Del mismo modo en que cualquier máquina industrial convierte a un «hombre con nombre propio» en un obrero más, la máquina de escribir despersonaliza al artista, porque este frente a ella es solo un escribiente más que ha de ser insertado en el sistema moderno como una pieza más de las relaciones productivas editoriales. Esta pérdida de la individualidad se inicia incluso, afirma otra estudiosa, Valeria de los Ríos (2007), desde el primer verso que el poeta redacta con la Underwood: «La substitución del acto de escribir a mano por el gesto mecánico del tipeo lleva a una concepción despersonalizada de la escritura, la que ya no se considera como una artesanía única e individual» (p. 93), pues no hay una caligrafía que identifique al autor, ya que la letra mecanografiada es uniforme.

Asimismo, a diferencia de los futuristas, Oquendo de Amat no sacraliza los artefactos de la modernidad; más bien, trata de naturalizarlos (al demandar concebir su máquina-texto como una fruta orgánica a la cual hay que mondar) o de humanizarlos humorísticamente. Creemos ver incluso que el poeta intenta una cierta reconciliación con la luna (inspirador símbolo romántico desplazado por la máquina, y aun herido por la proclama marinettiana: «¡Pedrada en el ojo de la Luna!», como en la vieja película de Méliès), para quien compra sus *5 metros de poemas* transportándolos en un ascensor. De este modo, no concibe la máquina como un fin en sí, ante el cual se deslumbra, sino como un medio que le permite agasajar al satélite cual si fuera una amada. Desde esa altura (en el cielo), esta podrá disfrutar de su «obsequio» visualizando el espectáculo de la tierra (con sus calles, sus flores, etc.). El poemario, entonces, no tendría ninguna utilidad concreta si no la de generar un puro goce, lo cual constituye una transgresión de la función productivista de las máquinas. Ya Campuzano Arteta (2007) había avizorado este aspecto: si la máquina fue creada con un fin utilitario y para la mayor productividad, el poeta en su lugar juega con ella y subvierte su función primigenia (pp. 308-309). En otras palabras, el objeto se sustrae a su uso y se anima de sentimientos e intenciones humanas (Cfr. Chirinos, 2005, p. 37): el amor, el juego, el disfrute, etc.

En segundo lugar, afirman estos investigadores, el poeta realiza una exageración burlesca de la mentalidad burguesa-capitalista que todo lo comercializa (hasta el séptimo arte) en este «imperio de la cuantificación» (Fernández Cozman,

2003, p. 72), para luego anularla. Él no se limitó a repetir un modelo, sino más bien adoptó, desde una perspectiva estética, los nuevos valores de la cinematografía (la industria, la publicidad, el consumo), para luego criticarlos.

Carlos Oquendo de Amat alcanzó a publicar solo una breve compilación de sus creaciones líricas, bajo un título que parecía imitar el vocinglero anuncio de un mercader de feria: *5 metros de poemas*. Quizá pretendió sugerir ese título que la presentación de la poesía era susceptible de ajustarse a las medidas y los valores de cambio aplicados a cualquier artículo; pero en verdad traducía el afán novedoso y desafiante del vanguardismo, que después de la I Guerra Mundial apeló a temas, símbolos y modos identificados con el nuevo espíritu de la civilización (Tauro, 1988, pp. 5-7).

En este sentido, su espíritu de subversión, propio del vanguardismo, unido a su sensibilidad marxista, condujo al poeta a satirizar la deshumanización acarreada por el capitalismo, en cuyo sistema es posible que se vendan poemas (entendidos antes como expresiones espirituales) como cualquier objeto material, por metros, cual si fueran telas, cintas o alambres (González Vigil, 2004, p. 130). Asimismo, dicho espíritu lo impulsó a ironizar el sistema publicitando su obra desde la portada como un evento performativo, una mercancía exótica presta para el espectáculo, tal y como se promociona el alquiler de una puesta de sol, unas pastillas que den a uno la sensación de estar en alta mar y unos carteles que prohíben la tristeza (González Vigil, 2003, p. 64). En el clímax de esta fetichización de la mercancía, que produce una «desaturización del arte y la naturaleza» (Silva, 2005, pp. 96-97), Cynthia Vich (2005) comprende el poemario como un libro-objeto que simula irónicamente ser un objeto de consumo en varios niveles: en primer lugar, como objeto de consumo primario o natural, ya que apertura el libro la orden de concebirlo como una fruta; en segundo lugar; como objeto de consumo mercantil, objeto de cambio, que negocia la nostalgia andina, «haciendo de lo lejano y recordado una suerte de aparador de objetos disponibles a ser traídos e insertados, con toda naturalidad, en un nuevo contexto», que es el urbano (p. 29); en tercer lugar, como objeto de consumo cultural, ya que la obra se presenta como un espectáculo cinematográfico, que activa la imaginación para canalizar el deseo y acortar los espacios entre las ciudades modernas reales y la periferia.

Con tal exageración, Oquendo de Amat ridiculizó un orden de valores deshumanizado propio de una sociedad de consumo y una cultura del envase, en la que predomina lo externo y se suprime lo subjetivo, se atiende a la envoltura material

y no al contenido espiritual (González Vigil, 2004, p. 130)¹⁸. Por ello, basado en Agamben (*La palabra y el fantasma en la cultura occidental*) y Baudelaire (*Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*), Eduardo Chirinos (2005), por su parte, afirma que el exceso delata las contradicciones de la obra como mercancía, «hasta el punto en que quedaría abolida en cuanto mercancía para restituir el objeto de su verdad», un sacrificio que solo podría ser consolidado con una última desposesión: la del sujeto artista, convirtiéndose (enajenándose) él mismo en «cosa». El autor logró este último punto al configurarse como un dandi, al hacer de su indumentaria una forma de expresión como hijo espurio del capitalismo industrial; pero, como ya habíamos apuntado, la suya era una deformación caricaturesca, típicamente vanguardista, de esa cosificación. Agrega Chirinos: «El logro mayor de Oquendo fue el de intentar dejar de ser Oquendo para convertirse en mercancía (el reemplazo de su biografía *real* por su leyenda es una de las maneras que asume esa mercancía) y así perderse definitivamente en la muchedumbre» (p. 43). La ironía se concreta cuando tanto el poeta como su obra –dos mercancías– timentan con su improductividad a no dejar nunca de ser objetos abstraídos de una función utilitaria, con lo cual se obstruye el circuito de la sociedad de consumo.

Resulta ilustrativo comparar el título de Oquendo con el de Oliverio Girondo *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicado en 1922. Cuando Girondo subraya (aunque sea irónicamente) la cantidad exacta de su producto ('veinte'), su utilidad específica ('para ser leídos') y el espacio concreto de su utilidad ('un tranvía'), lleva a cabo lo que Braudillard llama una 'mediación práctica', según la cual el objeto, al ser utilizado para su fin específico, deja de ser objeto para convertirse en aquello para lo que fue creado: en este caso, un libro de poemas. El de Oquendo, en cambio, no solo se niega a explicar la utilidad de su producto, sino que se atreve a sugerir que no la hay. De este modo el producto, aun comprado, mantiene su condición de objeto cuyo aprovechamiento será socialmente tan inútil como disfrutar del cinematógrafo, pelar una fruta, o el poeta mismo... (Chirinos, 2005, 43).

El poeta jugaba a ser un dandi sin oficio ni beneficio estable para marcar distancia del mercantilismo imperante y cuestionar «la utilidad como eje de articulación de las relaciones humanas» (Mathews, 2005, p. 18). Por ello, para financiar la edición de su poemario, sin dinero suficiente, tuvo que recorrer Lima, visitando y conversando con sus conocidos, amigos, profesores, etc., para venderles

¹⁸ Su obra parece una caricatura de J. J. Grandville, quien satirizó el materialismo de la sociedad de su tiempo al dibujar un becerro de oro sobre el Arca de la Alianza, transportado en un camino alfombrado por monedas. La voz de Oquendo es opacada, en un primer instante, por la fascinante forma externa de su libro, así como el contenido espiritual de las Tablas de la Ley es postergado para, en su lugar, adorar a un becerro de oro.

unos «bonos literarios» canjeables que le permitieran recaudar el costo de la impresión de trescientos ejemplares¹⁹, lo cual evidencia su dilación para insertarse en el circuito de producción y consumo de bienes. Es más, la edición de su libro se vio interrumpida por las nuevas relaciones que el poeta establecía con los sindicatos y los campesinos (Ayala, 1992, pp. 155-156)²⁰. De esta forma, sea consciente o inconscientemente, lo que hizo fue desacelerar la productividad.

Sumado a ello, Campuzano Arteta (2007) señala (basado en la *Estética y marxismo*, de Sánchez Vásquez) que el poeta logra en el ámbito discursivo, con la fragmentación de sus versos, «la interrupción del tiempo lineal y acelerado propio de la productividad capitalista en las ciudades del consumo» (pp. 304-305). En una sociedad capitalista, donde impera el reloj, el tiempo laboral está administrado de acuerdo con los intereses lucrativos, incluso el «tiempo de recreación» o «tiempo de ocio», pues en él las personas se dejan seducir por las mercancías publicitadas e ingresan inexorablemente en el círculo vicioso del consumo; no obstante, Oquendo de Amat, como parte de su proyecto socialista, intenta crear, en la ficción de su obra y su vida, un especial tiempo libre para dedicarse a otra forma de producción, que es la artística. Exige, además, una actividad desacelerada, una lectura detenida de su libro vanguardista con una duración anti-utilitaria y elástica de la experiencia poética: «(...) la percepción es frecuentemente conducida en estos poemas a una juguetona experiencia visual que suspende la velocidad lineal del tiempo y que, sorpresivamente, ocurre en ciudades imaginadas» (p. 305). Asimismo, agrega Campuzano, en poemas como «Réclam», las figuras de control social de las ciudades (*policeman*) se olvidan del trabajo; y, en «New York», «el tiempo muerto de la productividad y el consumismo es sometido a una liberadora desaceleración: “El humo de las fábricas / retrasa los relojes”» (p. 306), con lo cual se desquicia la alienante consigna del *Time is money* (el tiempo es oro).

¹⁹ Según Ayala (1998), un ejemplar de *5 metros de poemas* fue inscrito por Enrique Barboza (amigo de Oquendo) en el concurso literario el Día de la Raza, organizado por el Concejo Provincial de Lima. El 8 de noviembre de 1929 fueron dados los resultados, y Oquendo solo obtuvo una mención honrosa, así que le dieron diez libras peruanas. El documento que lo constata, facilitado por Alberto Tauro del Pino, corrobora que la obra fue publicada en 1928, condición básica para que concursara; además, que el poeta no pudo financiar su libro con ese dinero.

²⁰ La incursión del poeta en la política revolucionaria luego lo convertiría en el fundador del Comité Regional del Partido Comunista en Arequipa; fundador del Grupo de Vanguardia Roja (una especie de Juventud Comunista de los años 30); fundador del Grupo de Socorro Rojo (movimiento formado por simpatizantes del socialismo, médicos), y activista de la inicial USOA, antecedente inmediato de la FDTA (Federación Departamental de Trabajadores de Arequipa) (Cfr. Espino, 1980; Garvich, 2005).

A nuestro entender, por otro lado, la mencionada fragmentación de los versos y la independencia de muchos de los poemas quiebran la organicidad interna del poemario e invalidan el reflejo mimético de la realidad, lo que genera como consecuencia que el lector (burgués) no se sitúe cómoda y pasivamente, para su solaz, ante la trama unitaria sin interrupciones de una película de consumo masivo, sino, por el contrario, lo impulsa a que se posicione en una actividad participativa. En definitiva, la obra no fue acabada como un producto industrial en una fábrica, sino que continúa demandando socialmente un trabajo comunitario (entre el lector y la obra). Como afirma Campuzano Arteta (2007): «Una implicación crucial de este quiebre es la preeminencia de la potencia imaginativa por sobre los controles cognitivos que sujetan el pensamiento y la percepción a la reproducción, ‘fiel’ y ‘englobadora’, de la realidad exterior» (p. 304). En suma, esta lectura social-política de los *5 metros de poemas* esclarece el giro del poeta del arte a la revolución marxista. Según Javier Garvich (2005), Oquendo los conciliaba sin problemas:

Gamaliel Churata acredita que fue testigo de una conversación entre Oquendo y el entonces dirigente comunista Eudocio Ravians. Quien fuera después el soplón profesional y anticomunista acérrimo entonces trató muy condescendiente al poeta, haciéndole entender que la poesía era un estorbo para el trabajo revolucionario. Oquendo le respondió con frases que recuerdan mucho al primer surrealismo francés: «No hay revolución sin poetas (...). Toda revolución es un acto de amor, un acto romántico y un poema» y termina con una sentencia que podría firmar el propio Mao Tse Tung: «... nuestro tiempo es la concurrencia de todas las fuerzas creadoras y cada quien tiene su lugar; los líderes, los verdaderos líderes nacen en el mismo proceso de la revolución» (pp. 46-47).

Tal optimismo particularmente vanguardista, transparentado en el humor, juego y alegría de la poesía de Oquendo de Amat, fue lo que para muchos no encajó con la problemática seria de las rebeliones campesinas contra las fuerzas oligárquicas. A pesar de ello, un grupo de investigadores han intuido su importancia y, resaltándolo en breves comentarios, constituyen una sexta línea de investigación. Esta sostiene que las figuras del loco y el niño le permitieron al poeta escapar de las relaciones capitalistas (Mathews, 2005, p. 119), ya que a través de ellos se ubicó «fuera del *episteme* moderno», pues ambos personajes, «al situarse como hablantes del discurso, suponen la perturbación de las estructuras coercitivas modernas» (Silva, 2005, p. 97), un cuestionamiento de sus rígidos parámetros. En más de un sentido, además, la locura de uno y la irracionalidad del otro se vinculan con la vitalidad, la espontaneidad y la libertad del ser humano en un medio en el cual tales valores

comienzan a ser postergados. Es una perspectiva que le permitió también perpetuar un estado de constante deslumbramiento y asombro ante el universo, una visión mágica de la realidad (Cfr. Corcuera, 2005, p. 22; Cfr. Bueno, 1985, pp. 128-129). De este modo, bajo la carcajada vanguardista, el poeta «va constituyendo *otra* racionalidad, ligada al principio de inestabilidad, en el espacio liminal entre saber y no saber» (Silva 2005: 96). Frente a la anarquía, el materialismo, el utilitarismo y la cosificación de la sofocante ciudad en la nueva era industrial, Oquendo propone entonces volver a un estado puro y natural. Carlos Orihuela (1991) percibe en esta actitud un sentimiento cargado de mesiánicas resonancias «que proponen el rescate del hombre de sus propias trampas, a través de un retorno a los estados originales de la especie y de la naturaleza» (p. 19).

Belli (2005) vincula tal pretensión con el sentimiento de la época que enmarcó la producción de poetas europeos como Paul Klee, Joan Miró, Mariano Brull, entre otros, cuyas obras vanguardistas, paródicas, ingeniosas e iconoclastas reconocían en las expresiones de los niños, los locos y los primitivos valores estéticos revolucionarios. Sin embargo, apunta el estudioso, más que el infantilismo en la obra de Oquendo, lo que resalta es la ternura de sus versos, los cuales evidencian una nostalgia de la niñez en sentido puro, «como símbolo preferido», como el periodo de vida destinado a los juegos: «Es el sueño del retorno al paraíso perdido en el marco de este mundo; es la natural apetencia del ocio de la edad primera, y el silencioso e íntimo rechazo de la cruel y absurda lid por la supervivencia de la edad adulta» (p. 68). De este modo, para salvarse del entrapamiento de la modernidad y la adultez, «tomando el camino de la actividad lúdica del niño» (Mamani Macedo, 2005, p. 129), el poeta intentó perennizar esa verdadera edad de oro a través de su dedicación exclusiva a la poesía: «En ésta pudo recrear los sentimientos más íntimos de la infancia: el amor a la madre y al paisaje de la niñez que se funden en una existencia textual, que genera las posibilidades de pasear por ciudades maravillosas, de encontrar a la mujer amada y de expresar una crítica irónica a un mundo que reconocía en sus injusticias» (Miranda, 2015, [s. pp.]).

Por esta razón, Jorge Cornejo Polar (2004) entiende la obra como una «interpretación personal de la vanguardia», en la cual se potencia el poder fecundante de la persona, fuerza que ocasiona una ruptura del sistema de la experiencia o de lo psicológicamente esperado, a través de la cual «(...) los seres bellos, tiernos,

delicados como la mujer o el niño se presentan como dueños de una virtud que hace fructificar a la naturaleza de modo insólito o la embellece» (p. 91). Se trata de una virtud que, asimismo, posibilita crear un espacio para la utopía (el «no lugar» o «buen lugar»), una realidad caleidoscópica en la cual las «barreras geográficas, disciplinares, tipográficas, temáticas, sensoriales e, incluso, literarias» son transgredidas para dar paso a una feliz comunión (Sánchez, M. T. 2009, p. 102).

A nivel discursivo, señala Julio Ortega (2004), esa mirada del niño es revolucionaria, en tanto que este, como sujeto poético, «juega a extraviarse en su propio lenguaje en una suerte de conciencia feliz en su habla» (p. 73), una conciencia de cuño vanguardista que se place en la escritura como un juego. Al final, el poema es un texto lúdico, una fiesta, en la cual debe participar cada nuevo lector de cada nueva época, lo que, según Miranda Lévano (2015), es la clave de que el poemario sea de carácter dinámico y de permanente juventud. Finalmente, si hay que reconocer una tradición literaria para esa actitud poética, es preciso destacar que...

(...) esa alegría frente al instrumento verbal es completamente nueva en la poesía hispanoamericana; salvo en algunos poemas lúdicos de Eguren –y por cierto, en otro sentido, en la destreza de Darío o en las miniaturas de Tablada– creemos percibir la magia placentera de un lenguaje que se escucha a sí mismo; esa alegría iluminada en el uso de la palabra, que deslumbra de pronto en Huidobro y que será esencial a la orgullosa fantasía de César Moro (Ortega, 2004, p. 73).

En síntesis, hemos visualizado seis vías hermenéuticas a través de las cuales se ha abordado *5 metros de poemas*: en primer lugar, contemplamos una lectura biográfica realizada por Meneses (1973), Aramayo (1977), Ayala (1998) y Milla (2006), quienes insertaron al poeta en la tradición disidente del dandi y el *outsider* vanguardista. En segundo lugar, una lectura estilística evidenció la esencia netamente vanguardista de Oquendo de Amat: Mirko Lauer y Abelardo Oquendo (1973), Sologuren (1981b), Pariente (2002 [1985]) y Varallanos (2004) destacaron su filiación con el surrealismo francés; Belli alineó el poemario en la tradición del cubismo y el movimiento concretista, entendiéndolo en un sentido plástico como un objeto estético visual; y por último, por su experimentalismo lingüístico, nuevamente Belli esclareció su vínculo con los futuristas rusos, los dadaístas y los letristas. En tercer lugar, una lectura subtextual, principalmente realizada por Cynthia Vich (1998), Espezúa Salmón (2005), López Lenci (2005a) y Enrique Bernales (2003), desentrañó un cierto vínculo del poemario con el indigenismo (aunque cuestionado

por Ayala [1998]) y propuso que el poeta, cual sujeto migrante, subalterno, fronterizo y periférico, tuvo la intención de realizar a través de su obra «híbrida» una «negociación transculturadora» consistente en la apropiación de los códigos de la cultura dominante para criticar el proyecto moderno de la metrópoli y proponer otro más viable y humano en el que se concilien los elementos en tensión que constituyen la realidad conflictiva de nuestra nación. En cuarto lugar, una lectura sociocultural, efectuada principalmente por Edgar O'Hara (1993), Mirko Lauer (2002), Soledad Maldonado (2005), Valeria de los Ríos (2007), Chrystian Zegarra (2006) y Peter Elmore (2010), sopesó la repercusión del desarrollo tecnológico de inicios del siglo XX en la obra; al final de esta, se evidenció cómo el poeta, desde la periferia, asimiló con una perspectiva estética los nuevos valores de la modernidad (el diseño, lo cinético, la publicidad, etc.) para crear una obra de impronta cinematográfica a nivel estructural y discursivo. En quinto lugar, una lectura sociopolítica propuso interpretar el poemario como una parodia de la lógica consumista burguesa: González Vigil (2003), Jannine Mountauban (2005), Cynthia Vich (2005), Eduardo Chirinos (2005) y Campuzano Arteta (2007) sostienen que la sensibilidad marxista, política y humanista del autor le permitieron humanizar lo que la máquina había deshumanizado y criticar el capitalismo industrial alienante a partir de la anulación de cualquier función utilitaria, con el objetivo de maximizar la potencia del arte para crear espacios de diálogo, libertad y feliz comunión. Finalmente, en sexto lugar, muchos investigadores, como Orihuela (1991), Mathews (2005), Silva (2005), Arturo Corcuera (2005), Carlos Germán Belli (2005), Julio Ortega (2004 [1971]), Miranda Lévano (2015), entre otros, han esclarecido la trascendencia del humor, el juego y la figura del niño en el poemario, a través de los cuales el poeta se amparó en otra racionalidad para criticar desde ella las trampas del *episteme* moderno y otorgarnos una interpretación personal de la vanguardia. En esta última línea de investigación es donde nos situamos y la nutrimos con una perspectiva teórica, no propuesta antes, que posibilita comprender al poeta en el marco de la poesía moderna occidental.

1.4.2. Primeras interpretaciones de *Vox horrisona*

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, 1995, pp. XXV), y que, años más tarde, tampoco quiso formar parte de la parroquia oficial literaria, 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 época²¹, o sencillamente porque no confiaba ni en los editores ni en los críticos²². 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: 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*. (*Ibidem*).

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, manifiestan su irritación ante los críticos que creían tener derecho a decidir qué *es* literatura, qué *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 de versos coloridos, *collages*, alusiones, obsequiados sin recelo a amigos y

²¹ 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 Tamayo Vargas; «Lectura de la tradición», en *Figuración de la persona* (1971a), de Julio Ortega. Una excepción a esta indiferencia fue la antología *Poesía* (1963), de Javier Sologuren, lo cual no es extraño, ya que fue este el editor de las dos primeras obras de Hernández.

²² En un testimonio, Nicolás Yerovi (1976) afirmó que Luis Hernández criticó que en la primera edición de *Las constelaciones* escribieran la palabra «zodiaco» con «s», y que por ello perdió la confianza en los editores (p. 2).

desconocidos; 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).

Tal rechazo no impidió que muchos de sus poemas y traducciones aparecieran en las revistas de aquellos años, *Pielago* (1965), *Ciempies* (1966), *Haravec* (1967), *Collage* (1968), *Auki* (1975), *Hipócrita Lector* (1976), e incluso que llegara a formar parte de *El Gallito Ciego*; pero él sabía que esas eran revistas de mínima circulación y que en nada contradecía su decisión de apartarse del sistema oficial literario. Si difundía su arte a través de poemas sueltos era, más bien, para compartir su ideal de una comunión de lo bello. Es más, creía en la posibilidad de escribir poemas colectivos; prueba de esto son sus textos en *Girángora* (en coautoría con varios poetas) y el mítico rollo de poemas, de veinte metros aproximadamente, creado con sus amigos en la playa San Bartolo, como una manifestación de un «arte continuo» y familiarizante (Yépez, 1993, p. 8). Después de ello, su última aparición ante los ojos críticos fue en un recital organizado en el Salón de Actos del Instituto Nacional de Cultura (mayo de 1977), no con el interés de recibir algún reconocimiento, sino para burlarse de lo establecido y lo solemne, y compartir con el público, entre risas, la belleza de la poesía (Cfr. Yerovi, 1977^a, p. 12).

Finalmente, el 3 de octubre de 1977, el poeta falleció en Buenos Aires, aparentemente por un acto de suicidio. Esta fue una fecha determinante en la historia de la recepción crítica que tuvo su poesía, puesto que desde entonces se multiplicarían los comentarios sobre ella. Antes de ese año, la acogida de sus versos fue limitada. Incluso la voz autorizada de Alberto Escobar (1973b) en su *Antología de la poesía peruana*, en la que concibió al poeta como «un hito en el proceso de aperturas» (p. 31), había tenido escasas resonancias. El peso del paradigma sociocrítico-transcendentalista inspiró, sobre los críticos maduros, una perspectiva ideologizada por el contexto convulsionado entre 1960 y 1970 (por la Revolución cubana, la Crisis de los Misiles, Mayo de 1968 y otros sucesos), lo cual favoreció la exaltación de la historia y la ironía crítica social (mas no lúdica) como las principales claves de la poesía de ese entonces, y, consecuentemente, una cierta indolencia ante la innovadora estética del joven Hernández. Así lo evidencia William Rowe (1974) en su recuento titulado «Poesía peruana: los últimos diez años», donde no nombró siquiera al poeta susodicho; más bien, asumió que los poetas «más importantes»

habían sido antologados en *Los nuevos* (1967), quienes en el 60 habían hecho de la historia «el tema del día»²³ (p. 18). Empero, la perspectiva de los más jóvenes era distinta, entre quienes destacaron César Calvo, Nicolás Yerovi y Edgar O'Hara.

Pocos lectores prestaron oídos atentos a la poesía de Hernández. A pesar de ello, Nicolás Yerovi, audazmente, se propuso recopilar los cuadernos ológrafos del poeta para sustentar una tesis de doctorado titulada *Hacia una edición crítica de «Vox horrisona»* (1976). Este no dudó en señalar que dicha obra inédita representaba la madurez poética del autor (p. XLIX), y que sus imperfecciones paradójicamente formaban parte de su poética: el empleo de títulos arbitrarios, nombres que al parecer eran «dispuestos tan solo por eufonía» (p. XLVII); la iteración «innecesaria y defectuosa; pero que dentro de la obra total de Hernández significaba parte del proceso de desmitificación del perfeccionamiento poético» (p. L) y de la ambición editorial de todo poeta tradicional; el capricho de escribir como se piensa (p. LIV), ingrediente des-solemnizador que más tarde sería alabado como espontaneidad ingeniosa; lo lúdico fonético de «discutible gratuidad», nutrido por el humor y la ironía, elementos útiles para desestabilizar los valores consagrados (p. LVIII); y su natural mundo onomástico con sus traducciones muchas veces desprovistas de referencias autorales concretas (p. LXV). No obstante, otro joven, Ricardo González Vigil (1978), aunque también reconoció que la obra era de capital importancia en la lírica peruana de los últimos veinte años, señaló que «su excesiva espontaneidad le impidió labrar su obra con más cuidado y excelencia, escatimándole la complejidad de la gran poesía de un Martín Adán, por ejemplo» (p. 20).

Pero, como anunciábamos, la muerte del poeta catapultó su nombre en las secciones culturales de los diarios de la época, en los que se publicaron varios testimonios que sirvieron de pretextos para disertar sobre su obra²⁴, todos los cuales

²³ Por su lado, Enrique Verástegui (1975) sí llegó a considerar a Hernández en su «Breve informe (alegórico) de los años 60/70: una poética», aunque de un modo un tanto marginal. Afirmó que, tras la muerte de Heraud, la frontera entre la poesía y la acción se había disipado, lo cual potenció la lectura histórica en la comunidad letrada politizada por la izquierda. Con esa perspectiva, según él, escribieron los poetas peruanos Henderson (*Los días hostiles*, 1964), Lauer (*Ciudad de Lima*, 1968), Ortega (*Las viñas de Moro*, 1968), Martos (*Cuadernos de quejas y contentamientos*, 1968) y, un «poco más alejados, aunque con casi las mismas preocupaciones», Luis Hernández, Julio Nelson y Juan Ojeda (1975: 10). Sin embargo, como afirma Edgar O'Hara (1997), «... el poeta peruano [LH] jamás se propuso una lectura cultural de la Historia del siglo XX. Sus guiños pertenecen, en rigor, a la *logopeia*, la dimensión semi juerguera y de audiencia reducida» (p. 123).

²⁴ Estos testimonios se hallan en *La Prensa*, *El Comercio* (6 de noviembre de 1977) y en *La Crónica* (16 de octubre de 1977). Asimismo, lo homenajearon en *Kilka*, *Macho Cabrío*, *La Vaca Sagrada*, etc.

formaron parte de una primera línea de interpretación de corte biografista. Fueron discursos del duelo que fortalecieron el aura del poeta, el cual se incrementó más aún cuando Nicolás Yerovi publicó en forma de libro la recopilación que había logrado hasta el momento bajo el título de *Vox horrisona* (1978)²⁵, con una carátula diseñada por el autor antes de morir. Esta línea, en la que se hallan los textos de Eduardo Chirinos (1981), Luis La Hoz (1981), Alfredo Vanini (1997), Herman Schwarz (1999), Carlos M. Sotomayor (2002), Sánchez Hernani (2007), Edgar O'Hara (2002; 2007), Miguel Ildefonso (2006), entre otros, actualmente, es protagonizada por el excelente trabajo documentado de Rafael Romero Tassara (2008): *La armonía de H: vida y poesía de Luis Hernández Camarero* (2008), el cual inserta al poeta en la tradición de la disidencia, configurándolo más como una especie de dandi contemporáneo que cual *enfant terrible* o poeta maldito:

Si la primera condición del artista maldito es que nadie pueda llamarte así porque sencillamente nadie te conoce a pesar de tu genio, ¿cómo puede [ser] uno de esos malditos alguien que: 1) mientras se producía su obra ya se escribía una tesis doctoral acerca de su poesía, 2) también se abrió con él una serie de entrevistas en el diario *Correo* sobre la situación de la nueva literatura peruana, y 3) se le invitaba a cerrar todo un ciclo de poesía contemporánea en el INC [Instituto Nacional de Cultura], cuando esta sala era una de las más importantes de Lima y LH fue solo si estaba asegurada la libertad de hacer lo que le venga en gana y de «decirle su vida a los militares», como cuenta el poeta Arturo Corcuera? A los malditos de veras se les reconoce y gravitan entre los otros mucho después que alguien pueda vislumbrar qué hacen. Mientras viven ni se les llama ni se les reimprime, sino se les reprime. ¿Es Hernández ese maldito? (p. 32)

El investigador subvierte el mito explorando la biografía del autor. Primero lo representa como un niño talentoso de gran sensibilidad y poder imaginativo, ávido de lecturas (pues en ellas encontraba a sus «amigos silenciosos»), de perfil científico y artístico, con tempranas dotes para la actuación teatral y la valoración musical, y que ya entonces jugaba a desdoblarse, pues se llamaba a sí mismo «Aloysus». Ya joven, psicólogo, doctor, poeta —aclara Romero—, por su espíritu pacifista, despreció que sus contemporáneos convirtieran la poesía en un terreno de militancias políticas. Desconfiaba de la figura del «poeta guerrillero»; su perfil se hallaba más bien en sintonía con el movimiento *hippie*, pues creía que el verdadero cambio solo podía lograrse con la cultura y la revaloración de la naturaleza; amaba la belleza de la vida;

²⁵ Como un Juan Bautista, Nicolás Yerovi venía anunciando desde 1975 la palabra de Hernández en los diarios *Ojo* (septiembre de 1975, mayo de 1977) y *El Comercio* (mayo de 1976), hasta finalmente concretar su prédica con su tesis y posteriormente con la publicación del libro *Vox horrisona* (1978).

veía en las calles, la playa y los parques un vasto material cromático (p. 32) y musical (p. 64); en suma, buscaba la armonía en medio de aquella época convulsa.

(...) se negó a cambiar su posición de «la absoluta libertad imaginativa del literato», por lo cual, como decía, antes de dar «unas patadas, unos puñetes y cosas más graves» a algunas personas, mejor escribiría un libro para mostrar su inconformidad. Un muchacho con pretensiones de *dandi* como él, fino y más ciudadano del universo que soldado de un futuro incierto, jamás hubiera llegado a golpear a alguien. Nada más antiestético e inarmónico para una persona convencida de que con la actitud y la inteligencia se puede desafiar y expresar finamente la repulsa (Romero, 2008, p. 89; énfasis nuestro).

De dandi tenía el gusto refinado, el comportamiento excéntrico, la pose de holgura (por su vestimenta, sus carros, su desprendimiento del dinero), el empleo de máscaras (por sus desdoblamientos), el hábito de ambular, su dulcísima vagancia, su bohemia, su marginalidad basada en su deseo de autonomía para determinar él mismo sus propios fines en la sociedad, y, en consecuencia, su adrede «incapacidad» para encajar en la estructura burocrática y mercantilista de mediados del siglo XX²⁶; asimismo, «odiaba la imbecilidad institucionalizada tanto como a los imbéciles que la propalaran» (p. 91), pues poseía un sentimiento de superioridad, no fundada en algún título aristocrático, sino en la certeza de su arsenal intelectual; y por último, típico de varios dandis, sufrió una trágica muerte.

Sin embargo, alejándose del estereotipo del siglo XIX, como Oquendo de Amat, Luis Hernández no optó por la insensibilidad, ni consagró su espíritu rebelde a un ritual de negatividad y soledad absoluta, ni su «elitismo cultural» pretendía menospreciar al otro; por el contrario, buscó crear espacios de familiaridad en su poesía para dismantelar las fronteras entre la «alta cultura» y la «baja cultura», actitud que heredó de la «revolución psicodélica de los *flower children* de la Era de Acuario, para quienes lo más importante en la vida era estar en *sintonía* con el otro y lo otro» (p. 107). Para ello, asumió la actitud lúdica de un niño vanguardista (*homo ludens*) y se armó de humor (para suprimir el rictus intelectualista), de plumones, cuadernos escolares y mapas estelares (para recuperar los objetos cotidianos en medio de la era industrial), y de música (para entender el universo y alcanzar la ansiada armonía), con el objetivo de conservar su fe en la creación y en el poder de la

²⁶ Según revela Romero Tassara (2008), Luis Hernández no dudó en dejar la carrera de Derecho (por la impostura y la obligatoriedad de vestir terno) y optó por seguir estudios de Psicología, los que concluyó, aunque no presentó su tesis. Por otro lado, no se aferró a un puesto laboral estable, pues dejó el Hospital Dos de Mayo y prefirió convertirse en un médico de barrio.

palabra para restablecer los lazos de confraternidad deteriorados en su contexto. Él decía: «Yo no sé, compadre, qué pasa en este tiempo, la gente no regala nada. Eso es perder la generosidad, dejarse a todas esas vainas», según afirma uno de los hermanos Larco (p. 83). Para entonces, el poeta ya había comenzado a obsequiar sus cuadernos colmados de poesía ológrafa.

Cabe destacar, en este punto, que uno de los principales aciertos de Romero Tassara es el hecho de que aclare, basado en los testimonios de Roberto Criado y Edgar O'Hara, que este acto de desprendimiento no fue un proyecto recién iniciado en la década del 70, como algunos afirman, sino desde la época de *Orilla*. Según lo reveló Edgar O'Hara (2002), Roberto Criado posee cuadernos con textos que datan de la década del 60: en uno se hallan las versiones casi finales de *Orilla*; y en otro se encuentran las primeras versiones de poemas de *Las constelaciones* (corregidas y algunas fechadas en setiembre de 1963), lo cual «elimina de plano la idea de un poeta “natural” o “espontáneo”» (p. 46). Y es que, efectivamente, Luis Hernández concebía la poesía como un ejercicio formal, caligráfico, idiomático, por ello reescribía mucho (v. Zisman, 1975a, p. 11), asimismo, tenía la certeza de que la literatura era un arte (como la música), por lo que había que aprenderla, es decir, ejercitarla. Esta puntualización nos permite evocar la figura de Carlos Oquendo de Amat cavilando cada uno de sus versos, con sus tizas de colores en la mano, frente a una pizarra tenuemente iluminada. Así como este no escribió bajo la lógica surrealista de un fluir inconsciente, Hernández tampoco lo hizo cabalmente; sin duda, es un aspecto que amerita una mayor profundización.

Una segunda línea de investigación, que parte de los estudios de Alberto Escobar y su *Antología de la poesía peruana* (1973b), vincula a este otrora poeta heterodoxo, insular e incomprensido, con otros representantes de la literatura peruana, con el objetivo de institucionalizarlo. Así, por ejemplo, Ricardo González Vigil (1977) situó a Hernández, por la raigambre coloquial de su poesía, en el punto de origen en el que se inspirarían los escritores que conformaron el grupo Hora Zero liderado por Jorge Pimentel, e incluso trató de señalar otros antecedentes:

(...) desde este comienzo, sin estridencias, afloran, la «escuela al británico modo» (asimilación de la literatura inglesa, presagiada desde los días de Westphalen o, más claramente, de Pablo Guevara), la parodia irónica, el cosmopolitismo cultural, el desencanto urbano, la cotidianidad onírica y el desenfado verbal que alcanzaría su culminación en los libros de Antonio

Cisneros y Rodolfo Hinostroza, y/o en los planteamientos de «Hora Zero». Todas estas disonancias de la nueva lírica peruana germinaron en Luis Hernández, sin las poses y los malabarismos de 1964-1974... (1977, p. 17).

Asimismo, César Toro Montalvo (1978), en su *Antología de la poesía peruana del siglo XX (años 60/70)*, teniendo en cuenta el ánimo experimental del poeta, por su tendencia a la poesía conversacional y el verso abierto, lo consideró, al lado de Cisneros, Hinostroza, Martos, Ortega, Lauer y otros, como un escritor significativo en el proceso de «inauguración de una nueva tradición». Esta relación establecida entre Hernández y sus coetáneos es hasta hoy la más canónica y, por ende, conocida. Según Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti (1995), la tradición coloquialista anglosajona halló tierra fértil en el Perú en un contexto de expansión populista y «democratización», «tendencia ya anunciada desde hacía muchos años en la poesía peruana: la de incorporar discursos provenientes de sujetos sociales que solo lentamente habían ganado terreno para obtener legitimidad literaria (en tanto productores de discurso) en la institución literaria tradicional» (p. 24).

No obstante, si se desea establecer una línea histórica en torno a este interés lingüístico, señalan los investigadores, debemos remontarnos a Manuel González Prada (que en *Baladas peruanas* incluye términos quechuas), César Vallejo (desde *Los heraldos negros*, donde incorporó la oralidad andina), Pablo Guevara y Carlos Germán Belli («que apelan al descentramiento del sujeto poético mediante el uso del lenguaje del Siglo de Oro al lado de la replana limeña» [p. 15]). Este interés se consolidaría con Luis Hernández y Manuel Morales, como diría Nicanor Parra, en 1954, cuando «Los poetas bajaron del Olimpo», pues darían paso a la explosión coloquialista del Grupo Hora Zero (en los 70) y el Movimiento *Kloaka* (en los 80)²⁷. En opinión de Rodrigo Quijano (1999), esta consideración del lenguaje oral posee una explicación social, puesto que coincidió con el auge de la migración andina (p. 39) y se evidencia como «parte de un intento de desvinculación de los valores oligárquicos sólidamente enraizados en las Letras y en el resto de la cultura del país (...), y entre ellos los de una cultura letrada» (p. 37). Sin embargo, a diferencia de esta perspectiva social-histórica del lenguaje, Elmore (2000) argumenta que no hay pruebas de la relación

²⁷ Sin ánimo de exceder los límites de nuestro trabajo, tan solo mencionaremos que en el caso hispanoamericano se relaciona la raigambre coloquialista de Hernández con los mexicanos Salomé de la Selva y Salvador Novo, la antipoesía del chileno Nicanor Parra, la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, etc. Por otro lado, Edgar O'Hara llama la atención sobre un posible vínculo con la poesía nadaísta colombiana de fines de los años 50, con Jaime Jaramillo Escobar (colombiano), Cecilia Vicuña (chilena, por *Sabor a mí*) y Luis Rogelio Noguera (cubano *Cabeza de zanahoria*).

intrínseca entre los procesos socioeconómicos de esas décadas y la renovación del lenguaje, y agrega: «la historicidad del lenguaje poético está inscrita, sobre todo, en el diálogo (con frecuencia polémico) que los creadores –y, en menor medida, los críticos- sostienen con el canon» (p. 150). La renovación, desde su perspectiva, se debe más a un tributo de la contracultura juvenil y al «hartazgo de los poetas jóvenes del 60 con la retórica artrítica y declamatoria de los nerudianos y vallejianos (p. 151).

En el mismo sentido, Antonio Cornejo Polar (1990) aclaró, en «La problematización del sujeto en la poesía conversacional», que estos poetas pretendieron representar a la colectividad, pero no llegaron a constituirse como síntesis iluminadora de la nacionalidad, como «sujetos históricos»; más bien, respondieron al ansia de crear una polifonía de «discursos ajenos e incluso contradictorios» (pp. 203-205): «Bajo la inevitable tutela de Bajtín, sería posible hablar de poemas polifónicos que desestabilizan la voz autoral y la incorporan al imprevisible curso de una diálogo abierto» (p. 204). En la base del experimento se halla, explica el estudioso, un artificio difícil, que «finge una oralidad imposible» (Cfr. Fernández Cozman, 2009, pp. 104-106²⁸). Evidencia, más bien, una vena romántica, por el afán de lograr un «retorno a la fuente primaria de la voz» y más específicamente vanguardista, puesto que niega al yo romántico su identificación social como «agente especializado» (genio) de los códigos poéticos pertenecientes al universo de la alta cultura en el «reino del estilo» y lo diluye «en una masa verbal indiferenciada» (p. 202). En consecuencia, Carlos Orihuela (2006) concluye que, pese a la gran renovación que representó la poesía de los 60 y los 70, «no dejó de ser una poesía académica, cultista, y que su propuesta de un lenguaje popular se circunscribía más bien a 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» (p. 78).

De acuerdo con lo expuesto, por la tendencia de Luis Hernández a innovar formalmente el metro y la lengua española, es más preciso definirlo históricamente en la línea de la poesía de índole vanguardista, cuyos exponentes hicieron «de la experiencia verbal su médula y mejor soporte» (Escobar, 1973b, p. 15). Esta

²⁸ Fernández Cozman (2009) comparte esta opinión: por asimilar diversos registros de la palabra oral, reconstruidas a partir de la escritura, los poetas crean una «oralidad secundaria», y cuestionan el yo romántico individual al crear una polifonía (pp. 104-106).

propuesta, por ejemplo, se puede inferir del artículo de Julio Ortega (1988), «Un modelo para armar...», en el que el autor de *Vox horrisona*, «por su larga divergencia con un medio tradicionalmente represor, hipócritamente moralista, donde la marginalidad y el culto individual no parecían tener lugar» (p. 32), es situado en la línea vanguardista particularmente erigida por Oquendo de Amat:

No es que los fundadores (...) no nos sean, en distinta medida, contemporáneos, sino que a partir de Oquendo de Amat la poesía aparece como una mediación más instrumental que resolutive.

Como las grandes figuras del Modernismo internacional (Pound, Eliot, Breton), Vallejo asumió la poesía como el espacio final de las resoluciones. En un gesto más característico del post-modernismo, que acentuará la crítica escéptica de las promesas de la modernidad, así como el destino social más bien marginal de la poesía, Oquendo de Amat y los poetas herederos de la vanguardia (Moro, en parte Adán, Westphalen, y luego Eielson, Sologuren y Varela) coinciden en entender el poema no como una forma totalizadora sino parcial de la experiencia estética que es mucho más abarcadora; parecen también concebir el arte como una forma especializada del conocimiento y del discurso, de modo que su conciencia artesanal es decisiva, tanto como su noción de la objetividad del poema, artefacto superracional de naturaleza imaginaria y sentido simbólicamente plasmado»

Si la vida es más importante que el arte, este, sin embargo, es esencial a aquella, porque la revela en la química lingüística de un artificio genuino. Así, las formas imaginarias pueden ser tan reales como las empíricas, no para sustituirlas sino para iluminarlas en su belleza y decirlas en su drama vivo. El fresco lirismo lúdico de Oquendo de Amat es un noble emblema de este periodo extraordinario de la poesía en el Perú (Ortega, 1988, p. 31)²⁹.

Por lo tanto, por su conciencia de la forma, la renovación de los recursos de la lengua española, el coloquialismo, el humor, la tendencia a mezclar mundos plurales, la concepción artesanal de la poesía, y en fin, el carácter transgresor y fresco de sus versos, Hernández realizó una revitalización del espíritu de la «“otra vanguardia” que había sido marginada por el impacto tremendo de las vanguardias francesas y la misma poesía de Vallejo en la poesía de los años 30 y 40» (Zapata y Mazzotti, 1995, p. 13). Así lo comprende, también, en la actualidad, García-Bedoya (2012), en su ensayo «Trayectoria del vanguardismo peruano...», donde sitúa al poeta en la veta de la vanguardia que se remonta a los años 20. El estudioso, pues, establece la siguiente línea de continuidad y ruptura: vanguardia histórica del Perú (1919-1933; momento inaugural, explosivo e iconoclasta), posvanguardia (la llamada Generación del 50;

²⁹ Por otro lado, Marco Martos (1981) visualizó a Hernández en la línea poética trazada por Abraham Valdelomar, Oquendo de Amat y Martín Adán, «por ser todos juntos las leyendas de la historia literaria del Perú» (p. 13): como Martín Adán, fue el «poeta eternamente adolescente» (un *homo ludens*); como Valdelomar y Oquendo de Amat, murió joven y abrió «posibilidades inéditas a la poesía del Perú» (Martos, 1981, p. 12).

«etapa de reflujo y abandono del experimentalismo exacerbado»), y neovanguardia (las décadas del 60 y el 70; resurgimiento de la voluntad experimental orientada hacia «la incorporación del coloquialismo y la narratividad en un nuevo lenguaje poético», paródico, irónico y cultista) (pp. 242-250). En esta última fase, comprende como «neovanguardistas» a Luis Hernández, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Julio Ortega, Marco Martos, Mirko Lauer, Abelardo Sánchez León y José Watanabe.

Empero, entre estos, Luis Hernández, ya desde la década del 70, era distinguido debido a su «singularidad» (Montalvo, 1978, p. 17), «implicado por una suma sencillez de finísima clarividencia» (*Ibidem*, p. 75). Ante ello, es necesario precisar que si bien la apertura del poeta a la tradición inglesa y la renovación de los códigos poéticos fueron los aspectos más destacados en su obra a nivel formal, él se diferenció de sus coetáneos oficializados en *Los nuevos* (1967) por la frescura y espontaneidad con que asimiló dicha tradición (sin caer en «el tecnicismo y el intelectualismo»). Principalmente, lo distinguió por su marcado lirismo, el tono cadencioso de sus versos de arte menor («versos cortos, estrofas simples, colecciones breves, sugerencias y síntesis») y su lenguaje sencillo, como el mismo Ricardo González Vigil (1978) lo afirmaría en «La canción de Hernández», todo lo cual lo vincula con Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Javier Heraud y César Calvo³⁰ (p. 20). En su poesía, pues, las jergas y la desfachatez del yo poético son matizadas por lo musical y la belleza de la expansión de su intimidad (v. Tamayo, 1978, p. 10); y el equilibrio formal se logra gracias al «lirismo intimista» y la conciencia rítmica del verso, que salvaron a Hernández de no caer en un desabrido prosaísmo (elemento que inevitablemente se deriva del coloquialismo). En este sentido, aclaró González Vigil (1978), aunque la «visión de la ciudad y del capitalismo, de la opresión y la estulticia» tornaron horrisona su canción, conduciéndolo a la «Antipoesía», mucho más lo harían hacia la «nostalgia de la Música» (p. 20).

Tal vez por la concepción trascendente del lenguaje musical que tenía Luis Hernández, Ricardo Falla y Sonia Luz Carrillo, en *Curso de realidad. Proceso*

³⁰ Edgar O'Hara (2008) destaca, con propiedad, que además de leer a los poetas estadounidenses, Luis Hernández tuvo entre sus lecturas favoritas a los románticos ingleses y alemanes, a los poetas de la Generación del 27, a Juan Ramón Jiménez y a Pablo Neruda. Por tanto, si uno se pregunta, por ejemplo, «¿Cuánto pesa Pound en su obra?», el investigador nos responde: «Muchísimo, sí, pero es un peso escondido y acaso engañoso porque las preocupaciones de nuestro poeta pasan por la música de las esferas, el Romanticismo inglés y alemán y la obra dual de Goethe (un pie en la razón y el otro en el delirio)» (p. 238), todo lo cual nutre su lirismo.

poético 1945-1980 (1988), lo situarían históricamente en la tendencia de los poetas metafísicos, al lado de Cecilia Bustamante, Antonio Claros y Javier Sologuren:

[Esta tendencia se halla vinculada]... a la noción filosófica que considera que los principios superiores de todo lo existente son inaccesibles a los órganos cognoscitivos, pero se hallan al alcance de la capacidad intelectual solo como una aproximación. Ello implica establecer un diálogo del tiempo y espacio con el ser, a fin de separar la palabra de la realidad, lo que presupone partir del núcleo físico de las cosas, pero solo para evadirlo. Y, de esta forma, encontrar la esencia, el principio, que define la conexión entre los seres de distinto tipo (p. 19).

Luis Hernández fue un lector atento de su realidad circundante; estudiaba la naturaleza y la condición humana tratando de descifrar su estructura y sus principios fundamentales. No lo afirman Falla y Carrillo, pero creemos que, desde esta perspectiva, para nuestro poeta la música fue ese fundamento que penetra la esencia del mundo y la realidad, pues permite acceder a una conciencia superior de todo lo existente, así como luchar contra la angustia para reinstaurar la armonía: «la Canción que venza las tinieblas y funde el Ser» (González, 1984, p. 223). Él decía: «Si quieres realmente entender el universo, debes saber música» (Romero, 2008, p. 55), ya que había descubierto que la «música no era simplemente música. Venía a ser una materia conectada a algo mayor. Era la forma de entrar en un universo de impresiones irreductibles, originales y plenas dentro de este mundo» (*Ibidem*, p. 56). Esta óptica metafísica en su poesía también ha sido comentada por otros autores, quienes detectan en ella rasgos de corte romántico, por la emotiva preocupación ontológica y la conciencia de la soledad del yo poético, el que por el irracionalismo opresor de su entorno expresa una angustia, un ansia de libertad y de búsqueda de armonía (Chueca, 1991, pp. C6 y C7; Cfr. Arteaga, 1983, p. 20): el desencanto «lo conduce a la autocontemplación» (Cabel, 1990, p. 57). A parte de ello, Peter Elmore (1982), por su lado, tiempo después del deceso de Hernández, ya sospechaba que tal autoconciencia del ser tenía su origen en el dolor físico que sufrió durante años, ante lo cual la música se erigió «como paradigma de lo positivo, como antídoto contra la muerte» y solo en ese sentido «la poesía no [fue] el [mero] vehículo para el juego de palabras ingenioso sino una afirmación de lo vital, un exorcismo contra la angustia» (1982, p. 17).

En la actualidad, por todo lo expuesto, podríamos comprender a Luis Hernández en cuatro vías de creación: en primer lugar, por su poesía de arte menor de naturaleza íntima, por recibir la influencia de la poesía en lengua española (de la

Generación del 27, de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Pablo Neruda en sus dos primeros poemarios, v. González Vigil, 1999b, p. 26) y ciertamente por ese hábito lírico que atraviesa toda su obra, lo consideramos junto a Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, el primer Corcuera, Javier Heraud, Marco Martos, Winston Orrillo, el primer Calvo, Naranjo, Razzeto, Carnero Roqué y el primer Cisneros. En segundo lugar, con *Las constelaciones*, se situaría junto a Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Mirko Lauer, bajo el influjo principalmente del imagismo de Ezra Pound y T. S. Eliot, por escribir al «británico modo», emplear el registro coloquial, la parodia, la ironía y, sobre todo, las referencias cultistas (v. López [y] O'Hara, 1998, p. 20³¹; González, 1999b, p. 26; Araujo, 2000, p. 19). En razón de estas últimas, es decir, por su competencia lingüística y cultural-cosmopolita, se difundió sobre él y sus coetáneos los apelativos de «poetas universitarios», «académicos» y «oficiales» (Huamán, 1994, p. 272), pues pretendían, dada su vasta cultura y «valoración de la orfebrería artística», la creación del «poema total» («que no sea solo lírico, sino que integre lo lírico a lo épico y aun a lo dramático» [González Vigil, 1999b, p. 25])³² y «el libro», mas no del poema aislado (López [y] O'Hara, 1998, p. 24).

En tercer lugar, con *Vox horrisona* y su marcado «anti-intelectualismo» (v. Fernández Cozman, 2009, pp. 115-116), su humor lúdico, el uso de la replana barrial, su tendencia a desmitificar el *establishment*, los emblemas de la sociedad burguesa (el clero, los militares, los políticos), «lo literario», «el libro»³³ y la tradicional noción de poeta heredada de antaño (distinguido y culto), así como también por su «anti-institucionalidad», ya que conllevó a un replanteamiento sobre el rol del escritor en la sociedad y la revaloración de los referentes popular-marginales, se le sitúa al lado de Manuel Morales y como punto de quiebre que daría paso a los movimientos Hora Zero y Kloaka, en los años 70 y 80, respectivamente (v. Zapata [y] Mazzotti, 1995, pp. 26 y 33; v. López y otros, 2012, 54), los cuales radicalizarían

³¹ Entre las tres líneas poéticas que establecieron López Degregori y Edgar O'Hara en *Generación poética peruana del 60: estudio y muestra* (1998), se incluyó a Hernández en la segunda de ellas, acogido al proyecto de la vanguardia anglosajona así como a la figura del Vallejo tríflico (pp. 19-20).

³² Javier Sologuren (1981a), anteriormente, ya había resaltado el talento del poeta para «sintonizar los mundos plurales y aparentemente discordantes –de la poesía, la música, la tecnología, la ciencia, la ciencia-ficción, la filosofía (...)» (p. 13). Edgar O'Hara (1987) entendió ello como la creación de «un híbrido o quizás un anti-género» (p. 27), un *collage* que «fue una de las características del arte pop» de los años sesenta (Bringas de Ávila, 1999, p. 17).

³³ La idea de acabar con la «poesía del libro» partió, según Arturo Corcuera (2007), desde el 60, con Javier Heraud y sus compañeros decididos a cambiar el mundo (Razzeto, Calvo, Naranjo y el mismo Corcuera), con su ambición de «sacar la poesía a las calles» (p. 28).

su propuesta. Y, por último, en cuarto lugar, es posicionado en la trayectoria de tendencia vanguardista, que creyó de alguna manera en la autonomía del arte, trazada desde los años de José María Eguren y Carlos Oquendo de Amat, principalmente.

Una tercera línea de investigación profundiza en un eje temático: la desmitificación realizada por Hernández en *Vox horrisona*, vía el humor, la parodia y el juego. Se examina la transgresión del ideal de nación, del concepto de poesía y del aura del poeta tradicional. Así, por un lado, Fernando Chueca, en «Luis Hernández: Ciudad del pus/ del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores» (2003) y «La muerte, la basura / el langoy y la locura» (2006), reconoce que el poeta cuestiona las jerarquías asentadas en una nación inorgánica como la peruana, centralizada básicamente en la ciudad. Para ello, sitúa el interés del poeta por lo grotesco urbano en el derrotero iniciado por la poesía moderna de Charles Baudelaire, y principalmente, en sintonía con todos aquellos escritores que en los últimos años convirtieron la ciudad en un tema principal en la historia de la literatura peruana: Antonio Cisneros («Crónica de Lima»), Manuel Morales (*Poemas de entrecasa*), Enrique Verástegui (*En los extramuros del mundo*) y Marco Martos (*Casa nuestra*).

No obstante, la ciudad en la poesía de Hernández (con sus calles, bares, playas y cinemas), afirma el investigador, no es realista, ya que la experiencia adquirida en ella lleva al vate a dibujar «una escenografía ensoñada, ultrasubjetiva, y que hasta roza las posibilidades de lo fantástico» (2003, p. 240); en otras palabras, ella no es presentada «con la vocación realista de la llamada poesía urbana, sino que [el autor] le proporciona la atmósfera necesaria para la exploración emocional de sus personajes» (Chueca, 2006, p. 70): «sujetos marginales» como una mujer en «Stabat Mater», Twiggy, la Malpapeada, robacarros, comerciantes de drogas, etc., con quienes él se identifica, bajo la opresión de las «estructuras de vigilancia» (comisarías, hospitales, manicomios), en términos de Michael Foucault. Fernando Chueca aclara, de este modo, que el poeta no se limita a observar lo terrible para sentir compasión, ni se condiciona a analizarlo, sino que forma parte de esa marginalidad, como quien «va herido por la espalda», sin perder el humor, en ese lugar del pus y del fango (2003, p. 248). Y sin embargo...

No se puede, sin embargo, obviar la fuerza ética, moral e incluso política de sus representaciones de esta Lima marginal, pues logra calar hondo en la apuesta por el desmontaje y la desmitificación de una sociedad cuyos

supuestos intentos de constituirse como espacio de integración y de respeto mutuo (...) fracasan, porque, en realidad, la sociedad peruana más que haber logrado ser una nación, ha sido siempre «El bosque de huesos», como reza el título de un poema ya citado: un osario, habitáculo de muertos (Chueca, 2006, p. 87; Cfr. Fernández Cozman 2009 [2001], p. 71³⁴).

Por otro lado, es destacable la desmitificación que Hernández hace de los valores consagrados de la cultura vía el humor y la parodia. Según Peter Elmore en «Antología de Luis Hernández», dichos elementos le sirvieron al poeta no solo para solaz, sino también para cuestionar los lugares comunes ideológicos y estéticos, para ir contra el *stablishment*, para «ridiculizar las inveteradas rutinas del sistema», así como también para «recobrar una familiaridad perdida con las grandes “personalidades” intelectuales» desfiguradas por su mitificación (1982, p. 17). Esta hipótesis ha sido profundizada por Ricardo Mendoza-Canales, en «Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández», donde, basado en los postulados de los teóricos posestructuralistas, sostiene que, con una actitud iconoclasta, el autor empleó la parodia para dismantelar los discursos clichés sobre la figura del poeta trascendentalista, la idea de la poesía como una noble actividad y la legitimación de la crítica literaria como guardiana de la tradición, asumidos como valores *esenciales*:

Mediante el empleo de la parodia, Hernández consigue «desacralizar» y evidenciar que la Historia –y la tradición construida alrededor de ella– no es la herencia ni el repaso sistemático a lo largo del tiempo de un carácter natural o esencial de los hechos, objetos o costumbres, sino constructos culturales provenientes de un sector que se arroga el derecho de imponer sus juicios como legítimos y que de paso, al autodefinirse como el más calificado para apreciarlos, monopoliza el gusto y la concepción sobre «lo artístico» (Mendoza-Canales, 2009, p. 263).

Con tal recurso, afirma el estudioso, el poeta renueva todos esos conceptos, principalmente el de poesía, pues la concibe no ya cual «ente “autónomo” de sentido completo, con una finalidad universalista», sino cual «artefacto cotidiano que no está *más allá* de la vida, sino que *es parte de ella*» (p. 267), y por ende se halla inmersa en una «red intertextual» en la cual «toda obra es una reelaboración continua de una sola obra que compone la cultura humana» (p. 269). Se consolida, así, una «poética abierta», que consiste en una continua reescritura sin dar por terminado el poema, en manos de un sujeto-poeta que padece el conflicto paradigmático entre la modernidad

³⁴ Fernández Cozman (2009) coincide con esta observación de Chueca. Ya desde «El bosque de los huesos», Hernández evidencia una necesidad de conocer el Perú: «Anhela conocer su país, pero este no tiene un carácter orgánicamente nacional. No aparecen, por ejemplo, rasgos ni de la cultura popular ni de lo andino en Lima, entonces, un conjunto de artificios tiñe con su hálito la atmósfera de esta última» (p. 71). Artificios paródicos que, como postulaba Chueca, «desrealizan» la ciudad.

(que legitimaba la noción del «buen gusto» y el «genio creador») y la posmodernidad (que dio paso a la transgresión de las «verdades absolutas») (pp. 271-273). El resultado es una nueva estética dispuesta, vía la intertextualidad, a la libre interacción del presente con la tradición, y de la «alta cultura» con la «cultura de masas».

Este último aspecto, la intertextualidad, llamó la atención de Diana Rodríguez Vértiz, quien, en su tesis *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández* (2011), la estudió como otro mecanismo desmitificador, pero muy marcado por el espíritu lúdico del autor, debido al cual se le denominó «el homo ludens de la poesía peruana» y «el artista adolescente de la literatura del Perú» (Martos, 1982, p. 13). Basada en las teorías de Julia Kristeva, Gustavo Pérez Firmat, Gérard Genette y Mijail Bajtín, Rodríguez examina el sistema del «plagio» como práctica intertextual en la obra del poeta, para desentrañar si las citas, las alusiones y los centones se tratan de homenajes, burlas, simples juegos retóricos o manifiestos dialógicos y polifónicos³⁵. Todas estas variaciones la conducen a resaltar el «status ambivalente» del recurso (p. 97), el cual solo llega a consolidarse con la intervención del lector, sin cuyo reconocimiento de las referencias, el proceso intertextual quedaría inconcluso, imposibilitado de ser concebido como absorción, resignificación y renovación de la poesía. El poeta, pues, solo logra crear espacios de familiaridad entre las voces de las figuras desacralizadas de la tradición literaria y los lectores siempre y cuando deje a aquellas ser independientes (sin modificaciones que encumbren la voz monológica del poeta). De este modo, la heteroglosia o pluralidad discursiva de Luis Hernández pone en cuestión la homofonía de la poesía (p. 120) e impulsa la constitución de una verdadera obra abierta, como una sinfonía polifónica (p. 125).

En síntesis, se ha visualizado que Luis Hernández fue legitimado como un hito de la poesía peruana en el grupo de los «cuestionadores de la tradición fundada», en 1973, por Alberto Escobar. Sin embargo, sería recién luego de su deceso que se acrecentaría la recepción crítica sobre su obra, momento desde el cual se erigieron tres líneas de interpretación: en primer lugar, se identificó una de corte biografista, en

³⁵ Para ello, Rodríguez se basa en el concepto de «intertextualidad» de Genette (1989), quien lo define como «La relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencias precisas); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautrémont, por ejemplo), y que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado perceptible de otro modo» (10).

la que destaca la investigación de Rafael Romero Tassara, quien insertó al poeta en la tradición de la disidencia, configurándolo como una especie de *dandy* contemporáneo, del que cobró distancia por su espíritu lúdico y creativo. En segundo lugar, se detalló la inserción de Luis Hernández en la historia literaria, en cuatro vías de creación: por su marcado lirismo, su sencillez y la notable influencia de la literatura española en su poesía; por la asimilación de la tradición anglosajona y de la conversacionalidad latinoamericana, que le permitieron inaugurar una nueva estética basada en el lenguaje coloquial, «democratizador» y «familiarizante»; por su marginalidad, su anti-institucionalismo y carácter iconoclasta; y, por su «neovanguardismo», su revitalización de la concepción artesanal de la obra de arte y la fe en su autonomía, que lo sitúa en la trayectoria particularmente inaugurada por Carlos Oquendo de Amat. Y, por último, en tercer lugar, se examinaron las distintas lecturas de Peter Elmore, Mendoza-Canales y Rodríguez Vértiz alrededor de un eje temático específico: la desmitificación vía el humor, la parodia y el juego, la transgresión de los valores consagrados, el cliché nación, el concepto de poesía y el aura del poeta tradicional.

Como se puede observar, ya algunos críticos han señalado la importancia de lo lúdico en la poesía de Hernández; sin embargo, muy pocos son los que se detienen a pensar en su relación con la figura del niño, tema sustancial en la poesía hernandiana, y los que lo hacen no superan el comentario fugaz. Uno de estos, por ejemplo, es el de Juan de la Fuente (1993), quien interpretó uno de los poemas de *Las constelaciones* («Sagitario»), y llegó a ofrecernos reflexiones interesantes al advertir tres elementos en él: el agua, el tránsito y el niño, siendo este último un elemento articulador: «Entonces, conservando en parte la inocencia de un niño (tercer elemento) y añadiéndole la ironía, propia de su implacable visión del mundo, optó precisamente por el juego (complemento del tercer elemento); y se rio de los formalismos y las falsedades de su época» (p. 4). Dada esta situación de la historia de la transmisión de la obra de Hernández, nuestra investigación contribuirá a enriquecer la comprensión de su poética.

CAPÍTULO II

BASES TEÓRICAS PARA COMPRENDER LA FIGURA DEL POETA-NIÑO EN EL CAMPO RETÓRICO DE LA POESÍA MODERNA

La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer comentada en el capítulo anterior generó un gran impacto en la renovación de la retórica, tanto en relación con la pragmática lingüística como con la estética de la recepción de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, interesados en el estudio de los textos literarios. Creemos que, en este escenario, Stefano Arduini, representante de la Retórica General Textual, halló un terreno favorable para proponer su categoría de «campo retórico» como el «eje de la relación entre producción y recepción, entre creación e interpretación», un soporte que posibilita comprender los esquemas retóricos y su «función cognitiva» en las «estructuras pragmáticas» de la comunicación literaria (Albaladejo, 2000, p. 9).

De acuerdo con Arduini (2000), el «campo retórico» («vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas» [p. 47]) es «el depósito de los medios antropológico-expresivos universales y ligados a una cultura que da forma al lenguaje» (p. 62), sincrónicamente y diacrónicamente, gracias a cuyo conocimiento se puede *comprender* un texto retórico en sus tres niveles no independientes sino recíprocamente constituyentes: la *inventio* (en el que «se construye el referente del texto, la extensión»), la *dispositio* (en el que «el material referencial es transformado en material textual, en intensión», macroestructura) y la *elocutio* (en el que las figuras no son un simple revestimiento, «un medio de la *verborum exornatio*» de

naturaleza microestructural, sino un «universal antropológico de la expresión» que cobra sentido en su relación con *la inventio y la dispositio*), visibles, en un mundo compartido y dialógico, gracias a la *intellectio*, operación que define los límites del campo retórico, «los límites dentro de los cuales, en el nivel de la producción, un texto se coloca y, en el nivel de la recepción, puede ser leído» (p. 70).

Esta visualización del texto como un «fenómeno semiótico» evidencia una perspectiva sistemática gracias a la cual se puede comprender un texto retórico atendiendo a las categorías involucradas en su producción y recepción. En virtud de ello, si comprendemos las obras de Oquendo de Amat y Luis Hernández como textos de carácter vanguardista o textos de naturaleza moderna, es esencial que dilucidemos teóricamente conceptos como «autonomía del arte», «praxis vital», «modernidad», «vanguardia», «infancia», «juego», «obra orgánica» y «obra inorgánica», pues forman parte de su campo retórico. Por ello, a continuación, plantearemos las bases teóricas para comprender la figura del poeta-niño en la poesía moderna del siglo XX.

2.1. Autonomía del arte y separación de la praxis vital

El término autonomía (*αὐτόζ*, autos: ‘por sí mismo’; *νόμος*, nomos: ‘regla’) tuvo en sus orígenes un sentido esencialmente político (referido a la condición libre de la *pólis* griega para gobernarse sin la interferencia de poderes extranjeros); y, más tarde, en el siglo XVIII, con Immanuel Kant, adoptó un sentido ético en sus *Fundamentos para una metafísica de las costumbres* y un sentido estético en su *Crítica del juicio*. A partir de este último, la autonomía se evidenciaría como característica del juicio de gusto (no lógico ni moral, sino juicio estético puro con pretensión de universalidad) sobre el objeto bello en general, poseedor de un valor en sí mismo y suscitador de un juego libre del entendimiento y la imaginación, es decir, generador de una contemplación desinteresada; y, al mismo tiempo, se resaltaría la tendencia sociable de la obra artística bella por estimular «el cultivo de las fuerzas espirituales para la comunicación social» (Kant, 1961 [1790], p. 156). Con esto se dio a entender que, por encima de su propia autonomía, la obra bella motiva un espacio de intersubjetividad ante la experiencia estética, por cuanto el que emite un juicio ante ella apela al «sentido común» y a la capacidad del otro de reaccionar también estéticamente. Precisamente, sobre estos principios kantianos, el poeta y filósofo Friedrich Schiller basaría su teoría del arte autónomo como fundamento para

la educación estética del hombre y el enriquecimiento de su humanidad. Ello no quiere decir que abogara por la idea de un «arte didáctico» (nada más opuesto a su filosofía), sino por el potencial del arte en sí para ennoblecer el carácter del individuo, para liberarlo y hacer de él una verdadera «fuerza pensante».

Desilusionado de la razón ilustrada que se degeneró en la época del Terror tras la Revolución francesa, Schiller consideró en sus *Cartas...* (2016) que la belleza era la única vía para que el hombre alcanzara una auténtica libertad y fuera enteramente humano (p. 57). En este sentido, afirmó que antes de que ella inspire en él el «deleite libre» (el placer desinteresado kantiano) y suavice su vida indómita, no es sino un «desatado, sin ser libre; esclavo, sin servir a una regla» (p. 139), y, en consecuencia, ya que «ignora *su propia* dignidad humana, está muy lejos de respetarla en los demás» (p. 140). Por ello, desde su perspectiva, para transformar el estado político de la sociedad, primero era necesaria una transformación del individuo a través del ennoblecimiento de su espíritu, la educación de su sensibilidad, lo cual podía lograrse mediante el arte, de modo tal que este perfeccione su inteligencia y permita que avance «con audaz sencillez y tranquila inocencia» (p. 162). Ante esto, se formuló el siguiente problema: ¿cómo es posible arribar a ese Estado estético donde todo el mundo puede ser considerado un ciudadano libre?

Según Schiller (2016), el hombre en su edad adulta está adormecido por una vida mecánica, maniatado por los lazos de la vida física y las necesidades naturales apremiantes, pues obedece pasivamente el orden del Estado en el que ha sido insertado desde su nacimiento (p. 69); por ello, ha de buscar su autonomía, su liberación, alimentando su espíritu a través del arte («inmune ante la arbitrariedad humana»), ha de buscar hacerse persona recuperando su niñez, un nuevo «estado de naturaleza», pero no ya para actuar por instinto, sino racionalmente, con la consciencia de poseer la facultad de elegir, «como si comenzase desde el principio y substituyese por obra de la claridad de la inteligencia y de la decisión libre la situación de los pactos por la de la independencia» (pp. 60-61). Esta vuelta racional al estado original para una reeducación artística de los sentimientos del hombre y su liberación evidencia una hipótesis esencial en su filosofía: el ennoblecimiento del carácter del hombre podría conducir al mejoramiento de la esfera política, pues «un gusto cultivado se da la mano con un entendimiento claro, un sentimiento vivo, una actitud liberal y hasta un comportamiento digno» (p. 87).

Si es verdad que la necesidad natural fuerza al hombre a entrar en sociedad y si la razón, por su parte, le inculca principios de sociabilidad, solo la belleza puede comunicarle un *carácter sociable*. Tan solo el gusto introduce armonía en la sociedad, porque la infunde antes en el individuo. Todas las otras formas de representación, cualesquiera sean, fragmentan al hombre, porque se fundan exclusivamente o bien en la parte sensible de su ser, o bien en la espiritual; solo la representación bella hace de él una totalidad, porque para ello deben concordar sus dos naturalezas (Schiller, 2016, p. 160).

Las dos naturalezas del hombre, el impulso sensible –gobernado por las necesidades prácticas y materiales– y el impulso formal –dirigido por el entendimiento, abstracto y lógico–, son unificadas por el impulso lúdico, ya que este suprime toda arbitrariedad y toda coacción liberando al hombre «tanto en lo físico como en lo moral» (p. 159). En razón de ello, Schiller formuló otra premisa fundamental: «el hombre juega solo cuando es hombre en la acepción cabal de la palabra, y *solo cuando juega es plenamente hombre*» (p. 110). Los griegos aplicaron esta proposición en los dioses del Olimpo, liberándolos de la opresión de toda ley natural y moral, todo fin, deber o preocupación, «e hicieron del *ocio* y de la *indiferencia* la envidiable suerte de la condición divina: un nombre simplemente más humano para el más libre y más sublime de los seres» (p. 110). Por eso, Schiller llevó a cabo, por el mismo camino de los dioses griegos (cual niños ociosos que juegan a derribar las vanidades de los hombres), la configuración del divino artista («el creador de formas», «el que juega con la belleza y la apariencia») y se preserva de la corrupción de su tiempo despreciando su juicio) como el elegido para ser el guía de una nueva humanidad. Sin embargo, antes le exigió lo siguiente: «Vive con tu siglo, pero no seas su hechura; ofrece a tus contemporáneos lo que precisan, no lo que aplaudan» (p. 86). Tal requerimiento de rebeldía y negatividad nutriría el mito del poeta moderno autónomo, lúdico e insumiso a poderes ajenos.

Esta conciencia de la autonomía de la esfera del arte (el supuesto de que el artista tiene derecho a legislar en su orden, el de la forma y el estilo, sin la coacción de los poderes externos), según Peter Bürger (2000), ya había comenzado a desarrollarse desde el siglo XVI y fue nutrida por una serie de condicionamientos históricos que se deben considerar. Primero, la unión del arte con la ciencia durante el Renacimiento permitió el inicio de su emancipación de lo ritual eclesiástico (p. 100). Por medio de un proceso de secularización, los modos de percepción fueron cambiando: el arte fue dejando de servir como objeto de culto en la institución de la Iglesia y, del mismo modo, se iría independizando de los intereses políticos de la

sociedad cortesana. Posteriormente, la Revolución francesa y el surgimiento de la sociedad burguesa posibilitarían el desligamiento del sistema cultural con respecto del económico y el político (p. 65). En ese contexto, el editor comenzaría a jugar un rol importante al buscar satisfacer las «necesidades residuales» del lector burgués (término tomado por Bürger del pensamiento de Habermas, referido a las carencias no satisfechas en la vida cotidiana) en un campo desprendido de la praxis vital, con novelas (el género predilecto) que le servirían para autocomprenderse en su clase social. Por último, la autonomía del campo artístico se consolidaría por el impacto de la revolución industrial, como consecuencia de la división de trabajo en la sociedad burguesa, en la que los artistas también se convierten en «especialistas» y se separan de la praxis vital (actividad práctica cotidiana). En el curso de dicha división, según Bürger, el único rezagado era el artista, pues se mantenía en el nivel de la producción artesanal, motivo por el cual se concebiría a sí mismo en una especie de singularidad, como el especialista de un arte «puro», que labora ajeno a toda utilidad inmediata.

Precisamente ante esta última fase de autonomización, desde la perspectiva de otro teórico, Pierre Bourdieu (2010), la reacción romántica adquiriría sentido (p. 87). Apenas ganaron un «mercado específico», los artistas afirmaron la «irreductibilidad de la obra de arte al estatus de simple mercancía y, al mismo tiempo, la singularidad de su práctica» (p. 88): separaron al «genio creador» de la generalidad humana, «tanto del “pueblo” como del “burgués”», se distinguieron de los artesanos, que tenían una relación con el arte marcada por la funcionalidad y el lucro, e incluso determinaron como destinatario «modelo» de sus obras a «otro creador» (p. 89). Entonces, se delimitó un «campo de producción restringida» (ordenado en razón de la búsqueda de una consagración cultural), con respecto del «sistema de la gran producción» (regido por premios e intereses lucrativos). Verbigracia, poetas como Paul Valéry distinguieron el «arte puro», valuado cualitativamente por otros productores como ellos, del «arte comercial», limitado por las demandas del público y el éxito cuantitativo de ventas. Así, sería en el primero en el que se irían imponiendo signos distintivos relacionados con las técnicas y los estilos «dotados de *valor* en la economía propia del campo» (p. 93), es decir, sin condicionarse por preceptos estéticos que revelaran especularmente intereses y normas sociales³⁶.

³⁶ Según Bourdieu (2010), «El grado de autonomía de un campo de producción restringida se mide por su poder de producir y de imponer sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus

La historia de esta progresiva restricción en *el orden de la forma* se arraigó con la teoría de *l'art pour l'art*, el esteticismo y el simbolismo, los cuales, en lugar de privilegiar los contenidos narrativos (naturalistas y positivistas), resaltaban los principios formales (el interés puro por la técnica) y exigían al receptor una aproximación particularmente estética. Esto significó una ruptura ética contra el «arte burgués», el «arte mercantilizado», el «arte útil» y el «arte socialista», revolución simbólica nutrida desde los principios kantianos y schillerianos ya expuestos, y encarnada en el siglo XIX por el «fundador de la poesía moderna», el francés Charles Baudelaire, quien erigió «una especie de misticismo de la sensación ampliada por el juego del lenguaje, realidad autónoma, sin más referente que ella misma» (Bourdieu, 1997, p. 167), e incluso exigió al crítico literario un modo de sometimiento al *nomos* (la regla) de la obra en sí, al principio (sin precedente) de su propia percepción.

En su apogeo, se supuso que tal delimitación de los fines y las leyes específicas del arte literario se fundamentaba en la proscripción del intelectualismo (la idea neta, obturada, el pensamiento *fijado*), en nombre de una serie de aspectos que Julien Benda (1948) detectó en las obras de Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giradoux, Suarès y los surrealistas para analizar la llamada «literatura pura, bizantina, alejandrina o de decadencia». Dichos aspectos fueron los siguientes: a) el sueño (gracias al cual se suspendía la razón y se podía negar la identidad de las cosas consigo mismas para crear un juego vibrante de imágenes); b) la «disponibilidad» (se consideró al literato moderno como un «espíritu cabrilleante» que no se estaciona en un solo interés, pues todo lo seduce —es como un niño ávido de sensaciones ante un bazar: lo desea todo—); c) la movilidad del pensamiento (verbigracia, «inmovilizar una forma de arte, aun perfecta, era para Mallarmé, asegura Thibaudet, “un pecado original del arte”»); d) la dialéctica hegeliana (pues los «modernos» visualizaban el progreso del pensamiento en virtud de contradicciones); e) la mística (pues procedían a conocer el estado del alma no por análisis, sino por un acto de comunión mística, espontáneamente); f) el hermetismo (ya que sus autores eran vistos cual espíritus inocentes ávidos de asombro, pues usaban el «artificio formal», el libre juego de las palabras, para obstaculizar la comunicación, el entendimiento, la claridad y la

productos, por lo tanto, de retraducir y reinterpretar todas las determinaciones externas según sus propios principios» (p. 91). El antagonismo entre el arte y el dinero basado en la percepción idealizada del artista en el siglo XVIII impidió, explica Bourdieu (1997) citando a É. Zola, que los analistas se percataran de que el dinero había «liberado al escritor de la dependencia de los mecenas aristocráticos y de los poderes públicos» (p. 144), lo había autonomizado de la «dominación estructural».

traducción, en favor de la sensación y la sorpresa; así, se generó una élite alrededor del culto por la forma, que requería un lector especializado) (pp. 15-138).

No obstante, si bien la diferenciación de un espacio específico para el subsistema artístico desarrolló la vivencia estética, acarreó algunos resultados problemáticos: al convertirse el arte en su propio contenido, con fines y reglas propios, se desvinculó de la sociedad y su *praxis vital*. En consecuencia, algunos artistas se preguntaron incisivamente si esa carencia de función social del arte evidenciaba su banalización o solo un gran temor a la instrumentalización del saber (por las pretensiones sociales de su aplicación), un peligro para la liberación del hombre a través del arte. Estos indicios de autorreflexión impulsaron a Peter Bürger (2000) a afirmar que con el esteticismo no solo se consolidó la autonomía del arte, sino también el estadio de su autocrítica (p. 69), estadio que, según él, sería verificado principalmente por las corrientes vanguardistas. Sobre esta premisa, Bürger resaltó en estas últimas su particularidad revolucionaria, puesto que, potenciando aún más el mito del poeta moderno autónomo y contestatario, posibilitaron una revisión de las categorías involucradas en la consumación de la obra de arte y visibilizaron la estructura social e institucional (la institución Arte) donde se regulan los procesos de producción y consumo simbólicos del propio arte, es decir, donde se pone en juego la propia autonomía del arte (pp. 57-62):

Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra el status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía (p. 62).

Evidenciando los engranajes de esta «institución Arte» es que Bürger pudo criticar también la conversión del arte en objeto de culto (su fetichización), la cual también había sido consecuencia de su desligamiento de la *praxis* cotidiana. Asimismo, dio a entender que uno de los propósitos de los vanguardistas sería superar el concepto de autonomía y concretar una reintegración del arte en una nueva *praxis* social, lo cual no se lograría sin antes derrocar la misma «institución Arte».

2.2. Lo moderno, la modernidad y la vanguardia

Según el crítico literario rumano Matei Calinescu (1991, p. 23), el término «moderno» es de origen medieval (del latín *modernus*, formado a partir de los

vocablos *modo*, ‘recientemente, ahora mismo’, y *hodernius*, ‘de hoy’), y se difundió, de acuerdo con una visión lineal de la historia, para distinguir al hombre del presente cristiano (*modernus*) con respecto del hombre del pasado romano pagano (*antiquus*) y negar la tradición de este. Pero, durante el Renacimiento, sobre la base de una percepción cíclica de la historia, asumió el sentido de «revolución» («vuelta»), y con ello se volvió a atender y reconocer la vigencia y atemporalidad de la tradición clásica. Muchos intelectuales de la Edad Moderna, de este modo, se veían a sí mismos como «enanos sobre hombros de gigantes», aunque otros como Dante, Petrarca y Bocaccio eran conscientes de formar parte de un periodo de ruptura.

Solo más tarde, como producto de la *Querelle des Anciens et de Modernes* del siglo XVII, en la que se interrogó la tradición clásica ligada al concepto de «belleza trascendente» y se sortearon los obstáculos impuestos por la idolatría renacentista a sus representantes, se sentaron las bases de una perspectiva estética en torno a lo «moderno». A partir de ese debate, se evidenció el gusto establecido y el impulso de lo nuevo como dos posturas cabalmente legítimas. Asimismo, se favoreció el reconocimiento de la genialidad y el valor autónomo de toda obra artística o científica de acuerdo con los parámetros de su propio tiempo. Ello, a su vez, permitió que, en la literatura, se determinara la valoración de los textos en función de las propias reglas de su estilo, de su particularidad y consonancia con su espacio contemporáneo, idea que se apoyó en los planteamientos filosóficos kantianos que reconocían el valor autónomo del juicio de gusto. De esta forma, se pudo nutrir también una concepción relativa e histórica de la «belleza», la cual ya no se basaría en la búsqueda de una perfección clásica, sino de lo «interesante» o lo «característico» (posibles uniones extrañas de lo grotesco con lo sublime, lo antiguo con lo nuevo, etc.). Este nuevo planteamiento, afirma Calinescu (1991), fue impulsado, en los siglos XVIII y XIX, por el romanticismo y Stendhal (quien exigía al escritor ser un «hombre de su tiempo», un *guerrier* o soldado que ofreciera a su público incluso aquello para lo cual no estuviese preparado), y se consolidó y matizó con las ideas sobre la *modernité* de Charles Baudelaire (p. 50).

Ciertamente, fue Baudelaire quien, al definir la «belleza moderna» como aquel particular producto de la unión de un componente invariable-eterno y otro circunstancial-relativo de la época, la moda o la pasión, difuminó aún más la frontera entre lo «clásico» y lo «moderno», términos que comenzarían a dejar de ser valuados

como categorías irreconciliables y atadas a un periodo histórico específico, y, más bien, se estimarían estrechamente involucrados en la perdurabilidad de una obra; incluso, se pasaría a considerar a todo lo sobreviviente del pasado como una sucesión de modernidades. Esto quiere decir que el concepto de belleza devino su sentido en el ámbito de lo metahistórico; por lo tanto, una obra, para ser lograda, original y moderna, no podía basarse en la mera imitación de un modelo del pasado ni tampoco del presente, sino en la potencia de la imaginación del poeta para descifrar el sistema de correspondencias, entre lo eterno y lo circunstancial, en el mundo.

Como consecuencia, se generó una brecha en el sentido de las palabras «moderno» y «modernidad». Fue entonces que, aproximadamente desde inicios del siglo XIX, comenzó a disertarse sobre ambas desde dos perspectivas en tensión y, al mismo tiempo, interdependientes. Para comprenderlas, Calinescu (1991) ha diferenciado una «modernidad histórica» (o simplemente «modernidad») de una «modernidad estética» (referida a la «poesía moderna»): la primera, de naturaleza positiva, basada en la fe en la razón y el progreso, como «un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo–» (p. 50) cimentado en el Renacimiento y consolidado en el Siglo de las Luces; la segunda, de esencia negativa (pero con una cierta, aun antitética, euforia), como una reacción cultural desmitificadora de la primera, pues, con su extremo esteticismo, siguiendo el camino de los románticos, *l'art pour l'art*, el decadentismo y el simbolismo, se enfrentó contra el «filisteísmo burgués», «contra la expansiva modernidad de las clases medias, con su imagen *terre-à-terre*, sus preocupaciones utilitarias, mediocridad conformista y su abyecto gusto» (p. 54).

Una figura simbólica del espíritu moderno en su sentido estético, desde nuestra perspectiva, fue la del artista-niño, pues ¿qué más oportuno gesto del poeta moderno, para oponerse a la razón instrumentalizada y progresista, que la de disponer (en su ideario) del temperamento del niño, el ser más contrario al hastío reinante en el mundo burgués? Así, por ejemplo, desde la óptica de Charles Baudelaire (2005), en «El artista, hombre de mundo, hombre de muchedumbres y niño» de *El pintor de la vida moderna*, un ejemplo de dicha personalidad fue la de *Monsieur* Constantin Guys, más que un *flâneur* puro y casual, un «hombre-niño», un espíritu independiente e imparcial facultado para ver en la ciudad no los meros

signos de su decadencia, sino una belleza inadvertida, un caminante anónimo que observaba el hormigueo del mundo urbano, se sentía en el centro de él y pasaba desapercibido, un «pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno» (p. 22). Inspirado en él, Baudelaire esclareció la clave de su potencial: su curiosidad. Definió a esta como un estado de embriaguez constante, de alegre entusiasmo imposible de reprimir, como el frenesí que experimenta un niño al querer descubrir lo interesante incluso en lo más insignificante de su espacio circundante, puesto que todo lo percibe como una «novedad». Es en este sentido que consiguió entender el genio de la siguiente manera: «no es más que la *infancia recobrada* a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite disponer de la suma de los materiales involuntariamente acumulados» (p. 27). Al final del día, iluminado aún, dicho genio solitario concertaba sobre el papel todo lo que su ojo había captado por impresión, con «esa idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, una percepción aguda, mágica a fuerza de ingenuidad» (p. 32), y lograba brindarnos un producto de «belleza bizarra» nutrido de «modernidad», bello por haber captado lo eterno en lo circunstancial, y bello por ser el resultado de la sensualidad esclarecido por medio de la razón y el pensamiento. Por ende, el poeta francés consideró al pintor de la vida moderna más que como un artista, como un vidente, cuyo potencial se basaba en su imaginación («la más científica de las facultades»), porque solo a través de esta podía ser creativo y comprender las analogías universales, podía ver aquello por lo que el burgués, sumido en su mediocridad materialista, era incapaz de sugestionarse.

Sin embargo, esta figura del artista-niño, anticipada ya desde las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, estuvo velada en buena parte del siglo XIX. Una razón probable de ello fue el estado de crisis producido, según Mario de Micheli (2000, p. 23), por el quiebre de la unidad espiritual y cultural tras las revoluciones europeas de 1848, las cuales comprometieron a los artistas e intelectuales con la realidad del pueblo y los situaron contra el «bizantinismo» de las tendencias análogas al *l'art pour l'art*, las que supuestamente separaban el arte de la vida. Se comenzó, entonces, a despreciar el pasado y se prestó atención a los problemas del presente inmediato, lo que explica el auge del realismo artístico en la segunda mitad del siglo. No obstante, a pesar del desencanto reinante, debido a una persistente fe en la idea del progreso humano, también se contempló el futuro como

una posibilidad de cambio, lo cual impulsó el surgimiento de los utopismos y de las corrientes vanguardistas, escenario en el que volvería a resaltar el «artista-niño».

Tales corrientes vanguardistas han sido situadas por la crítica actual en la línea de la «modernidad estética» bajo el nombre de «poesía moderna» (igualmente negativa, pero «alegremente autodestructiva»), definida como aquella que desde su origen «ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo» (Paz, 1993, p. 10). Pero para llegar a ese punto, tuvieron que recorrer un largo camino. De acuerdo con Matei Calinescu (2003, pp. 103-112), el término *avant-garde* («parte de un ejército que marcha delante del grueso de las tropas») comenzó a circular en el ámbito marcial de la Edad Media; luego, adoptó un significado metafórico-estético (como «arte de avanzada») aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVI (en la antesala de la *Querelle*), cuando el humanista Etienne Pasquier consideró a Scère, Bèze y Pelletier a la «vanguardia» de la poesía francesa imperante en dicho periodo; y, finalmente, recién cobraría coherencia y auge en el siglo XIX, cuando, nutrido en el ambiente de crisis, dicho término implicó una conciencia crítica de la realidad y crítica de sí misma. Precisamente, en esta última fase, destacó el escrito «L'Artiste, le savant et l'industriel» (1825) de Olinde Rodrigues, atribuido a su maestro Saint-Simon, en el cual confirmó las ideas de este sobre la configuración del artista como un individuo de vanguardia, profeta y líder de una sociedad a la que podría encaminar hacia una próspera humanidad. Sin embargo, el radicalismo, la responsabilización y la proyección de un plan con un fin pedagógico para lograrlo a través de una «literatura de combate» supuso una coacción para la libertad del poeta, quien reaccionó ante ella. En consecuencia, pronto también se definió una división en el sentido revolucionario del término «vanguardia»: una perspectiva política y otra estética; división en la cual, los artistas pasaron a formar parte de la heterodoxia marginal. Ello esclarece por qué, después, en las primeras décadas del siglo XX, varios intelectuales marxistas, entre ellos Georg Lukács, para evitar confusiones, prefirieron denominar a la literatura vanguardista interesada en la experimentación formal como «modernista» o «literatura burguesa decadente», con un sentido peyorativo, en oposición al «realismo» o el «socialismo realista» (Calinescu, 2003, pp. 121-123).

Cabe aclarar que muchos artistas, sobre todo en la Francia de 1870, también reconocían la esencia visionaria del poeta como la había afirmado Saint-Simon; no

obstante, en la línea de la «modernidad estética», del filósofo Schiller, del romántico Percy B. Shelley (el de *Defence of Poetry*) y de Charles Baudelaire (que criticaba el interés utilitario de ciertas «*littérateurs d'avant-garde*» en sus anotaciones de *Mon cœur mis à nu*) puntualizaron su determinación como un «hombre de imaginación», cuyo poder renovador recaía, independiente, en el ámbito del lenguaje, *locus* de su autonomía. Esto evidencia que, para ellos, el sueño de la felicidad basada en una concordia con la sociedad evidentemente era incierto³⁷. En este sentido, rechazaron la *praxis* social corrompida, se opusieron al arte oficial de carácter realista y repudiaron su sistema de galardones que beneficiaban la propaganda, el didactismo y la hipocresía moral. Desencantados de la vulgaridad de la civilización circundante, en palabras de Micheli (2000), sustituirían la «poética de la acción» en la historia por la «práctica de la evasión» en la literatura y sus vidas (p. 47).

El arquetipo de esa empresa de rebeldía fue la «fuga» del *enfant terrible* Arthur Rimbaud a África, poeta iluminado que inspiraría, en el escenario de la literatura de inicios del siglo XX, la reaparición fortalecida de la figura del «artista-niño» y el interés por lo primitivo, asociados a la fuerza de la naturaleza, la inocencia-ingenuidad, la espontaneidad y la sinceridad. Ya en *Una temporada en el Infierno*, el poeta manifestaba lo siguiente:

He cumplido mi jornada; abandono a Europa. El aire marino quemará mis pulmones; me curtirán los climas perdidos. Nadar, pisotear hierba, cazar, sobre todo fumar; beber licores fuertes como metal hirviendo, —a semejanza de aquellos queridos antepasados alrededor del fuego—.

Regresaré, con miembros de hierro, la piel ensombrecida, la mirada furiosa: por mi máscara, se supondrá que pertenezco a una raza fuerte. Tendré oro: seré ocioso y brutal (Rimbaud, 2018 [1873], p. 15).

Su planteamiento disidente de «hacerse *salvaje*» como respuesta ante una sociedad occidental deteriorada fue adoptado por los vanguardistas del siglo XX, más aún en su contexto bélico, y fue particularmente matizado por una «nueva conciencia del tiempo», la cual, según Jürgen Habermas (2004), apuntaba a desmantelar el «*continuum* de la historia» a través del empleo de los elementos

³⁷ Habermas (2004) aclara que este sueño, más bien, era parte del «proyecto de modernidad cultural» (que comprendía la ciencia, la moral y el arte) formulado desde el Iluminismo-siglo XVIII. Dicho plan «se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias. Al mismo tiempo, este proyecto intentaba liberar el potencial cognitivo de cada una de estas esferas de forma esotérica. Deseaban emplear esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianidad social» (p. 58), para de ese modo consolidar la felicidad de los seres humanos.

estéticos del pasado de forma provocativa, «oponiéndose al mismo tiempo a la historia neutralizada que permanece en el encierro del museo historicista» (p. 55)³⁸. De este modo, a partir de una atención a las culturas «premodernas», el arte primitivo europeo y africano, el arte popular de la América prehispánica y del Oriente (el arte japonés), como consecuencia de la expansión de los imperios coloniales, se fue desarrollando una emancipación de los valores formales tradicionales y una nueva sensibilidad en el arte y la vida. Así, por ejemplo, el futurista italiano Umberto Boccioni manifestaba «Noi siamo i primitivi di una nuova sensibilità» (De Torre, 2001, p. 187); los surrealistas agregarían «Ciertamente somos bárbaros puesto que determinada civilización nos da náuseas» (De Torre, 2001, p. 386), y Paul Klee pronunciaría, contundente: «Quiero ser como un recién nacido. No saber nada, absolutamente nada de Europa, ignorar poetas y modas, ser casi un primitivo. Luego quiero hacer algo muy modesto: lograr por mí mismo un motivo formal pequeño, uno que mi lápiz sea capaz de aprehender sin técnica» (citado por Sologuren, 2005, p. 562). Sobre este peculiar interés, Mario de Micheli (2000) nos ofrece una serie de casos en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*: como Rimbaud, Paul Gauguin (que influyó en los *fauves*, artistas que pintaban “bárbaramente” como niños que juegan con colores vivos) abandonó París y procuró la espiritualidad en Bretaña, entre los nativos de Tahití y en el aire de Dominique de las Islas Marquesas; luego...

Siguiendo los pasos de Gauguin, Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y a Japón; Pechstein, a las Islas Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke, a Túnez; Barlach irá a vivir entre los pobres de la Rusia meridional. (...) También lo hacen escritores y poetas: Eluard intenta seguir la misma ruta que Gauguin en 1924. ¿Y no hay significado análogo o semejante al de Rimbaud en la vida de gaucho, de carbonero, de minero, de policía, de gitano del séquito de un grupo de *bossiaki* rusos, de saltimbanqui, de gerente de un tiro al blanco y de vagabundo por todos los países, que llevó Dino Campana antes de que sus días terminasen en el manicomio de Castel Pulci? (Micheli, 2000, p. 50).

No se trató de una superflua «aceptación de la marginalidad» (Cfr. Paz, 1993, p. 193). Muchos de estos artistas hallaban en lo primitivo muestras de vitalidad, salud y energía, esencias naturales y libres, verdades humanas más que artísticas. Al mismo tiempo, ese interés coincidió con el redescubrimiento del potencial revolucionario de la espontaneidad infantil, la locura y el humor en el arte

³⁸ Algunos críticos afirman que este interés por lo primitivo evidencia una perspectiva «ahistórica» en los vanguardistas. Sin embargo, concordamos con Jürgen Habermas (2004) cuando puntualiza lo siguiente: «la conciencia del tiempo articulada por el arte de vanguardia no es simplemente ahistórica; se dirige más bien contra lo que podría denominarse una falsa normatividad de la historia» (p. 55).

(verbigracia: las obras de Chagall, Joan Miró, George Grosz, el grupo expresionista Der Blaue Reiter, etc.). Como afirma Micheli (2000), «Los verdes paraísos infantiles de los que había hablado Baudelaire se convirtieron así en otro asilo, en otro refugio» (p. 59), en el fauvismo, el futurismo, el cubismo, el surrealismo, etc. Los jóvenes poetas se decidían a ser ingenuos, «prueba tangible de que habían perdido completamente su ingenuidad», lo cual podía representarse metafóricamente como «la Caída». En este sentido, la tendencia ha sido interpretada como un síntoma de repudio de los valores alienados de la cultura moderna y de una cierta ambición por retornar a un estado original («la edad de oro») con el fin, si no de concretar un nuevo comienzo (una transformación de la humanidad), por lo menos sí de «purificar» la existencia del individuo artista, de fortalecer su autoconfianza en una esfera renovada. En otras palabras, la opción del artista por aislarse, más que ser un medio romántico más de «épater le bourgeois» (escandalizar al burgués), tenía un carácter de denuncia, y así aquel apuntaba a fortificarse para volver a enfrentar a la sociedad con nuevas armas, las armas de la imaginación³⁹: revolucionar el arte significó para ellos revolucionar la vida. Como sostiene Peter Bürger (2000), luego de la autonomización del arte con el esteticismo, era necesaria una reintegración del mismo en la *praxis social*. Ello solo podía ser llevado a cabo por los vanguardistas dado su carácter de «videntes»; no obstante, no podían realizar dicha reintegración en el mismo estado social que rechazaban, sino en uno nuevo, aquel que ellos pudiesen re-crear luego de una enérgica autocrítica: «Solo el arte que se aparta completamente de la *praxis vital* (degenerada), incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva *praxis vital*» (p. 104).

Bajo este prisma, es posible comprender cómo los futuristas, guiados por un «principio de barbarie latente», tenían la obsesión de devastar los museos, las bibliotecas y las academias, los cuales encarnaban al hombre supercivilizado estancado en la historia (De Torre, 2001, p. 145). Consideraban (incluso mujeres

³⁹ Este interés por lo primitivo podría ser vinculado con el «mito del salvaje» presente en *El hombre natural*, de Jean-Jacques Rousseau, que fue tema de relieve en la época de la Ilustración del siglo XVIII. Sin embargo, según Micheli (2000), en el contexto de inicios del siglo XX, tenía un sentido totalmente diferente, bien relacionado con lo «exótico» o bien visto como una figura que representaba una real «tabla de salvación»: «El mito del buen salvaje ya no es un argumento a usar para modificar una sociedad y darle un fundamento libre y natural. La sociedad parece ya irremediablemente perdida y el mito del buen salvaje es solo un vehículo de evasión de aquella. De *mito convergente* sobre la realidad social para modificarla, se transforma en *mito divergente* de tal realidad para reencontrar, fuera de ella, fuera de su brutalidad, una felicidad no contaminada e inocente» (p. 48).

como Valentine de Saint-Point) que se encontraban en un «periodo de feminidad» (lapso de paz latente que perpetúa la debilidad, el sentimentalismo y la vejez, así como «domestica» al hombre, corrompido por la moral y los prejuicios); por ello, para superarlo, les resultaba saludable adoptar como modelo al «tosco animal». Su proyecto, de talante optimista, era subvertir el orden conservador y crear un nuevo mundo (una nueva *praxis vital*), «higienizándolo» a partir de la guerra o, de otro modo, a partir de un modo menos violento, en base de la reinterpretación de la infancia y el juego. Esto se evidencia en la «Reconstrucción futurista del universo» (1915), signado por Giacomo Balla y Fortunato Depero, quienes, con ciertos aires nietzscheanos, ambicionaban «[...] reconstruir el universo alegrándolo, es decir, recreándolo integralmente» (citado por Puerta Leisse, 2010, 10). Buscaban vitalidad, energía, virilidad, fuerza, aún bajo el peligro de caer en la «animalidad»; deseaban «hombres nuevos» o transformar al ser humano en un «superhombre», criar niños no anémicos, sino en amplia libertad, enérgicos, alegres, imaginativos, aventureros, inspirándolos con «juguetes futuristas» (nuevos objetos artísticos) que agilizaran su sensibilidad y su disposición a la lucha y la guerra, juguetes que también sirvieran al adulto, ya que así se «mantendrá joven, ágil, festivo, desenvuelto, dispuesto a todo, infatigable, instintivo e intuitivo» (Citado por Puerta Leisse, 2010, p. 12).

De igual modo, los surrealistas también ansiaron transformar las condiciones vitales del hombre, su moral, su humanidad deteriorada, a través de la liberación de su espíritu y del impulso de sus instintos reprimidos. En palabras de Maurice Nadeau (1993), «Trata[ro]n de encontrar, bajo la caparazón espesa de siglos de cultura, la vida en su pureza, desnuda, cruda, desgarrada», «recuperar sus ojos de niños», «tentar de nuevo la gran experiencia, la de la vida. Tentarla, esta vez, no individualmente, colectivamente» (p. 12). Esto se evidencia desde el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, publicado en 1924, donde André Bretón (2001) afirmaba que el hombre modelado, si todavía conservaba cierta clarividencia, solo podía volver la mirada hacia su infancia, época en la que incluso «las peores condiciones materiales resultan maravillosas» (p. 20). Asimismo, entre los «Secretos del arte mágico surrealista», aclaraba lo siguiente:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia (...). De los recuerdos de la infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo *descarriado*, que considero lo más fecundo que existe. Quizá sea la infancia lo que está

más cerca de la «verdadera vida». La infancia, que una vez transcurrida, deja un hombre que solo posee, fuera de su pasaporte, algunos billetes de favor. La infancia, en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restricciones de uno mismo (Bretón, 2001, p. 60).

El aprovechamiento de la riqueza imaginativa y la transparencia del mundo primitivo e infantil posibilitaron a los surrealistas la concreción de obras sinceras, originales. No cabe duda que justo ello, la originalidad, era una de las mayores ambiciones del arte moderno en general. Así, antes que Bretón y sus seguidores, por ejemplo, ya los pintores cubistas procuraban descomponer la realidad por medio de trazos sencillos, geométricos, en dimensiones planas, como los dibujos simplificados de los aborígenes y los niños, con el fin de alejarse del arte imitativo. Un indicio de este procedimiento se percibe en un testimonio atribuido a Pablo Picasso, el cual revela que en sus años mozos pintaba académicamente como el renacentista Rafael, pero que su afán en realidad había sido durante mucho tiempo «aprender a dibujar como un niño», es decir, libre de restricciones. Asimismo, el expresionista Oskar Kokoschka rehusaba corregir sus pinturas, pues ello les restaba «autenticidad»; y Georg Grosz adoptaba la sinceridad de los dibujos infantiles como un elemento fundamental para lograr la expresión de sentimientos vivos (Micheli, 2000, p. 109).

La afirmación más provocativa de esta búsqueda de autenticidad y su relación con la fecunda y transgresora mirada del niño sobre las cosas se visualiza en el movimiento dadaísta. Así, por ejemplo, Hugo Ball, en su diario del 5 de agosto de 1916, afirmaba lo siguiente: «La infancia no es algo tan obvio como generalmente se cree. Es un mundo al que nadie presta atención, con sus propias leyes, sin cuya aplicación no hay arte, y sin cuyo reconocimiento filosófico y religioso el arte no puede existir ni ser aprehendido» (Barroso, 2005, p. 267). El mismo Tristan Tzara sostenía su ansia de «mirar el mundo con ojos nuevos», «empezar de cero», para así poder dismantelar los principios heredados vacíos de contenido (la historia, la moral, la lógica, la fraternidad, la religión, la libertad...) (Micheli, 2000, p. 131). Ello implicó incluso la reducción al absurdo del arte en general, es decir, de todos los «ismos» que habían caído ordinariamente en una nueva teorización (sea política o artística), la cual continuaba profundizando en la grieta creada entre el arte y la vida. En este sentido, al «espíritu danzante» de Tzara no le interesaba la concreción de una obra; al contrario, con sus gestos buscaba independizarse de esa demanda, desacralizar el concepto trascendental del Arte y arribar a una simplicidad inicial,

primordial, para lo cual el arte primitivo, a su modo de ver, por no estar regido aún por las convenciones, era una fuente de inspiración llena de vitalidad. Porque «el arte no es cosa seria», afirmaba en el «Manifiesto del señor Antipirina», «Nosotros somos directores de circo y chiflamos por entre los vientos de las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jo jo, bang, bang» (Tzara, 2009, p. 190). Sin lugar a dudas, en ese escenario, fueron libros inspiradores el *Así habló Zaratustra* (1892), de Friedrich Nietzsche (donde se delinea la figura del profeta ermitaño crítico y portador de un mensaje revitalizador para la humanidad decadente), así como *La risa* (1899), de Henri Bergson (quien consideraba el distanciamiento y la risa como reacciones vitales del ser humano contra las amenazas de la rigidez y la mecanización).

Esta embriaguez de independencia y transgresión inspirada por el universo primitivo e infantil continuaría con diferentes matices en las siguientes décadas; por ejemplo, en la obra del pintor cubano Wifredo Lam (autor de *La jungla*), del estadounidense Jackson Pollock (iniciador del *action painting*) y del francés Jean Dubuffet (fundador del «Art Brut»). Sin embargo, fue cuestionada a lo largo del siglo XX. El modelo capitalista de la estructura social era problemático, y los avances tecnológicos y eventos históricos como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Soviética (1917) y la crisis de 1929 habían creado una necesidad de cambio. Por ello, ciertos sectores de la intelectualidad vanguardista manifestaron una visión política sobre el artista y no hallaron otro modo de fundar una nueva praxis social sino a través del compromiso. Así, por ejemplo, el mismo futurismo no deseaba limitarse a ser un «movimiento artístico» como otros; más bien, deseaba involucrarse políticamente en la vida de las personas. Del mismo modo, para los surrealistas como Louis Aragón, el deseo marxista de «trasformar el mundo» y el propósito rimbaudiano de «cambiar la vida» constituían una sola consigna (Micheli, 2000, p. 152). Incluso algunos dadaístas de izquierda, según se visualiza en el «Manifiesto dadaísta de Berlín» (1919), abogarían por la «unión revolucionaria de todos los creadores e intelectuales del mundo entero teniendo como base el comunismo radical» (González et. al., 2009, p. 212). A la vista de algunos críticos, esta politización de la estética coincidía con una vuelta al realismo⁴⁰.

⁴⁰ Esto acontecía no solo en el ámbito de las artes visuales (verbigracia la *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad), sino también en el de las letras. Algunos casos ilustrativos son publicaciones como

La brecha entre estas dos perspectivas (la autonomía y el compromiso) se agudizó aún más a través de la «polémica del expresionismo», expuesta, en su mayor parte, en las páginas de la revista *Das Wort*, editada en Moscú entre 1937 y 1938. En ella, nos aclara Loreto Vilar (2011), por un lado, los miembros de la Liga de Escritores Proletarios Revolucionarios, Franz Leschnitzer, Béla Balázs, Alfred Durus, Georg Lukács, así como Klaus Mann y Alfred Kurella, con el objetivo de definir el método creativo del «realismo socialista», censuraban en el expresionismo su distanciamiento, su subjetivismo e irracionalidad –valorados en el arte de los primitivos, niños, presos y enfermos mentales–, su tendencia al caos y la abstracción, su elitismo burgués, su vuelta a la «noble inocencia y serena grandeza» al igual que los primitivos clásicos, su «supuesto popularismo» y, sobre todo, su reconocimiento de la preponderancia de la forma sobre el contenido («formalismo»), todos los cuales (a ojos de Kurella y Lukács) eran signos de «decadencia» (falsa consciencia) que aprobaría Joseph Goebbels y nutrían el germen del fascismo bajo el pretexto de fundar un «nuevo orden». Por otro lado, Ernst Bloch, Rudolf Leonhard, Herwarth Walden, Gottfried Benn, Klaus Berger, entre otros, refutaban dicha vinculación con el fascismo, y defendían el humanismo progresista y el carácter revolucionario del arte expresionista, enalteciendo su disposición para «abrir los ojos» de quienes se hallaban, en nombre del marxismo, ofuscados por una política reduccionista. Más aún, Bertolt Brecht criticaba la tendencia doctrinaria y distorsionadora del realismo socialista y reafirmaba la libertad de la expresión literaria, la cual, aun siendo una estética realista, no debía enajenarse y seguir los parámetros de la literatura del siglo XIX (Balzac, Tolstoi), sino tener su propio sentido, ser experimental, subversiva y creativa, como las obras de Joyce, Kafka, Beckett (pp. 189-205).

Como es claro, en los alrededores de la II Guerra Mundial (1939-1945), el arte y la literatura no podían ser comprendidos por todos, bajo la óptica kantiana, como meros objetos autónomos suscitadores de juicios estéticos, «finalidades sin fin», ni el intelectual poseía derecho absoluto a un desapego ascético (como, en 1927, lo había propuesto Julien Benda en *La Trahison des Clercs*, esto es, no subordinando la inteligencia de los intelectuales –defensores de verdades universales y desinteresadas– a los sentimientos u objetivos práctico-materiales y egoístas del

Masse Mensch (1921), de Ernst Toller; *Mann ist Mann* (1926), de Bertolt Brecht; la *Montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, y *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Döblin (Micheli, 2000, 107); así mismo, revistas latinoamericanas como *Sur* (Buenos Aires), *Luminar* (México) y *Ensayos* (Montevideo).

poder en nombre de la patria, la raza o la clase). La desvinculación de la realidad material podía ser visualizada como un gesto de irresponsabilidad, actitud rotundamente negada, por ejemplo, en *¿Qué es la literatura?* (1948), por Jean-Paul Sartre, para quien hasta el silencio y la pasividad eran acciones. Luego, afirmaba...

(...) el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, «está en el asunto, haga lo que haga», marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito. Si, en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo; indica que hay una crisis en las letras y, sin duda, en la sociedad, o que las clases dirigentes le han empujado sin que advirtiera hacia una actividad de lujo, por miedo de que fuera a engrosar las tropas revolucionarias (Sartre, 1967, p. 9).

A pesar de ello, Sartre (1967) admitía la ineficacia de comprometer al poeta, pues predominantemente este *sirve* a las palabras, mas *no se sirve* de ellas. Desde su punto de vista, «los poetas se niegan a *utilizar* el lenguaje» (p. 45), pues no crean *frases* sino *objetos*, porque, para ellos, las palabras no son signos domesticados, sino *cosas-objetos-microcosmos-espejos-del-mundo* en estado salvaje, «barreras» incluso para su expresión; en cambio, los prosistas, que ejercen sobre el discurso, reconocen la palabra como acción, un claro «llamamiento» (p. 72) a través del cual se dirigen a la libertad de los lectores para defender la propia libertad, no ideal (en una esfera aislada de la praxis cotidiana, como lo concebía Julien Benda), sino concreta. En este sentido, Sartre entendió el experimentalismo lingüístico de inicios del siglo XX como una crisis del lenguaje, y sobre todo como una «crisis poética».

Tras algunos años, pese a los diversos intentos de superar la herencia vanguardista, de volver al orden y a la unidad, dicha «crisis» se visualizaría nuevamente en las décadas del 40, 50 y 60, cuando surgieron algunos movimientos poéticos centrados con humor en la sonoridad de las palabras, el grito y el silencio mismo, como el letrismo (de Isidore Isou), o cuando el espíritu de innovación se mudó a los Estados Unidos y se desarrollaron otras corrientes artísticas denominadas «neovanguadistas», como el minimalismo y el pop. Incluso, contrariamente al rechazo que sufrieron sus antecesoras y pese a su voluntad antiartística, estas manifestaciones basadas en la experimentación formal fueron aceptadas artísticamente y hasta convertidas en un lugar común, así como en meros objetos de entretenimiento por la misma sociedad burguesa. Esto condujo al teórico Peter Bürger (2000) a plantear el «fracaso de las vanguardias», pues se suponía que estas debían reintegrar el arte en una nueva praxis vital y socavar los cimientos de la

Institución Arte, no reafirmarla ni muchos menos ser absorbidas por ella. Así, cuando una obra transgresora de aquellos años deseaba entrar en el museo, definitivamente se hallaba desprovista de la intensidad de protesta de las primeras obras de las vanguardias históricas (expresionismo, dadaísmo, surrealismo), pues, intentando agradar y ser «popular», ingresaba en la lógica de la mercancía y el consumo (p. 55). En este sentido, Andreas Huyssen (2006) cree que es legítimo proponer que el declive del programa de las vanguardias históricas se debió en gran medida al ascenso de la industria cultural (p. 24).

De este modo, la esterilidad a la que había llegado el arte moderno, el desencanto ante las promesas infructuosas de la modernidad histórica y la naturaleza estética de esas corrientes conducirían al planteamiento de otra categoría: lo «post-Moderno», término supuestamente inventado a inicios de 1950 por Alnold Toynbee, según Matei Calinescu, para denominar al periodo de la civilización occidental marcado por el desarrollo de una sociedad de consumo, una educación y una cultura «de masas»; y, más tarde, para sugerir, en general, signos «negativos» como la degeneración de los principios estéticos del arte vanguardista (su fetichización), la pérdida de los ideales y de la inocencia, la irracionalidad, la anarquía, la indeterminación, la desintegración o dispersión, la despolitización e incredulidad ante los universalismos y los «grandes cuentos de hadas ideológicos» o «metanarraciones» (el relato del cristianismo, el del marxismo, el del iluminismo y el del capitalismo), luego de que un capítulo de la historia se cerrara con las catastróficas consecuencias de la política de Stalin y Hitler.

Dos perspectivas críticas evidencian también esta aura negativa sobre el término: la primera de ellas se halla representada por el rechazo «conservador» de Clement Greenberg, quien, en su conferencia «*The Notion of the "Post-Modern"*», intentó definir el «posmodernismo» por su renovado «deseo de relajación» ante la demanda de mantener los altos estándares artísticos modernistas y por su vulnerabilidad de caer en la lógica de la comercialización, el mal gusto o *kitsch*, contra lo cual había luchado el modernismo (léase estético) a fuerza de innovación. La segunda de ellas se basa en la caracterización «neomarxista» del posmodernismo como un fenómeno cultural del «capitalismo tardío», manifestada en la antología de Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays un Post-Modern Culture* (1983), en particular, en el ensayo de Fredric Jameson, «Posmodernism and Consumer Society». De

acuerdo con este segundo punto de vista, el posmodernismo carece de la fuerza subversiva estética y política del modernismo estético, pues su voluntad «antiestética» y «popularizante», no teniendo sentido crítico en el nuevo contexto, refleja la domesticación del arte experimental como parte del orden del consumo en el sistema capitalista (Calinescu, 1991b, pp. 279-286). Contra esta sumisión del arte a la industria cultural es que también disertaría Theodor Adorno, quien defendía ante todo la constante lucha por la autonomía del arte y su «vanguardización» como únicas garantías de salvaguardarlo de su alienación y cosificación en el orden burgués, pues solo el dominio de la forma, mediado por «ingredientes lúdicos» (que equilibren la seriedad y la irresponsabilidad del artista ante la obra de arte) pueden fortalecer su resistencia (Cfr. Adorno, 2004, p. 63).

Estas proposiciones críticas sobre el posmodernismo reafirmaron la visión favorable que se poseía sobre la negatividad del modernismo estético entendido como una «revolución permanente» contra las «impurezas» de la sociedad moderna. Asimismo, evidenciaron la comprensión de lo posmoderno como una categoría que se podía posicionar históricamente después de la «muerte» o el «fracaso» de las vanguardias. Sin embargo, estudiosos como Umberto Eco y otros influenciados por la teoría bajtiniana, han posibilitado visualizar también en el primero un innegable carácter afirmativo, una fuerza de resistencia contra las trabas de la vieja vanguardia. Es más, al igual que Baudelaire había entendido lo «moderno» como una categoría metahistórica en equilibrio con lo «clásico», Eco (1984) propuso entender el posmodernismo como una «categoría espiritual» permanente, gracia a la cual se puede defender una relación dialógica, polifónica, antijerárquica y renovadora entre lo complejo y lo placentero, y, sobre todo, entre el presente y el pasado:

Creo, sin embargo, que el posmoderno no es una tendencia circunscrible cronológicamente, sino una categoría espiritual, o mejor, un *Kunstwollen*, un modo de operar. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmoderno, así como cada época tendría su propio manierismo (tanto que me pregunto si posmoderno no es el nombre moderno del Manierismo como categoría metahistórica).

El pasado nos condiciona, nos está encima, nos chantajea. La vanguardia histórica (también aquí entendería lo de vanguardia como categoría metahistórica) busca arreglar las cuentas con el pasado. «Abajo el claro de luna», lema futurista, es un programa típico de cualquier vanguardia; basta con poner cualquier cosa apropiada en el lugar del claro de luna. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: *Las Demoiselles d' Avignon* son el gesto típico de la vanguardia; después va más allá; destruida la figura, la

anula, llega al abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela rasgada, a la tela quemada; en arquitectura estará la condición mínima del *curtainwall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura la destrucción del flujo del discurso, hasta el *collage* a la Burrough, hasta el silencio o la página blanca; en música será el paso de la atonalidad al rumor, al silencio absoluto (en este sentido el Cage de los orígenes es moderno).

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede andar más allá, porque ya produjo un metalenguaje que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente (Eco, 1984, pp. 27-28)⁴¹.

Dado lo expuesto, el «posmodernismo», sobre todo el desarrollado en los 60, es una «cara» más de la modernidad (Cfr. Lyotard, 2004)⁴², en la cual, bajo nuestro lente, el «artista-niño-moderno» percibe la limitada eficacia de su ingenuidad evasiva como arma para confrontar los valores alienantes de la modernidad. Su «curiosidad» se volverá anhelante ante la aridez del mundo administrado y explorará el pasado y el presente –como un arqueólogo rueda en las ruinas– para reanimarse; su risa se tornará irónica e incisiva; romperá más barreras que antaño, pensamientos fijos, estructuras, legitimaciones históricas, y su travesura, potenciada más que nunca por el juego, se evidenciará como un desafío contra toda estandarización. Por ello, de su mano, se intentarán nuevos modos de superar las dicotomías reguladoras, sobre todo aquella que separa el arte de la vida, los abismos segregacionistas creados por la historia, y la lógica de las instituciones reguladoras, aquellas que rigen, como afirmaba Bürger, la producción, la distribución y el consumo de arte.

En virtud de ello, se puedan entender algunos rasgos de la «contracultura» surgida en los años sesenta, irresponsable, alegre, popular, antiautoritaria, comunal, antiteleológica. Dos corrientes disidentes como el «iracundismo» inglés y el «frenetismo» norteamericano son ilustrativos: el primero caracterizado por su total incredulidad y su negativa de afiliación a cualquier causa («Ya no hay causas nobles

⁴¹ La visita al pasado incluye incluso las manifestaciones modernas, tratadas al igual que otro elemento antiguo, a través de una variedad de formas intrincadas, parodias y códigos referenciales, que no por complejos dejan de generar placer. Por este motivo, se ha denominado a un sector de la estética posmodernista como «citacionista», lo cual se manifiesta a través del uso de diversos recursos como «la alusión y el comentario alusivo, la cita, la referencia lúdicamente distorsionada o inventada, el refundido, la transposición, el anacronismo deliberado, la mezcla de dos o más modos históricos o estilísticos, etc.» (Calinescu, 1991b, p. 277).

⁴² «¿Qué es pues lo posmoderno», se pregunta Jean F. Lyotard retóricamente, para responder que, en realidad, «forma parte de lo moderno», pues «Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y ese estado es constante» (2004, p. 72).

que defender», dijo Jimmy Porter, el protagonista de *Mirando atrás con ira*; y Colin Wilson publicó *The outsider*, el emblema del espíritu disconforme con el *stablishment* [De Torre, 2001, p. 795]; el segundo («hípsters», «coolcats», «beatniks», «holy barbarians», con Allen Ginsberg –*Howl*, 1956– y Jack Kerouac –*On The Road* y *The Dharma Bums*–), definido por su ambición de crear una nueva realidad cual protesta contra el encuadramiento y la despersonalización suscitados por las grandes instituciones sociales y empresariales, basándose en un libertarismo anárquico (vagabundeando fuera de la ley) y una busca de exaltación sensitiva y autoaniquilación al estilo del budismo zen (De Torre, 2001, pp. 805-806)⁴³. Ambas fueron ejemplos de los últimos intentos de reintegrar el arte en una nueva praxis vital, ambición fundamental de la poesía moderna luego de consolidar su autonomía.

2.3. Claves principales de la poesía moderna

Diversos estudiosos han identificado como cuna de la «poesía moderna» al romanticismo. Uno de ellos, Hugo Friedrich (1974), por ejemplo, en *Estructura de la lírica contemporánea*, se remonta a Novalis, Lautréamont y Schlegel para precisar que ella no es más que un «Romanticismo desromantizado» (p. 41), pues, quiéralo o no, evidencia huellas de su legado. Asimismo, Octavio Paz (1993), en *Los hijos del limo*, admite que sería difícil comprenderla si se soslayara que fue el romanticismo el que, con su espíritu negativo y crítico, impulsó la «tradición de la ruptura», y que, con él, se desarrolló más claramente la pretensión de unir arte y vida: «Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción; un estilo de vida. La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia (...)» (p. 146). No obstante, en general, Baudelaire es considerado su «fundador», pues, a partir de su obra y su concepción de la «modernidad», se dio una nueva dirección al espíritu romántico y surgieron corrientes innovadoras, representadas por Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, que se desarrollarían, con sus propias aristas, hasta atravesar el periodo de los «ismos» vanguardistas y los experimentalismos neovanguardistas. Dado lo expuesto, si bien difícilmente se puede

⁴³ De acuerdo con De Torre (2001), esta tradición del disidente en las letras norteamericanas debería remontarse a Walt Whitman, «el magnífico haragán», o a Henry David Thoreau (cuyo *Walden* fue una gran apelación a la libertad del hombre); no obstante, los prototipos de la disidencia fueron Herman Melville y Henry James, ambos modelos para la Generación Perdida. Es preciso recordar a estos últimos como antecesores de la «generación vencida» o *beatniks*, entre quienes destacan Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso...

determinar esta poesía como un conjunto unitario de rasgos comunes, será operativo establecer algunas de sus claves.

a) *Búsqueda de lo irrepetible y original*

Nutrida desde el Romanticismo, con su religión de lo único y su sensibilidad exaltada, la poesía moderna basa su originalidad en la conciencia de su mortalidad, su finitud, conciencia de la fugacidad de las cosas. Esto se halla en sintonía, según Octavio Paz (1993), con una comprensión de la linealidad del tiempo en un doble sentido: «ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto» (p. 18), es decir, de algo nuevo que no posea ningún elemento común con la tradición heredada ni que pueda eternizarse en el futuro para ser copiado. En este sentido, la obra moderna se opone a todo afán didáctico e interesado que procure trascender una idea. Su pasión crítica y autocrítica le permite concebir en su autodestrucción una potencia creadora, lo cual se puede visualizar en la mayor parte de las manifestaciones artísticas de las corrientes vanguardistas que experimentaron una especie de fiebre por lo «nuevo», aquello que solo tenía sentido en un «presente» asediado por cambios vertiginosos.

b) *Conciencia formal*

El lenguaje, como materia prima de las prácticas verbales, ocupa el centro de atención en la poesía moderna, ya sea en la elaboración artística o en la reflexión sobre el propio quehacer poético. Centrado en su trabajo con las formas, el poeta moderno fue testigo de la escisión entre la figura del artista y la del artesano a fines del siglo XVIII, debido a la especialización y la búsqueda de autonomía del primero con respecto de las demandas de utilidad en la sociedad que suplía el segundo. Baudelaire, por ejemplo, se configuraba como un artista neto, creador de obras desinteresadas o, más bien, únicamente interesadas en evidenciar el trabajo con el estilo de su autor. Era riguroso en su trabajo con las formas, pues tenía un «plan previo» y corregía sus borradores; por ello cobró distancia del «genio natural», espontáneo e inspirado, y más bien, se alineó con Novalis y Poe, quienes ya habían introducido la noción del cálculo en la base de su creación y de su teoría poética. En este sentido, desde su perspectiva, la belleza, aun basada en el furor de las sensaciones acumuladas en un escenario plural, solo podía ser el producto del entendimiento que guía la imaginación. Según Hugo Friedrich (1974), se puede resumir esta concepción como una conciencia de la «Supremacía de la voluntad de

forma sobre la voluntad de mera expresión» (p. 54). Este culto por la forma y el estilo evidencia, además, una clara devoción al arte, donde la «técnica» (*tekhné*) ocupa un lugar privilegiado, pues es ella la que define al artista como un especialista que, a base de voluntad, disciplina y habilidad, puede concretar un «tejido de signos» coherente, una noción estética definida.

No obstante, con el impulso de los «ismos» de vanguardia, aconteció una reivindicación de algunos elementos de la figura del artesano. Principalmente, fue significativa para ellos la visión material de este sobre los objetos que lo rodean, en tanto que puede tocarlos, olerlos, oírlos y contemplarlos hasta generar una nueva manifestación artística. Reconocieron que el «artesano» también era un artista alejado de la noción del genio inspirado, pero que poseía su propio matiz en su labor con las formas: también poseía un plan definido, pero la palabra clave en su «hacer» era la experiencia, pues aprendía trabajando. Asimismo, notaron que podía dominar ciertas técnicas heredadas, pero que podía permanecer en el anonimato, lo cual se evidenciaba como una postura ideal para contrarrestar el fetiche del mercado del cual eran víctimas muchos artistas. Los vanguardistas, pues, ansiaban socavar la Institución Arte que controlaba los mecanismos de producción, distribución y consumo del arte. En razón de ello, asumieron la actitud del artesano que, sorteando la «tecnificación» y el aparato de distribución industrializada, basaba en las «imperfecciones» de su creación su autonomía y naturaleza irrepetible. Los dadaístas, por ejemplo, a través del montaje, radicalizaron su tendencia experimental y concretaron obras irreconciliables con ningún estilo e institución, pues su objetivo no era crear una «escuela artística», sino «reintegrar» el arte y la vida.

c) *Interés por un retorno a un estado original: lo primitivo y la infancia*

Como ya se ha puntualizado, la literatura moderna se manifiesta como una crítica audaz de la modernidad histórica. Una de las primeras personalidades que encarnó esta idea fue Jean-Jacques Rousseau, quien manifestaba, en medio de una sociedad corrupta y gobernada por las desigualdades, su nostalgia por un tiempo original, el del «hombre natural» y el niño, momento en el cual era definida la armonía con una naturaleza inmaculada. De cierto modo, planteaba el tiempo de la revolución frente a la linealidad progresiva de la modernidad, una vuelta al «comienzo del comienzo» ante el surgimiento de la palabra inaugural, lo que, en la

literatura moderna, podría identificarse con «el tiempo sin fechas» inherente en la mirada del niño y del hombre primitivo, y también con «el Adán de William Blake, el sueño de Jean-Paul, la analogía de Novalis, la infancia de Wordsworth, la imaginación de Coleridge» (Paz, 1993, p. 60). Asimismo, como posteriormente se visualizará, el ánimo revolucionario y muchas de las innovaciones de las vanguardias estarían inspirados en ambas instancias, sobre todo en la figura del niño.

d) *El juego con la heterogeneidad o pluralidad*

La poesía moderna no puede definirse por un «estilo específico», no sigue una tradición determinada, sino que la atenta o juega con ella. Por su naturaleza lúdica, crítica y transgresora, se permite hacer un *collage* de todos aquellos elementos que podrían ser considerados antagónicos o intangibles: estilos, géneros, estructuras métricas, espacios, tiempos, materiales, disciplinas, etc., con lo cual genera un «extrañamiento», un modo de avivar el ingenio y eludir el anquilosamiento. Octavio Paz (1993) visualiza esta tendencia a la pluralidad en tensión como un «gusto por el sacrilegio y la blasfemia» que puede concretarse en función de una propiedad heredada del periodo romántico: la ironía (p. 65), la cual es la base de la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único. Se podría añadir que esta amalgama de piezas plurales son generadoras de «disonancias», término empleado por Hugo Friedrich para referirse al efecto de ininteligibilidad y hechizo que produce una manifestación artística transgresora, una tensión que aturde y fascina, pues «se acerca mucho más a la inquietud que al reposo» (p. 21). Este rasgo de la poesía moderna forma parte también de la definición del ánimo inquieto del «artista-niño», para quien todo lo que lo circunda (sin importar su procedencia y *status*) es materia maleable de experimentación y juego creativo.

e) *Crisis de la «obra organizada» o de la obra como «objeto acabado»*

La tendencia hacia el pensamiento desorganizado ya lo había visualizado Julien Benda (1948) en los llamados «poetas puros» de inicios del siglo XX, y la había concebido 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» (p. 94); ii) la preferencia por los escritos

breves, fulgurantes; 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» (pp. 190-191). Pero, según Octavio Paz (1993), fue Mallarmé quien más claramente abrió un nuevo periodo en el cual se concibió la problematización de la construcción de «el libro»:

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 (...), confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases... El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio (p. 112).

Aunque dicha crisis fue impulsada desde entonces, 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 la «obra acabada», el método, los preceptos impuestos, la disciplina del orden, pues todo ello mellaba en la fertilidad del ingenio. Verbigracia, según el teórico del surrealismo Michel Carrouges, los surrealistas 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» (De Torre, 2001, p. 447); y, en el mismo sentido, el chileno Vicente Huidobro (1995) 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» (p. 213). La obra se visualizará también como la manifestación de la contingencia (lo que puede ser) y lo inacabable; por eso, Theodor Adorno (2004) pudo afirmar que toda obra moderna era lo que James Joyce dijo de *Finegans Wake* antes de su edición completa: «*work in progress*» (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 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); 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: «Creo en el plagio y con el plagio creo», a lo cual sumó su tendencia a dispersar asistemáticamente su obra⁴⁴.

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 *readymades* 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 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.

f) *Crisis de la noción burguesa de «autor individual»*

De acuerdo con Hugo Friedrich (1974), fue Baudelaire quien inició la «despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica» (p. 49). Sin embargo, el cambio en la percepción del autor ya se había insinuado de alguna manera desde el mismo Romanticismo, pues a partir de este movimiento artístico-

⁴⁴ Un caso contrario a esta poética es la poesía de César Vallejo, quien evidenciaba ser partidario de 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» (Vallejo, 1926, p. 18).

literario comenzó a comprenderse al poeta, más allá de su individualidad, como un «momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto» (Paz, 1993, p. 207). Es más, ya se proponía no solo el consumo, sino también la producción de poesía de forma colectiva, de tal modo que el poeta pudiese traspasar sus propias fronteras y restablecer su unidad con el mundo. Más tarde, las vanguardias asumirían la tarea de desarrollar esta idea, pero al punto de concretar un ataque contra la propia figura del artista, quien iría perdiendo su aura romántica de persona sagrada responsable de la «unicidad» de la obra y de establecer el nexo entre lo infinito y lo finito. Incluso, contra la idea del genio, se propondría que cualquier individuo podía ser un artista, no necesariamente un virtuoso: se rompió así la aristocracia del arte. Los surrealistas, por ejemplo, alineados con Lautréamont, afirmarían que la poesía debía «ser hecha por todos y no por uno». Se trató de una «colectivización del sentimiento poético» que, según Guillermo De Torre (2001), evidenciaba «cuán poco les importa[ba] la llamada “calidad”, la perfección de las obras así conseguidas» (p. 399; Cfr. Badiou, 2013: [s. pp.]).

Dicha propuesta cobró forma en juegos surrealistas como uno llamado «cadáver exquisito», en el que intervinieron Robert Desnos, Paul Éluard, André Bretón y Tristán Tzara⁴⁵. Del mismo modo, en los años 60-70, se afirmaría en el *Renga*, un poema colectivo en cuatro idiomas compuesto por un francés, un inglés, un italiano y un mexicano (Paz, 1993, p. 207). Otros modos de cuestionamiento de la producción individual, de acuerdo con Peter Bürger (2000), se pueden apreciar en los dos siguientes procedimientos: I) El uso de la técnica del montaje en los *collages* cubistas: se emplean materiales de diversa procedencia, no elaborados por el artista, con lo cual «se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista» (p. 140). II) La burla de la firma: Duchamp, verbigracia, para desenmascarar a una sociedad que valorizaba más a la firma que al producto artístico, se burló del mercado del arte con su famosa *Fountain* (1917), a través del cual atribuyó un valor artístico a un objeto de la vida cotidiana que naturalmente no había sido producido por su persona.

⁴⁵ «Cadáver exquisito. Juego de papel plegado que consiste en componer un dibujo, una frase por varias personas, sin que ninguna de ellas pueda tener en cuenta las colaboraciones precedentes. El ejemplo, hecho clásico, que ha dado su nombre al juego, es la primera frase obtenida mediante tal procedimiento: “El cadáver - exquisito - beberá - un vino - nuevo”». (De Torre, 2001, p. 382, citado del Diccionario abreviado del superrealismo, de Ramón Gómez de la Serna).

g) *La anti-Literatura o lucha contra la institución*

A mediados del siglo XX, Julien Benda había definido al poeta moderno por su «anti-intelectualismo»; sin embargo, creemos que ello es difícil de concebir en todo el sentido de la palabra, en cuanto que la producción de tal poeta, con todas sus experimentaciones y transgresiones, existía solo para quien pudiese «entenderla» en toda su magnitud (una aristocracia del arte). Por tanto, el entendimiento no estaba relegado por completo en su percepción del mundo. Prueba de esto es que incluso Baudelaire concebía la belleza como un producto de la fantasía guiada por el intelecto. Más bien, mucha más clara era la definida oposición de los poetas modernos contra las instituciones, las cuales eran percibidas como organismos reguladores que estandarizaban y normalizaban al individuo, dentro de la esfera social, hasta desembocar en su despersonalización. Por ello, «Imantados por Rimbaud, convencidos por su “horror de todos los oficios”, negándose a profesionalizarse, repitiendo con su ídolo que “la mano en la pluma vale lo que la mano en el arado” proscriben el trabajo; algunos matrimonian con mujeres ricas; Breton, Aragon y Vitrac abandonan su carrera médica; otros, la Sorbone...” (De Torre, 2001, p. 388). En virtud de ello, el ocio era apreciado como un bien, nada más acorde con su espíritu aristocrático («Tendré oro; seré ocioso y brutal... ¡Salvado!», decía Rimbaud). El objetivo era rechazar toda coerción de la libertad a través de los aparatos de producción, distribución y reconocimiento, incluso aquella tentada por los premios otorgados en la sociedad burguesa: Bretón, por ejemplo, se rehusó a aceptar un premio que quiso concederle la Ville de París. Claramente, se podía hallar en tales actitudes un inequívoco gusto por no ser comprendido o «ser odiado antes que normal», con lo cual se evidenciaba esa aura de superioridad propia del intelectual. En este sentido, tal vez el gesto más relevante de oposición contra las instituciones es aquel definido por Peter Bürger como un cuestionamiento del *status* del arte en la sociedad burguesa, legitimado por la propia «Institución Arte». Un caso ilustrativo es la declaración del protodadaísta Jacques Vaché, quien se negaba a publicar afirmando «El arte es una idiotez» (De Torre, 2001, p. 426).

Estas son solo algunas de las «claves» de la poesía moderna que, desde nuestra perspectiva, fueron lo suficientemente significativas como para establecer una clara distancia estética con respecto de la poesía anterior. Entre ellas, para el

propósito de la presente investigación, desarrollaremos solo tres, a las cuales consideramos como elementos vinculantes de todas las demás.

2.3.1. La figura del niño en el ideario del poeta moderno

La percepción del niño sufrió cambios significativos a lo largo del tiempo, como metáfora de lo divino –en representaciones angelicales–, metáfora del poder –relacionado a cuestiones de estirpe– y metáfora de la patria –como ciudadano en potencia–, pero en el campo del arte cobró mayor importancia a partir del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XX, como metáfora del artista y símbolo del impulso creativo. Su medieval visualización como un ser esencialmente frágil, imperfecto e inferior (un homúnculo u «hombre en miniatura» que debía ser encaminado hacia una instancia superior adulta) comenzó su transfiguración desde el Renacimiento, con Erasmo de Rotterdam y su libro *De Pueris* (1530), donde se afirmó su verdadero potencial y, asimismo, se reivindicó el «juego» (que había sido un concepto central en la antigua Grecia) como una herramienta fundamental en su formación liberal. Tal cambio de percepción se intensificó aún más con la Revolución Industrial, la cual, con su maquinaria tecnológica, alteró la vida cotidiana, libró a muchos niños de la explotación laboral, creó «horas de ocio» propicias para su ejercicio lúdico y educativo, y posibilitó el desarrollo de la literatura infantil. En ese contexto, sería significativa la intervención del ilustrado Jean-Jacques Rousseau, con su *Emilio o la educación*, en la disposición de una reevaluación humanística de la condición del niño para así salvaguardarlo de la concepción de la historia como progreso y del egoísmo utilitario. El niño, desde su perspectiva, no era un pequeño hombre al que había que confinar en internados, adiestrar y evolucionar, sino dejar desarrollarse libre y espontáneamente en estrecho vínculo con la naturaleza, en un estado de feliz inocencia (ideal del buen salvaje) en respuesta a una sociedad domesticada, progresista y decadente que esclavizaba y debilitaba al hombre.

Según Claudio Guerrero (2008), en su artículo «Infancia, romanticismo y modernidad» (pp. 174-176), los románticos (Goethe, Novalis, Jean Paul, William Wordsworth, entre otros) heredaron esta idealización de la infancia y el noble salvaje, y lo evidenciaron en su exaltación de la magia, el inconsciente y el vuelco a su mundo interior, donde pretendían encontrar las huellas de un tiempo originario (la Edad de Oro), para con ello poder re-poetizar el mundo trastocado por la civilización.

Octavio Paz (1993), en *Los hijos del limo*, ha explicado que este interés por una vuelta al origen puede tener dos interpretaciones: primero, «la instauración de otra sociedad es un tema revolucionario que inserta el tiempo del principio en el futuro»; segundo, «el tema de la restauración de la inocencia original es un tema religioso que inserta al futuro cristiano en un pasado anterior a la Caída» (p. 60). En este sentido, por su interés sobre un retorno a un estado original, la poesía moderna oscila entre «la tentación revolucionaria» y la «tentación religiosa». De cualquier manera, revolución y poesía se evidencian como medios para instaurar «*otro tiempo*» (p. 69), el de una nueva praxis vital, ambición que luego sería encarnada por *l'enfant terrible* Arthur Rimbaud, quien anhelaba ser brujo o vidente, cambiar la vida, hacerse bruto.

Cabe aclarar, sin embargo, que este interés no podía reducirse a una «infantilización», a un «volverse niños» literalmente, una pura evasión: «Regresaré», había dicho Rimbaud. Había una clara intención crítica de hacer consciente esa inconsciencia, «recobrar la infancia a voluntad, dotada ahora del espíritu analítico», como lo había propuesto Baudelaire y, antes que él, Schiller. En este sentido, es importante considerar a la infancia como una instancia potencial continuamente presente en la vida del hombre, tanto como el lenguaje mismo. Aunque, etimológicamente, «infancia» deriva del latín *'infans'*, 'el que no habla', su significado debe ser precisado, pues no es cierto que exista un periodo en el que el ser humano se halle separado del lenguaje. Como afirma Giorgio Agamben (2007), la infancia apenas permite fundar una escisión entre *lengua* y *discurso*, lo semiótico y lo semántico, pero no entre el hombre y el lenguaje. Por lo tanto, «La idea de una infancia como una “sustancia psíquica” pre-subjetiva se revela entonces como un mito similar al de un sujeto pre-lingüístico. Infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje, y el lenguaje, el origen de la infancia» (p. 66). Asimismo, ambos representan la entrada del hombre en la historia como sujeto que dice «yo». No hay forma de desligar la infancia, del lenguaje y la historia sobre una línea del tiempo progresivo: desde que existe hasta que muere, el hombre hace historia, experiencia, aprende a hablar y es un infante; y por ello afirmamos que la infancia, más que un «paraíso perdido» es una potencia inherente al hombre. Probablemente, el poeta moderno, consciente de ello, hizo de la experimentación lingüística (su juego «infantil» con el lenguaje, único espacio de libertad) el núcleo de su modo de *hacer* historia en un periodo en el que se trataba de

margarle de ella por su resistencia a la sujeción. En otras palabras, los poetas-artistas-niños modernos harían frente al tiempo acelerado y progresista y renovarían su quehacer lírico no como «seres infantiles», sino como genios que redescubrieron en la infancia una fuente para su re-humanización. De esta forma, impulsado desde el romanticismo y maximizado sobre todo en el siglo XX, en el curso del desarrollo de las corrientes vanguardistas, la atención sobre el estadio infantil permitió la percepción de nuevos valores para llevar a cabo una literatura innovadora.

En primer lugar, la figura del niño le sugirió al artista moderno concretar su emancipación de los valores formales con respecto de los preceptos caducos, demasiado sofisticados y amanerados, que buscaban la fiel representación de la realidad y la armonía formal como signos de un «progreso artístico» basado en criterios de perfección. Ciertamente, el niño no se restringe a imitar el mundo de los adultos. Los dibujos de los infantes como los de los japoneses, los egipcios, los griegos, los primitivos italianos, incluso las caricaturas, no son imitativos, sino selectivos, pues manifiestan «lo que quieren expresar y dejan fuera todo lo demás». Con esta lógica, por ejemplo, según Gombrich (2011), el japonismo «debilitó y finalmente quebró la resistencia a la apreciación de estilos no naturalistas» (p. 190). El artista moderno sabía que una obcecada representación objetivante (mediado por referencias conceptuales a la naturaleza) entorpecía su revelación, lo distorsionaba y hasta anulaba; por ende, dado que no se asumía como un siervo de la naturaleza ni del crítico, prefirió, en su lugar, comunicar las imágenes en su estado puro, es decir, como a través de la transparencia propia del ojo del niño que desconoce los patrones del Arte. Esta decisión le permitió apreciar lo «maravilloso cotidiano» de la vida como un espectáculo visual. Se trató de una concepción mágica, profunda y moderna de la infancia como foco de videncia a través del cual los objetos del mundo le revelaban su esencia: como para Wordsworth, «el tiempo se abre en dos para que, más que ver la realidad, veamos a través de ella», la realidad tal cual, «el árbol, la piedra, el arroyo, cada uno asentado en sí mismo, reposando en su propia realidad, en una suerte de inmovilidad que no niega el movimiento» (Paz, 1993, p. 67).

Se deriva de lo anterior que, en segundo lugar, la figura del niño inspirara al poeta moderno una visualización no trascendental sino más material de las cosas para jugar artísticamente con ellas, lo cual potenció su tendencia experimental. Se sabe

que el niño, en su etapa-sensorio motora, antes que copiar o representar simbólicamente, quiere poseer, agarrar, incluso apoderarse «del alma interior» de las cosas a través de su destrucción: su actividad, por tanto, se centra en la acción plástica; por ello, «nada se adecua más al niño que la combinación de los materiales más heterogéneos en sus construcciones: piedra, plastilina, madera, papel» (Benjamin, 1989a, p. 87), ante los cuales es más democrático que cualquier otro, pues halla en todos, pese a su simplicidad, un universo de formas. Ante sus ojos, nada «es» absolutamente, nada tiene un sentido definido aún, sino que todo se halla «en potencia de ser». Incluso los objetos ya elaborados que le brinda el adulto son susceptibles de recibir una nueva forma; hasta puede «jugar sin juguetes», y con esta cualidad desafía todo lo que existe en acto y maximiza su diversidad de posibilidades. El artista sugestionado por esta capacidad de abstracción del infante pudo, así, reconocer a la imaginación (antiguo *médium* de aprehensión de la realidad) el lugar que se le había despojado (Cfr. Baudelaire, 2012, p. VI) y experimentó con materiales de diversa procedencia (papel, madera, pintura, metal, palabras de lenguas distintas, etc.) para evidenciar su potencial creativo como parte de su *élan vital*. En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben, define esta potencia de la siguiente manera:

Lo que caracteriza al infante es que él es su propia potencia, el vive su propia posibilidad. No es algo parecido a un experimento específico con la infancia, uno que ya no distingue posibilidad y realidad, sino que vuelve a lo posible en la vida en sí misma. Es en vano que los mayores intenten chequear esta inmediata coincidencia entre la vida del niño y la posibilidad, confinándola a tiempos y lugares limitados: la guardería, los juegos codificados, el tiempo de jugar, y los cuentos de hadas (...). El *experimentum potentiae* del niño, de hecho, ni siquiera separa su vida biológica (2012, pp. 29-30).

Es más, la relevancia de esta potencia adquiere mayor significado si recordamos que todo juguete evidencia en sí mismo las huellas de la historia (como parte de un rito, una práctica cultural o una esfera socio-económica), lo cual significa que el niño estaría jugando materialmente con la misma historia, sin reconocerse en ella, sino dándole un sentido propio, destruyendo las conexiones entre el pasado y el presente, «desmigajando toda la estructura en acontecimientos». En razón de ello, Agamben (2012) comenta que es muy sugestivo que, desde tiempos antiguos, el filósofo griego Heráclito entendiera al tiempo *aión* como un ‘niño que juega a los dados’ (p. 105), un tiempo eterno (‘el reino de un niño’) que indica la ‘fuerza vital’ en el ser viviente opuesto al tiempo diacrónico, regulador y administrable (*chrónos*).

El poeta moderno, entonces, disponiendo de este potencial de la figura del niño tentaría una auténtica revolución: no solo «cambiar el mundo», sino principalmente «cambiar el tiempo» (p. 131), para trocar la visión abrumadora que se posee sobre él.

Dicha consideración material y la potencia experimental del niño explican, en tercer lugar, su espíritu de coleccionista apasionado (otro modo de jugar con la historia), cualidad que adoptaría el poeta moderno para expresar su «furia de lo total». Para el niño, todo es pretexto para exaltar su imaginación. Ya Baudelaire (2005), en «El pintor de la vida moderna», había esclarecido esta facultad del infante de «interesarse vivamente por las cosas» (p. 27), no pensando en su inserción en un museo (que atiende generalmente lo suntuoso o «significativo»), sino asumiendo incluso lo más marginal (piénsese en la «rata viva» del poema «El juguete del pobre») para una colección personal. En palabras de Benjamin (1989a), «Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa cazada son para él comienzo de una colección, y todo lo que posee es para él una sola colección. (...) Apenas entra en la vida, el niño es ya cazador» (p. 98), metáfora que nos recuerda, a propósito, al poeta moderno peruano José María Eguren, «cazador de figuras», si entendemos a las palabras, del mismo modo, en un sentido material. Así, el poeta-niño deambula por territorios extraños, y en cuanto halla lo «maravilloso» lo toma, lo «cura» de su hechizo y lo moldea a su antojo. Este es un claro procedimiento que también se visualiza en la poesía de Luis Hernández, quien, desconociendo adrede el «aura» de los productos de la cultura, coleccionaba autores, citas, fragmentos de canciones, fórmulas matemáticas, etc., para jugar con ellos, sin preocuparse por las distancias y tensiones que pudiesen existir entre los elementos reunidos. En este sentido, el poeta moderno, como el infante, se resiste al «conocimiento centrado» y experimenta la avidez de la sensación con respecto de todo lo que le circunda; es decir, embriagado por su curiosidad, acoge el mundo en su totalidad, sin discriminar ni jerarquizar, fusiona desdibujando las fronteras entre el arte y la filosofía, la ciencia y la poesía, el instinto y la razón, el presente y el pasado, etc. (Benda, 1948, pp. 50-52), y establece una nueva armonía. Por esta tendencia libre de inhibiciones, podríamos relacionar dicho espíritu coleccionista con lo orgiástico de acuerdo con la convicción de Eduard Fuchs sobre el origen erótico de los impulsos creadores del artista:

Según Fuchs, «el placer orgiástico... pertenece a las tendencias más valiosas de la cultura... debemos tener claro que la orgía... forma parte de lo que nos

distingue del animal. Este, al contrario que el hombre, no conoce la orgía... El animal se retira de la pitanza más sabrosa y de la fuente más cristalina, cuando ha aplacado su hambre y su sed, y su urgencia sexual se limita generalmente a breves y determinados periodos del año. Otra cosa muy distinta ocurre al hombre, sobre todo al hombre creador. *Este ni conoce el concepto de suficiente*» (Benjamin, 1989b, p. 125; énfasis nuestro).

Convencido de que el arte se guía fundamentalmente por un «principio de placer», el poeta moderno también explotará la figura del niño, en cuarto lugar, para desmantelar la subjetividad burguesa y tratar de escapar a las leyes del mercado (utilidad, funcionalidad, reproductibilidad). A diferencia del adulto, el niño puede experimentar un tiempo de felicidad, tiempo en el que los objetos pueden no restringirse a la demanda de ser útiles. Esto se puede contemplar, por ejemplo, en su relación con dos objetos: el juguete y el libro. Por un lado, ante el aburguesamiento del juguete (fabricado ya no con madera, sino en base a un procesamiento químico – plástico, metal–, que evidencia su destinación al «uso, no del placer», así como su objetivo de afirmar una clase social [Barthes, 1999, pp. 33-34]), el infante reacciona con su tendencia destructiva o su indiferencia, ya que, ante él, como afirma Roland Barthes (1999), no es su *creador*, sino su *usuario*, sin asombro ni alegría. Preferirá, entonces, juegos de desgaste de energía o juegos de construcción, estos últimos, sobre todo, porque entregado a ellos, «el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad» (p. 33). Bajo esta lógica, varios artistas vanguardistas plantearon la creación de juguetes constructivos que estimularan la imaginación del niño (futuristas), así como también construyeron poemas y obras-juguetes lúdicas «absurdas», incoherentes para la lógica burguesa y contra los principios funcionales del mercado del arte (surrealistas y dadaístas) para intentar librarse del afán de su reproducción interesada.

Por otro lado, frente al propósito aleccionador y utilitario del diseño de los libros infantiles destinados a modelar la idiosincrasia del niño, este responde con su imaginación transgresora. Si halla un espacio en blanco para su disciplina, este es cubierto con el garabato; si conoce un nuevo personaje, se funde con él y busca representarlo sin temor de «hacerlo bien» o no, ya que no acepta la desaprobación del «sentido» que le pueda dar. Así, «Lo que persigue toda realización infantil no es la “perpetuidad” de los productos, sino el “momento” del gesto» (Benjamin, 1989a, p. 105). Esto significa que, en su primer contacto con el libro, el niño busca el placer,

no la instrucción, no el sentido premeditado por el adulto. Por ello, Benjamin condena la tendencia organizativa de la sociedad burguesa, la que, incluso, muchas veces, llega a desfigurar la visión del infante a través de las presentaciones «infantilizadas» de sus volúmenes: «El niño exige del adulto una representación clara y comprensible, no infantil; y menos aún quiere lo que este suele considerar como tal. Dado que el niño comprende exactamente incluso la seriedad distante y grave, siempre que esta salga del corazón con sinceridad y sin ambages, algo podría decirse también a favor de esos textos chapados a la antigua» (1989a: 67-68). El niño se desea libre para establecer una relación amistosa con el texto, un vínculo de placer que también el poeta moderno buscará experimentar renovando la tradición del libro. Es por ello que podemos hallar entre las innovaciones de este último magníficos juegos tipográficos en textos como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé; «libros artísticos» como *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia* (1913), de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay; «libros-objetos» como el *Libro imbullonato* (1927), del futurista Fortunato Depero, en todos los cuales el lector se posiciona ya no como un *usuario*, sino como un actor participativo, un co-creador de sentidos.

Con la certeza de que la libertad es un bien no negociable, el poder subversivo de la figura del niño también impulsó al poeta moderno a reconocer en él, en quinto lugar, una función emancipadora contra la domesticación y la razón instrumental. Esto se visualiza, por ejemplo, en *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, filósofo cuyo pensamiento influyó ampliamente en los proyectos vanguardistas, y que, además, se halla en el trasfondo de la obra de Luis Hernández. Para Nietzsche (2007), el *superhombre* cobra la imagen de un niño por su espíritu afirmativo y libre del sometimiento. Desde las primeras líneas de su escrito, configura la imagen de un hombre en la edad, no gratuita, de la juventud (treinta años), que se retira al espacio de la naturaleza (elemento que manifiesta la idea de irracionalidad), aislándose de la civilización para volver a ella como profeta. La soledad le ha servido para adquirir una profunda sabiduría (el fuego) que puede iluminar tanto como arrasar. Se encuentra con un anciano que representa el peso de la tradición que había dejado atrás y este reconoce en él la figura del superhombre como un niño cuyo regalo puede no ser valorado por el pueblo corrupto, el cual incluso puede reírse de él como de un bufón, por ello, le dice «Zaratustra se ha

transformado, Zaratustra se ha convertido en un niño, Zaratustra se ha despertado. ¿Qué quieres hacer ahora entre aquellos que duermen?» (p. 18). Su deseo no es ser un nuevo «pastor» y dirigir un rebaño, sino «cantar su canción para aquellos que viven en soledad», «y a quien todavía tenga oídos para oír cosas inauditas», en otras palabras, a los que se hallan en posibilidad de sorprenderse aún como un niño. De este modo, frente a la representación cristiana del infante, cuya inocencia y posibilidad de sometimiento a las leyes supremas son requisitos para entrar en el reino de los cielos, Nietzsche ofrece otra perspectiva: el niño cual encarnación de la vitalidad, el carácter contestatario, la avidez de conocimiento, la osadía, el orgullo, el desprendimiento, la despreocupación, la libertad y el espíritu creativo por encima de ilusorias ideas extraterrenales. Solo el niño es capaz de crear nuevos valores frente a la domesticación y el espíritu de gravedad; por eso, para llegar a él, Nietzsche explica las tres metamorfosis que el espíritu del hombre deberá atravesar: el camello (la bestia reverente y servil), el león (la bestia con voluntad de poder) y el niño (la instancia liberada potencialmente creadora). Es preciso volver conscientemente al origen para una revitalización del ánimo creador: «Inocencia es el niño y olvido, un nuevo inicio, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir “sí”. Sí, hermanos míos, para el juego de la creación es necesario un sagrado decir sí; el espíritu quiere ahora su propia voluntad, quien se ha retirado del mundo conquista ahora su mundo» (p. 32). Desde esta perspectiva, la naturaleza lúdica del niño propicia la subversión de toda verdad impuesta por la tradición y la civilización alienante, e, inspirado en él, el poeta moderno no rechazó la racionalidad en sí, sino aquella que era limitante, un estorbo para la exploración de nuevos caminos o una fuente para la deliberación devoradora del tiempo vital (Cfr. Baudelaire, 2012, p. 5). Un personaje que encarnó la aprehensión de estas ideas fue el dadaísta Tristán Tzara, quien aseguraba no ambicionar la formación de una «escuela» (no ser un pastor) que domesticase a los artistas, sino despertar en ellos su voluntad creativa, su ímpetu irreverente y lúdico.

En sexto lugar, el niño, ajeno a toda preocupación moral y estética, le sugirió al poeta moderno valorar más la autenticidad frente a la hipocresía imperante. Ciertamente, como afirmaba Benjamin (1989a), «Lo que se obtiene de los niños por la fuerza, como “rendimiento” acabado, nunca puede compararse, en cuanto a autenticidad, con la improvisación» (p. 105). Probablemente, inspirados por esta

verdad, los artistas vanguardistas decidieron olvidarse de su «oficio», desdeñar su «virtuosismo», postergar el «éxito», dejar de interesarse por «agradar» al público (valores burgueses), para, en su lugar, poder manifestar su propio ser, esencia que solo podían reencontrar tras recordar «el origen y la estructura primaria de la operación estética», fase en la cual el infante desconoce el sistema organizado en el que existe, pues el mundo que lo rodea solo es una «extensión ilimitada, aún no organizada como espacio, llena de cosas que todavía no tienen un lugar asignado, una forma, un nombre» (a propósito de Kandinsky, v. Argan, 1998, p. 407), y, en consecuencia, todo se halla en potencia de ser transfigurado por su imaginación libre de prejuicios. Esta tendencia hacia la autenticidad es herencia del romanticismo, según afirma Gombrich (2011) en su libro *La preferencia por lo primitivo*: «Mientras que, en el mundo antiguo, lo mismo que en el siglo XVIII, los artistas consideraban que su tarea consistía en *describir* las pasiones con objetividad y precisión, el artista romántico se proponía *expresar* y comunicar sus propias emociones con absoluta sinceridad» (p. 207). En efecto, «expresar» sería una palabra clave para el poeta moderno: expresar el misterio de las propias emociones y de las cosas como son. Desde esta perspectiva, el arte solo podía mostrarse por medio de un desafío, la disidencia artística deliberada, sin miedo de caer en lo irrisorio⁴⁶.

Indudablemente, la sinceridad expresiva del niño podía ser considerada también como un arma contra lo trágico y lo serio. Esto conllevó, en séptimo lugar, a que se erigiera la alegría infantil como guía de una poesía saludable fundada en la desmitificación del mundo: la afirmación de la negatividad. No es extraño que un niño, aun en un ambiente hostil, pueda hallar espacios de libertad, la cual logra por medio del aislamiento, su ocultamiento en los recovecos del hogar, su conversión en fantasma, su enmascaramiento, e incluso su replanteamiento lúdico del mundo por medio de su imaginación. Ante él, estragado por una existencia abrumadora, el adulto bien puede experimentar el mismo deseo de jugar, lo cual explica su interés ascendente por los juegos y libros infantiles desde la culminación de la guerra

⁴⁶ Así, por ejemplo, sobre las observaciones incómodas que había sufrido sus «Comedores de patatas», diría Vicent Van Gogh: «Dile a Serret que *me desesperaría si mis figuras fueran correctas*, dile que no quiero que sean académicamente correctas, dile que lo que quiero decir es: aunque uno fotografía una azada, *desde luego no le va a servir para cavar* [...] Dile que mi gran aspiración es aprender a hacer precisamente esas incorrecciones, remodelaciones, cambios en la realidad, de modo que puedan convertirse, sí, en mentiras si quieres llamarlas así... pero más verdaderas que la verdad literal» (citado por Gombrich, 2011, p. 212).

(Benjamin, 1989a, p. 82). Pero lo más fascinante para dicho adulto, en relación con este aspecto, es en realidad la facultad del niño para reírse de todo, en cualquier tiempo, espacio y circunstancia. Precisamente inspirado en ello, el poeta moderno, con su risa, su juego, su fiesta, su iconoclasia, su deseo de hacer estallar todo como una bolsa de confeti, se opuso a la seriedad intelectual, la normatividad y la deshumanización, y, por tanto, pudo sobrevivir a lo trágico en una época de crisis. Desde la perspectiva de Theodor Adorno (1967), lo mencionado se basó en una concepción afirmativa de la autonomía del arte, no por su contenido, sino por su modo de acción y su promesa de bienestar en cuanto le planteaba al artista la posibilidad de liberarse de toda fuerza dominante y de la existencia simple: «Esto es lo que hace la alegría del arte; y también, sin duda, su gravedad, en la medida en que modifica la conciencia existente» (p. 71).

Dado lo expuesto, la infancia posee un gran potencial revolucionario. Por una parte, frente al conformismo del adulto, su alegre carácter destructivo es renovador. Según Rossi y Chausovsky (2013), el adulto burgués, serio, siempre subordinado a un amo –el jefe, el tiempo–, empoderado por la industria cultural y enmascarado con su vulgar «experiencia», crea juguetes para adiestrar a los niños, determinar su tiempo libre, volverlo útiles en la vida, hacer previsibles sus acciones, para así tranquilizarse ante sus propios cuestionamientos sin respuestas (p. 3). Pero ellos no siempre siguen la pauta, pues para los infantes, el verdadero tiempo libre es el del ocio; en palabras de Benjamin (1989a), «No reconocen su edad y por eso andan ociosos» (p. 59). Su instinto lúdico los induce a ignorar las reglas de un orden impuesto y hacen caso omiso del aura y el valor instrumental de los objetos que los rodean, y, por ende, riéndose, los despedazan sin resentimiento moral. Para el poeta moderno, esto fue digno de consideración, pues creía firmemente que no podía haber construcción sin destrucción. La destrucción se le revelaba, pues, en palabras de Benjamin, como una «necesidad de aire fresco y espacio libre» (Benjamin, 1989b: 159), una conciencia de que nada es duradero y al mismo tiempo una posibilidad de que se pueda hallar caminos por todas partes (Benjamin, 1989b, p. 161). En contraste con la naturaleza del «hombre-estuche» (el que procura su confort), evidenció su inherencia a la del «hombre histórico», «cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique)» (1989b, p. 161). Por ello, con su

«infancia recobrada», libre de una moral reguladora, dismantló lo establecido para construir algo nuevo, y luego destruyó nuevamente, porque «el principio de vida es destructor; la vida nace y palpita a causa de muchas muertes» (Eguren, 2005, p. 275). Desde este punto de vista, podemos afirmar que el artista, basado en este espíritu renovador del infante, pudo jugar con los fragmentos de una sociedad mal administrada hasta crear nuevas relaciones intuitivas.

Por otra parte, ante la crisis de experiencia en la época moderna, la atención sobre la infancia y la valoración de su espíritu de aventura posibilitaron su recuperación-regeneración. Según Walter Benjamin (1989b), en su escrito «Experiencia y pobreza», siempre la experiencia era herencia enriquecedora brindada por los mayores a los jóvenes a través de narraciones y fábulas, pero tras la Primera Guerra Mundial, no hubo riqueza que heredar: «se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable» (p. 168). Ante ese salvaje escenario, al hombre no le restó otra salida que la de volver a comenzar como un «bárbaro» en sentido positivo. «Se trata de una especie de nueva barbarie» (p. 169), una «buena», que insta a hacer *tabula rasa* para construir de nuevo desde el principio, proceder que es propio de los «grandes creadores» (Descartes, Einstein y artistas como Klee). Giorgio Agamben coincide con este razonamiento; no obstante, agrega que para llegar a esa crisis de experiencia no fue indispensable el acontecimiento de un holocausto, sino solo la existencia rutinaria en la ciudad moderna. No importa con cuánto se haya topado el hombre en su andar, si todo ello no le ha dejado nada, si todo ello no ha sido percibido para superar su vacuidad y ser transformado en signo para ser recordado: el espíritu embotado despoja a toda experiencia de su sentido. Ante ello, según Giorgio Agamben (2007), la poesía moderna cobró un rol importante heredado, desde el siglo XIX, de la filosofía de la vida: «la tarea de aferrar el *Erlebnis*» (la «experiencia vivida») (p. 46). Esta tarea no se fundó en la búsqueda de una nueva experiencia, sino en su carencia (en esto Agamben sigue los argumentos de Benjamin), pues se trató de que la pobreza de experiencia se definiera a tal punto hasta que se pudiese rescatar de ella algo digno. Artistas como Baudelaire (a través de la figura del coleccionista de circunstancias *Monsieur Constantin Guys*), Proust (por medio de su acopio de objetos y sensaciones) y Rilke (suspendido entre el vacío de experiencia – representado por el ángel y el niño– y la añoranza del tiempo en el que los individuos

«acumulaban lo humano») lo intentaron. En este sentido, la figura del niño les suministró bases para sobreponerse a la negatividad, tanto ante los restos de la masacre política como ante los de la ciudad. Como él, procedieron revolucionariamente a actuar-construir a partir de las ruinas y los desperdicios de la modernidad histórica; desplazaron el *ego cogito* para reivindicarle a la fantasía su capacidad de ser una buena fuente de experiencias; y, reconocieron en el alegre espíritu aventurero «el último refugio de la experiencia» (p. 35).

Estas siete manifestaciones de la trascendencia de la infancia en el ideario del poeta moderno no podrían ser entendidas a cabalidad si no estudiásemos su profunda relación con su ímpetu lúdico. Por consiguiente, en el siguiente apartado, procederemos a su elucidación.

2.3.2. El juego como principio fundamental de la poesía moderna

Desde inicios del siglo XX, los estudios sobre el juego se han incrementado desde diferentes perspectivas: física (como un fenómeno de desgaste de energía excedente), psicológica (cual actividad liberadora de la angustia experimentada ante los deseos no realizados), sociológica (como pretexto para la construcción de relaciones sociales), etnológica (cual resto existencial de una práctica cultural –ritos, instituciones, costumbres–), lingüística (como una vía para la estructuración del lenguaje), etc., entre las cuales predomina la idea del juego relacionado con el instinto de conservación del ser humano para sí y en sociedad. Sin embargo, ya en 1938, el historiador Johan Huizinga (2007) reconoció en él particularidades que trascienden lo meramente biológico e instintivo: su carácter supralógico y su naturaleza estética, los cuales lo configuran como el fundamento *per se* de toda la cultura humana; y es que si bien el hombre juega tanto como los animales, lo que lo diferencia es su conciencia de estar jugando, su poder de fantasía y su conciencia del placer experimentado en ello; el juego, de ese modo, «da un sentido a su ocupación vital» (p. 12)⁴⁷. Así, le fue posible visualizar al hombre no solo como *homo sapiens*, *homo politicus* u *homo faber*, sino también como *homo ludens*.

⁴⁷ En el mismo sentido, en *Fenómenos fundamentales de la existencia humana*, Eugen Fink (1995) afirmaba que «El animal no juega en el trato fantástico con posibilidades, no juega comportándose con respecto a una experiencia imaginaria. Lo humano-específico del juego no puede ponerse a la vista desde la perspectiva de la investigación del comportamiento» (p. 231).

Para esclarecer esta proposición y evidenciar el juego como un fenómeno cultural inherente en todos los aspectos de la existencia humana (en las representaciones y competiciones, el derecho, la guerra, el saber y la poesía), Huizinga (2007) procedió a definirlo como una «actividad libre» (pues esencialmente no se funda en un deber o tarea ni depende de una necesidad física o moral –es superflua y desinteresada–), seria (ya que cancela, en una esfera de tendencia particular, su naturaleza de «pura broma»), autónoma (por su configuración «encerrado en sí mismo» donde imperan sus propias reglas temporales y espaciales, en un terreno que linda con lo sacro), repetible (con lo que se cimenta su estructura como forma cultural –inventiva o espiritual–), ordenada (por el régimen que crea consolidando una bella «perfección provisional y limitada», en medio del caos vital, lo cual da una pista de su relación con el campo estético, donde imperan el ritmo y la armonía), tensionada (ya que es gobernada por la incertidumbre y el azar hasta arribar a una resolución, lo que pone a prueba las competencias del jugador), reglamentada (pues existe en función de reglas que constituyen el centro de la ilusión de la esfera: quien no respete esa *inclusio*, literalmente no ‘entra en juego’ y es un aguafiestas, un proscrito) y extra-ordinaria (porque supone la suspensión temporal de la vida cotidiana y cobra forma palmaria cuando el jugador se oculta detrás de una máscara o un disfraz, sea en el rito, la fantasía o el teatro) (pp. 20-27)⁴⁸. A partir del análisis de estas características, el historiador logró comprender la creación poética como un principio insobornable en la esencia de lo lúdico, pues mientras todas las propiedades del juego se van difuminando en las sociedades más organizadas, en la poesía se reafirma su carácter original: su autonomía, su dispensa de las leyes reinantes en la «vida corriente» y su poder para afirmar una función vital.

No obstante, Huizinga no fue un pionero en la visualización de esta relación entre juego y cultura, o más precisamente, entre juego y estética. Siglos antes el vínculo ya formaba parte de las reflexiones filosóficas de Immanuel Kant con su *Crítica del juicio*, y Friedrich Schiller con sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Al primero, el término «juego» le fue útil para esclarecer el mecanismo

⁴⁸ Dadas estas características, pese a su deseo de diferenciarse de Huizinga, Roger Caillois (1986) coincide con él en su libro *Les jeux et les hommes*, pues describe al juego como una actividad libre (pues el jugador no puede ser forzado a jugar), separada (delimitada en un espacio y tiempo específicos), incierta (en cuanto su resultado no está predeterminado), improductiva (ya que no crea bienes, excepto un «desplazamiento de propiedad» entre los partícipes del juego), reglamentada (por estar gobernada por leyes propias desembarazadas de las del mundo cotidiano) y ficticia (por la conciencia del jugador de hallarse en una «realidad secundaria») (pp. 37-38).

autónomo del juicio de gusto en el que se vinculan las facultades del conocimiento, la imaginación y el entendimiento a través de una acción libre y desinteresada. Al segundo, heredero de esta percepción kantiana, tal concepción del juego como «finalidad sin fin» (o con finalidad en sí misma), es decir, libre de los fines prácticos y de toda coacción de la vida cotidiana, le inspiró a comprenderlo como base determinante de un proyecto que conduciría al hombre a su realización humana (su ennoblecimiento por medio de una formación estética), ya que la razón ilustrada, presa de la facticidad, no lograba ese cometido, y, por ende, tampoco la consolidación de un estado armonioso. Basado en ello, incluso, Schiller (2016) llegó a afirmar que «el hombre juega solo cuando es hombre en la acepción cabal de la palabra, y *solo cuando juega es plenamente hombre*» (p. 110).

Desde entonces, el juego y el arte compartieron claramente el concepto de autonomía en su definición: el juego como una actividad libre y desenvuelta en un espacio delimitado por reglas particulares que no contradicen el principio de libertad, puesto que aquel que desee «entrar en el juego» lo hace por su propia y libre voluntad (Cfr. Huizinga, 2007, pp. 21-24); y, el arte como producto de una actividad voluntaria que crea un tiempo y un espacio propio (el campo ficcional), delimitado por sus reglas (por ejemplo, el idioma, el léxico, las técnicas), que tampoco atentan contra el principio de libertad, aun en relación con un intérprete, ya que si este desea «entrar en su universo para conocerlo» lo hará predispuesto para ello, pues solo en ese sentido resultaría la comunicación (Cfr. Gadamer, 2001, p. 165). De este modo, se configuraron las bases sobre las cuales se cimentaría la poesía moderna, lúdica, y, por ende, insubordinable ante poderes ajenos, tanto en potencia para desestabilizar la «institución arte» (aquella que pretende regular «el funcionamiento del arte en la sociedad» [Bürger, 2000, p. 103]) como para organizar una «nueva praxis vital», una renovación de la vida cotidiana, una reconciliación entre arte y vida. A continuación, procederemos a explicitar algunas potencialidades reveladas al poeta moderno a partir de su redescubrimiento del juego como fundamento de su condición humana.

a) *La revaloración del juego como base constitutiva de la poesía le facilitó al poeta moderno un reencuentro con su libertad e inocencia.*

Dado que el juego, en una esfera de reglas espacio-temporales particulares, suspende la facticidad de la vida corriente, el poeta-niño toma conciencia del goce de

participar en él, pues jugando todo es posible (incluso morir), y lo practica con una seriedad absoluta que no contradice el principio lúdico, ya que en el juego pierden sentido las disyunciones sensatez-necedad, verdad-falsedad, bondad-maldad. En palabras de Roger Caillois (1986), «el terreno del juego es así un universo reservado, cerrado y protegido: un espacio puro» (p. 33). Por ello, la cancelación transitoria de la realidad cotidiana le permitió al artista moderno hallar en la poesía-juego una función integradora y revitalizadora, un indicador de salud. En este sentido, ya en la antigua cultura griega, el juego y el arte formaban parte del αἰών⁴⁹, un presente eterno o un instante indiferente al tiempo cronológico donde el ser subsistía afirmando su *fuera vital*, un espacio en el que el hacer del dios Apolo de la luz, la poesía y la curación cobraba sentido fuera de la línea divisible, organizable y opresora establecida por Cronos. Del mismo modo, en el siglo XX, Eugen Fink (1995) comprendería la función vital del juego en la existencia humana:

La condición de no atado, de una sobreabundancia vital, la alegría en la reunión de los contrarios, el placer de la tristeza, el goce de la conciencia en el inconsciente, el sentimiento de espontaneidad, el entregarse a los impulsos ascendentes de una interioridad vital oscura, un hacer productivo que es presente dicho y que no se sacrifica a un futuro lejano –todos ellos son rasgos del juego humano que oponen de antemano una resistencia a la aprensión pensante (p. 240).

Evidentemente, tanto el juego como el arte son expresiones afirmativas de la voluntad de vivir. Consciente de ello, el artista como «un niño que juega» se entrega a los principios de Apolo y Dionisos, en palabras de Nietzsche, las fuerzas de la creación y la destrucción, el orden y la fiesta, que caracterizan toda acción lúdica renovadora. Para su realización, como ya lo habíamos explicado antes, es fundamental la inocencia, una desaprensión de la moral, de las convenciones y del peso de la tradición fortalecida en el tiempo cronológico. Zaratustra –portador del fuego constructor-destructor– lo resumió en pocas palabras: es necesario, pues, un «santo decir sí», para confiarse al mundo del juego, hallar la liberación y afirmar la vida. De esta manera, infancia, poesía y juego, concatenados, fueron claves reveladas ante la sensibilidad estética del poeta moderno, pues entendió que lo lúdico...

(...) Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser

⁴⁹ αἰών: indiferente al tiempo || *fuera vital* || universo, mundo || tiempo vital || ciclo temporal, ciclo vital || para la eternidad || edad. (Consejo Superior..., 2008, p. 126).

capaz de añorarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que esté tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía (...) (Huizinga, 2007, pp. 153-154).

b) *Basado en lo lúdico, se proyectó la subversión de la razón instrumental*

Según Herbert Marcuse (1983), el juego como el arte, al liberar los sentidos de las formas represivas, la alienación del trabajo y la cosificación, incrementa las potencialidades de la cultura humana en la lucha contra la dominación. Convencido de ello, repasó las ideas de Kant sobre la belleza como «determinación sin propósito» que posibilita el libre juego de las facultades liberadas del hombre (p. 167), y las de Schiller con su proyecto de un «estado estético» entendido como el verdadero estado de la libertad donde imperiosamente debe derrotarse el curso destructivo del tiempo (p. 178). A partir de ellos, consideró necesaria, en un nuevo orden (uno no represivo), una desublimación de la razón para el surgimiento de una cultura verdaderamente libre, *más allá* de la necesidad y los parámetros organizativos:

El juego y el despliegue como principios de la civilización implican no la transformación del trabajo, sino su completa subordinación a las potencialidades, libremente desarrolladas, del hombre y de la naturaleza. Las ideas del juego y el despliegue revelan ahora su total alejamiento de los valores de la productividad y de la actuación: el juego es *improductivo* y es *inútil* precisamente porque cancela las formas represivas y encaminadas a la explotación del trabajo y el ocio; él «solo juega» con la realidad. Pero también cancela sus formas sublimes: «los altos valores» (pp. 181-182).

Esta idea fue avizorada por algunos poetas modernos que asumieron el distanciamiento físico, la evasión artística, el interés por la infancia y lo primitivo, el puro juego transgresor y el ocio en sí como respuestas a un entorno político regulador y alienante. Siguiendo al *enfant terrible* Rimbaud (cuyo «seré ocioso y brutal» resonaría aún en tiempos de los *beatniks*), los surrealistas y dadaístas, principalmente, atentarían contra todo tipo de control limitante, sobre todo el impuesto por la razón.

c) *El juego funcionó como una institución de la transgresión*

Como afirma Mijail Bajtín (1988), «las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y el hombre» (p. 14), lo cual nos esclarece el ímpetu lúdico vanguardista en el contexto de las guerras políticas. En ese escenario, no tanto en la línea romántica,

sino en el de la literatura primitiva y popular, digamos bajo el signo de Rebelais, irreductible ante cualquier parámetro oficial, muchos poetas modernos concibieron el juego como una institución de la transgresión, pues el entorno de por sí ya estaba reducido al absurdo. Por ello, adrede, guiados por un deseo de «un nuevo nacimiento», «un ansia de una nueva juventud», situaron sus creaciones al margen del «mundo oficial» (de la Iglesia, el Estado y el entorno ordinario), en la plaza pública, donde gobierna el carnaval, ese que difumina la frontera entre el arte y la vida o que es la vida misma expuesta con los elementos del juego, para propiciar el renacimiento o renovación de todo aquel que participara en él. Se creó un territorio, auténticamente humano, vivo y material, de «liberación transitoria», de igualdad y abundancia, un alegre «mundo al revés» (de degradaciones, profanaciones, derrocamientos bufonescos), donde romper las jerarquías, normas, tabúes y perfeccionismos fue una forma ambivalente de afianzar la familiaridad entre los individuos co-jugadores (autor, obra, lector). Este modo de celebración revitalizadora nos recuerda al pasaje citado por Giorgio Agamben (2007), en *Infancia e historia*, en el cual Pinocho llegaba al País de los Juguetes, lugar donde encontró una normativa liberada del calendario opresor debido al «pandemónium», la «baraúnda», el «bullicio endiablado» provocado por los niños que corrían de un lado a otro en una especie de mundo invertido (p. 96). El poeta moderno, como un niño que juega, procedería de la misma forma en la esfera del arte.

d) *El juego ofreció al poeta moderno un campo semántico plurisignificativo, con lo cual él potenció su poder creativo.*

En las experiencias vanguardistas, se pueden detectar las representaciones del juego en varias de sus manifestaciones clasificadas por el sociólogo y crítico literario Roger Caillois como *agôn* (juegos de competición), *ilinx* (juegos de vértigo), *mimicry* (juegos de simulacro) y *alea* (juegos de azar). En primer lugar, la asunción del juego como *agôn* permitió al artista moderno una confrontación con la tradición y la historia. Traducido del griego, el *agôn* ('lucha', 'competición'), antiguamente, podía hallarse en las batallas, los juegos olímpicos, las fiestas sagradas y los enfrentamientos discursivos, en los cuales los partícipes evidenciaban sus competencias de fuerza e ingenio (Cfr. Huizinga, 2007, p. 49 y Caillois, 1986, p. 43). Posteriormente, en el siglo XX, también se pudo evidenciar en la poesía moderna, pues esta hacía coincidir el espíritu de lucha (revolucionaria) con el espíritu lúdico.

Así, por ejemplo, en cuanto ‘pugna’, muchas obras vanguardistas surgieron del conflicto con la tradición anterior; y en cuanto ‘debate discursivo’, los neovanguardistas posmodernos se reconocieron inmersos hermenéuticamente en un *diálogo histórico*, en el cual se sentían interpelados y al que contestaban juguetonamente. En segundo lugar, la apreciación del juego como vértigo (*ilinx*) se manifestó en la fascinación futurista por el dinamismo, la velocidad y la energía propios de las máquinas, lo cual pretendieron transmitir a través del arte. De acuerdo con Caillois (1986), dichos juegos «consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la consciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso» (p. 58). Claramente, esto recuerda la búsqueda vanguardista de experiencias intensas o eufóricas por medio de la escritura a fin de manifestar su «imaginación sin hilos», con procedimientos como la liberación de la sintaxis (eliminación de signos de puntuación, de adjetivos, de adverbios...), la supresión de los primeros elementos comparativos distractores en las analogías, el uso de signos matemáticos y musicales para abreviar las indicaciones de los significantes, la exposición de imágenes fulgurantes e inesperadas que puedan aturdir la lógica, etc. En tercer lugar, el juego como *mimicry* (juego de simulacro) se puede visualizar en el uso de la ficción que hizo el poeta moderno para crear un nuevo orden diferente del ordinario. Según Caillois, «Todo juego supone la aceptación temporal, si no de una ilusión (aunque esta última palabra no signifique otra cosa que entrada en juego: *in-lusio*), cuando menos de un universo cerrado, convencional y, en ciertos aspectos, ficticio» (p. 52). En esta esfera, la mimesis cobra sentido en tanto que el lector, oyente o espectador, como co-jugador, se compenetre en la historia representada por el autor, el personaje o el actor teatral. Asimismo, resulta interesante cómo el uso de máscaras-disfraces posibilitan a ambos «ser otro» para aprovechar una licencia temporal y así burlar las convenciones existentes en la realidad cotidiana o parodiar a las autoridades sociales a fin de garantizar la integración y la espontaneidad inventiva. En ese ámbito, no es relevante el Arte (con mayúscula), sino la creatividad; importa ser partícipe de la fantasía propuesta, como cuando al lector moderno se le planteaba «¿qué pasaría si?», (¿qué pasaría si un hombre despertara un día convertido en un horrendo insecto?) (Cfr. Rodari, 2008, pp. 27-29). Por último, en cuarto lugar, los juegos de azar (*alea*) significaron una fuente inspiradora para sortear las fronteras de la moral y la lógica. Caillois los define como una ocasión de gasto puro de energía, tiempo, ingenio, habilidad e incluso dinero (p.

31), en el que el jugador se abandona por completo al destino, y, por ende, su objetivo no es vencer a un adversario, sino a la suerte misma (p. 49); asimismo, el partícipe no produce nada, sino que siempre vuelve al mismo punto para comenzar todo de nuevo: existe, de este modo, un «desplazamiento de propiedad, pero no producción de bienes» (pp. 30-31). Aunque Caillois distancie estos juegos del campo artístico, creemos que este es un aspecto que le sugirió al poeta vanguardista la creación de neologismos, escritos automáticos, cadáveres exquisitos, etc., pues, de la misma forma, usaron la casualidad, lo insólito y el «error creativo» como fuentes de invención, no con el objetivo de producir un «bien» artístico, para el museo del Arte, sino con el fin de tantear el potencial de la palabra. Eran modos de explorar los confines del azar, cuya utilidad, de acuerdo con otro estudioso, Gianni Rodari (2008), «consiste en el entrenamiento de la imaginación para hacerla salir de los cauces demasiado habituales del significado, para vigilar las fulguraciones, aún mínimas, que, de cada palabra, de la más trivial, a veces, puedan estallar en todas las direcciones» (p. 42). Sobre esta base, se puede esclarecer la relación del poeta moderno con el niño, sobre cuyas experiencias creativas basadas en el azar Rodari ofrece diversos ejemplos en su libro *Gramática de la fantasía*. A partir de la exploración de la palabra, de deformaciones fortuitas en la pronunciación, transgresiones en la escritura y asociaciones insólitas de significantes, sonidos e imágenes, se estimula en el participante su libertad de «hablante» y su anticonformismo (p. 32). Se trata de emplear la palabra precisamente como un «juguete», para crear historias a partir de términos lanzados al azar: «binomios fantásticos» (donde «las palabras no se toman en su significado cotidiano, sino que se las libera de las cadenas verbales de las que normalmente son parte integrante» [p. 20]), «cuentahistorias», «falsas adivinanzas», «historias equivocadas», «fábulas plagiadas» y *collages* (como los juegos surrealistas y dadaístas).

e) *La configuración del juego como una «actividad libre» (cual esfera donde todo es posible), a su vez, reforzó la idea de «lo inacabable»*

Finalmente, si consideramos que el juego cobra sentido en su naturaleza libre, incierta y tensionada, se puede afirmar que en la base de su constitución se halla el deseo de su prolongamiento infinito. En palabras de Caillois (1986), «A decir verdad, ya no divierte a quien, demasiado entrenado o demasiado hábil, gana sin esfuerzo e infaliblemente» (p. 34), ya que hay una necesidad en el jugador de desafiar

constantemente sus facultades. En razón de ello, creemos que el escritor moderno pudo cuestionar la idea de obra de arte –cual esfera de juego– como algo acabado o con sentido único, y en consecuencia concibió la construcción de la «obra abierta», una apuesta para que el lector como co-jugador participara y se «arriesgara» en la amplificación del universo ficcional del texto, construyendo diversos sentidos. Así, la *participatio* fue relevante en el arte experimental, pues quebró la relación sujeto-objeto al conseguir «anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra» (Gadamer, 1991, p. 71) y evidenciar el acto interpretativo como un «encuentro», una «fiesta» o celebración, un acontecimiento prolongable que concreta su sentido en su repetición estructural (el movimiento de vaivén propio del juego). Con esta nueva conciencia estructural sobre la obra de arte, e impulsada por el reconocimiento del potencial transgresor de la figura del niño y el juego, la categoría «obra orgánica», de gran peso en la tradición literaria, entró en crisis.

2.3.3. Crisis de la categoría «obra orgánica» u «obra organizada»

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 representante de la hermenéutica filosófica 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». Pero, 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: 106-107).

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 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 (pp. 97-99). Por consiguiente, Gadamer (1991) 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» (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» (p. 125).

Sin embargo, lejos de esa visión conciliatoria y desde una perspectiva social y crítica, Peter Bürger (2000) optó por resaltar la diferencia: en las obras vanguardistas o inorgánicas, se evidencia el principio de construcción, los fragmentos, los signos independientes, por ello, la unidad se manifiesta muy ampliamente y, en caso extremo, solo la produce el receptor; mientras que, en las obras consideradas «tradicionalmente» orgánicas, se trata 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, idóneo para insertarse en 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, 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. 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, pues hizo visible las suturas de la creación en la obra moderna, tal y como se aprecia en las manifestaciones expresionistas, surrealistas y dadaístas, las cuales, con sus mezclas heterogéneas y sus collages de disímiles materiales, 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 ella⁵⁰.

En palabras de Adorno (2004), a quien Bürger analiza, «En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el shock» (p. 222), esto es, para producir en el lector-colaborador un extrañamiento, una relación no automática ni pasiva con la realidad, lo que supuestamente

⁵⁰ Sobre la base de este prolongamiento de las posibilidades de significación del poema moderno, Umberto Eco (1992) definió la *poética de la obra abierta*, aquella que presupone un lector que participe activamente en la construcción de la significación del texto.

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* homogeneizante en el cual dominaba la obra orgánica, pues 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 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» (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 solo 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 solo puede manifestarse, en consecuencia, de modo indirecto, limitándose a la *praxis* de su propia autonomía y su fuerza expresiva. Así, en su contexto, Adorno llegó a afirmar...

(...) socialmente la situación del arte hoy es aporética. Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más. En la aporía aparece la totalidad de la sociedad, que se traga todo que suceda. Que las obras renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica. El criterio central es la fuerza de la expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social; la expresión es el fermento social de su figura autónoma (p. 332).

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. De este modo, «El arte querría realizar con medio humanos el lenguaje de lo no humano» (p. 116), es decir, el arte pretendería hacer hablar a lo mudo. En este escenario, la figura del niño revalorada por el artista cumple una gran función, la de representar el impulso creativo que renueva la experiencia jugando con los fragmentos del mundo moderno y poniendo en evidencia todos ellos como materia poética expresiva.

2.4. De la poética de la representación a la poética de la expresión

En lo expuesto anteriormente, se visualizó el viraje de una belleza antigua a una moderna. Se trató, de acuerdo con Matei Calinescu (1991a), del desplazamiento de una estética de la perdurabilidad (arraigada en la creencia de la belleza como un valor fundamental, parte de un ideal trascendente, universal y de perfección clásica) a una estética de lo efímero, lo transitorio, lo transmutable, lo «interesante» (basado en lo «característico», al modo de ver de Baudelaire), que no escapa de la historia (p. 47). Ello se afianzó a partir de las preguntas sobre la definición de la «literatura», su finalidad y dirección, expuestas por Jean-Paul Sartre en el contexto del desarrollo del arte vanguardista. Entonces se diferenciaría a «la literatura como medio para un fin» (que resalta a la palabra viva, la palabra en acción, al verbo como intermediario entre el autor y el lector, y a la letra como instrumento de ideas fecundas: importaba la funcionalidad de la *inventio*, la ficción inventada) de la «la literatura que halla su fin en sí misma» (que destaca la frase como lenguaje petrificado en un arte independiente y se transforma en soliloquio mudo: afirmación de la *elocutio*, la absolutización del lenguaje).

Para comprender este viraje epistemológico en la idea de lo «literario», el filósofo francés Jacques Rancière (2009) ha trabajado con dos nociones de «poética»: primero en el sentido expuesto por Aristóteles en su *Poética*, como articulación nomotética, una preceptiva constituida por reglas técnicas a fin de lograr una representación verosímil; y luego, «poética» no como sistema de reglas formales que fijan el modo de hacer arte, sino, de acuerdo con la perspectiva de Paul Valéry, «como un hacer» (*poiein*), por el cual el creador aporta su propia experiencia (la expresión de su individualidad, su espíritu) sin limitarse a determinadas leyes. Bajo

este doble sentido, se contempla la diferenciación paradigmática entre una «poética de la representación» (una «poética normativa», restringida) y una «poética de la expresión» (una «poética histórica», generalizada).

Según Rancière (2009, pp. 29-37), 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 verosimilitud⁵¹. 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,

⁵¹ Por estas razones, Rancière (2009) sostendrá que «el decoro se siente» (p. 34). Esto explica por qué algunos críticos literarios (o «literatos») no son sensibles a ciertas obras: no por un desconocimiento de las reglas del arte, sino por el extrañamiento (el no-parentesco) que experimentan ante personajes o temas que «no les comunican nada» o «no son lo que deberían ser». Así, este principio se sostiene en la armonía existente entre el autor, el personaje y el espectador de la representación (p. 35).

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 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» (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» (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 mismo del arte»); el principio antígenérico 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» (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, precedidos por Víctor Hugo (autor del «libro de piedra»⁵², *Notre-Dame de París*), a Gustave Flaubert (que trabajó «el libro sobre nada»⁵³), Stéphane Mallarmé (que se esforzó en la escritura propia de

⁵² Según Rancière, el costo de la humanización de la catedral a través del estilo de Víctor Hugo fue la petrificación de la palabra humana. Así, la novela de la catedral de piedra es un «poema de piedra» en cuanto que es una obra única, intraducible, como si hubiese sido escrita en un lenguaje primitivo, petrificado como los jeroglíficos, pero capaz de proyectar una realidad finita en lo infinito.

⁵³ La noción del «libro sobre nada» responde a la indiferencia con respecto del tema. Flaubert desaparece detrás de su estilo, escribe el libro sin sustancia, «la obra-desierto»; adhiere palabra y pensamiento, y deja que la sonoridad de la frase, los cuerpos, los silencios, los afectos y los perceptos hablen por sí mismos (Rancière, 2009, p. 96).

la Idea⁵⁴) y Marcel Proust (que consolidó la novela moderna, el género de lo que no tiene género: «el libro de vida»⁵⁵). 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» (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.

En este sentido, la nueva poesía expresa la poeticidad de un mundo en cuanto que ella misma «es un fragmento del poema del mundo» y es el «órgano privilegiado» para aprehender esa verdad (p. 54). Ella evidencia al genio que la creó, a aquel que dice la poeticidad de las cosas (espejos del universo), no como obra de su individualidad, sino como manifestación del tiempo, el lugar y la historia en los que él se expresa. Por lo tanto, en este régimen de la expresividad, el «autotelismo» del lenguaje no es un formalismo que evidencia una «autosuficiencia»; por el contrario, patentiza una analogía entre espíritu, lenguaje y sociedad. Si el lenguaje no se ocupa de representar ideas y objetos «externos» sino de sí mismo es debido a que posee en su propia estructura la experiencia de mundo: «No es instrumento de comunicación porque es ya el espejo de una comunidad» (p. 60). La literatura es “social” porque expresa la sociedad y el mundo ocupándose de sí misma. De esto se colige que es infructuosa la oposición entre una «poesía pura» y una «poesía social»⁵⁶.

⁵⁴ Para hacer surgir la «noción pura» en el libro de la Idea, Mallarmé habló al espíritu en la lengua del espíritu, a través de ritmos y símbolos. Hizo de la música («el arte de la antirrepresentación» [p. 152]) la clave de su expresión y creó la poesía visual parecida al poema originario de la comunidad.

⁵⁵ Proust superó la frivolidad estilística de Flaubert con la escritura de un libro de aprendizaje cuya composición se basó en el acoplamiento de libres impresiones puras de la vida, rimas del espíritu organizadas arquitectónicamente de una forma tal que consolida al libro como “máquina ficcional” que «engaña» al lector con lo que le presenta. Con él, la metáfora de la «catedral» romántica (unión de piedra y espíritu) es llevada a su máxima expresión.

⁵⁶ Con esta afirmación, Rancière se sitúa en la línea de Adorno, para quien el arte posee una doble naturaleza: «El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. (...) Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad» (Adorno, 2004, pp. 16-17). No resulta difícil de entender este viraje de una poética restringida a una poética generalizada si se

Esta coincidencia entre lo individual y lo colectivo en los valores de la nueva poética parecía una reminiscencia de la idea del «libro de vida» de la Antigüedad clásica, el texto fabulado y cantado con un lenguaje de infancia (la palabra oral-viva) como expresión de la vida de un pueblo. Fue una coincidencia que condujo a Schiller, en 1795, a dividir la poesía en dos: una «ingenua», la de los griegos; y otra «sentimental», «poesía propia de la modernidad, la poesía de un mundo que persigue una naturaleza perdida, opone los sentimientos del corazón a la prosa del orden social» (pp. 78-79) e intenta restaurar su poeticidad haciendo hablar hasta a las piedras, llevada a cabo intencionalmente por el «artista», un virtuoso que ansía construir «el poema», escribir tal y como ve las cosas en su forma absoluta (tal y como son), es decir, desea escribir precisamente como un vidente. Esta tensión entre el espíritu y la letra se maximizó desde el mencionado cambio de paradigma, pero fue neutralizada con la consolidación del género sin género: la novela, «el libro de vida» de Marcel Proust, una novela construida con fragmentos de vida e impresiones a través de los cuales manifestó la poeticidad del mundo. La poética generalizada de la obra moderna unió los contrarios en el concepto de «fragmento», término que, según Rancière, desde el romanticismo (con Schlegel y Novalis) comenzó a entenderse no como la marca de lo inacabado, lo destotalizado, la ruina, sino como lo inacabable, la unidad expresiva, el germen, el símbolo, «la figura finita de un proceso infinito» (p. 80), momento de una *formación (Bildung)* en constante devenir. En base a él, se pretendió resolver las contradicciones de la nueva totalidad, pues en su naturaleza la individualidad creadora y la poeticidad colectiva concordaban.

En suma, la liberación del espíritu afrontó al sistema representativo-ordenado-normativo su máximo opuesto: la «anarquía democrática» de la letra errante, la fragmentación, la «disociación esquizofrénica», la locura, y devolvió el lenguaje a sus fuentes, a su potencia creadora, manifestando el *phatos* y la facultad del hombre que juega. El artista moderno, «hombre que juega», volvió todo en lenguaje, evidenció que «toda materia es poética» y «toda forma es artística», y por ello, en esta investigación, se estudiará su relación con la figura del niño, cuyo potencial buscó explotar hasta identificarse con él.

considera, según Rancière, la formación de la segunda en sintonía con el desarrollo de las ciencias históricas, políticas y sociológicas de mediados del siglo XX.

CAPÍTULO III

CARLOS OQUENDO DE AMAT Y LA AVENTURA DEL POETA-NIÑO QUE JUEGA EN *5 METROS DE POEMAS*

A comienzos del siglo XX, entre las décadas del 20 y el 30, se reveló estrictamente el escritor de vanguardia, aquel que a través de su escritura no se interesa en definir sentimientos o experiencias, sino en evocar sensaciones centradas en situarse bajo el «signo de la originalidad» (Lauer, 2000, p. 123), pues «desdeña el saber de qué escribir o bien aspira a llegar a él indirectamente, en y desde el código mismo, mediante actos de arrojo verbales, a veces personales, que intentan poner todos los saberes en crisis» (Jitrik, 2000, p. 23). Ello se evidenció en el capítulo anterior, en *5 metros de poemas*, libro del poeta heterodoxo Carlos Oquendo de Amat, quien no pretendió situarse en una línea específica de corriente artística ni definir un sentir nacional frente al canon oligárquico imperante, sino, más bien, optó por concretar una aventura poética transgresora y autónoma que estimuló a los agentes ortodoxos del campo literario a revisar las categorías conceptuales con las que tasaban las producciones líricas del momento. De este modo, el poeta incomodó y generó un estupor, pues fue netamente auténtico y creativo como un niño, lo cual nos impulsa a analizar concienzudamente de qué modo concretó dicha aventura y en qué grado aprovechó la simbología de la infancia para realizar ello.

Guiados por ese interés, sustentaremos nuestro análisis, en primer lugar, en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (*La actualidad de lo bello*, 1999; *Verdad y método I*, 2001), quien sostiene que en todo acto de lectura no reinan ni el texto (con un significado definido que se deba descifrar) ni el lector (con una lógica que deba imponer), sino una relación dialógica de preguntas y respuestas entre ellos,

una interacción lúdica en la que intervienen básicamente un intérprete (predispuesto en el horizonte del presente, con sus expectativas y prejuicios) y los productos lingüísticos de la tradición (en el horizonte del pasado). De este modo, el texto invita al lector a «correr el riesgo» de comprenderlo, es decir, a construir y destruir constantemente sus prejuicios y los sentidos que puedan emanar de su encuentro con el texto; por lo que se deduce que cada acto de asistencia interpretativa no es igual al anterior (Cfr. Gadamer, 2001, p. 165) y que «el entender no es un método, sino una forma de convivencia entre aquellos que se entienden» (1999, p. 12). En este sentido, el acto de «interpretar» y la experiencia estética del arte se desarrollan en un tiempo de celebración, al que se debe entrar siendo partícipes de las reglas propuestas por la misma obra, para dialogar, ampliar creativamente nuestro horizonte cognitivo y encumbrar el diálogo como factor determinante de la interpretación.

Es importante, por ende, respetar la esfera ficcional de la obra, por lo que nos será útil, en segundo lugar, apelar al uso de algunas categorías de la Pragmática Lingüística, sean estas los interlocutores: locutores y alocutarios. El «locutor» es quien en el texto poético expresa una emoción, un argumento o una anécdota (no se identifica con el autor real), y se manifiesta de dos formas: como «locutor personaje», reconocible porque enuncia en primera persona, de forma individual (el «yo» poético) o colectiva («nosotros» inclusivo o exclusivo); y como «locutor no personaje», caracterizado por el distanciamiento que adopta con respecto del enunciado (en tercera persona o de forma impersonal). Ambos se dirigen a una instancia receptora, sea un «alocutario figural» (expreso concretamente mediante un «tú» o un nombre propio), un «alocutario no figurado» (indistinguible, pero parte del poema), o un «alocutario cero» (característico de los monólogos poéticos, donde el locutor-personaje se interpela a sí mismo) (Fernández Cozman, 2001, pp. 174-181).

En tercer lugar, a fin de abordar el sentido profundo o la visión de mundo en el poemario, es preciso analizar los procedimientos figurativos con los que el poeta operó. Por ello, recurriremos a la teoría de los campos figurativos de Stefano Arduini (2000), representante de la Retórica General Textual, y a los aportes de la Lingüística Cognitiva de Georges Lakoff y Mark Johnson, con su noción de «metáforas cotidianas», en cuanto los autores citados coinciden en el abandono de la concepción de las figuras como simple «desvío» de un plano neutro, para comprenderlas, más bien, como medios cognitivos comunes en las «estructuras pragmáticas de la

comunicación». Por un lado, el primero definió un «campo figurativo» como un área conceptual que incluye una diversidad de figuras a través de las cuales se organiza la expresión humana (p. 131). Considera la existencia de seis campos: metáfora (que contiene las figuras que permiten entrever una «intersección de marcas semánticas» como la catacrexis, el símbolo, el emblema, la alegoría, la similitud, la personificación y la parábola), metonimia (definida sobre la base de transferencias por contigüidad: la causa por el efecto; la materia por el objeto; el continente por el contenido; lo concreto por lo abstracto, etc.), sinécdoque (determinada por relaciones de parte-todo o todo-parte; género-especie o especie-género, etc.), antítesis (que contiene figuras generadoras de tensión como la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron, la paradoja, la antítesis misma), elipsis (que incluye operaciones figurativas como el silencio, la objeción, la reticencia, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha) y repetición (que amplifica el efecto de un discurso a través de figuras como la reduplicación, la paranomasia, el quiasmo, la anáfora, etc.).

Por otro lado, Georges Lakoff y Mark Johnson (1995), en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, estudiaron la metáfora como elemento constitutivo de nuestro sistema conceptual ordinario y funcional. Desde su perspectiva, que la sociedad comparta, en un tiempo y lugar, un sistema conceptual («campo retórico», diría Arduini) es lo que permite que se efectúe dentro de ella la comunicación y la acción; así también, ello es lo que posibilita una óptima «fusión de horizontes» (los que proyectan el texto y el lector) en el acto de la interpretación. Bajo este lente, nuestro sistema conceptual es en esencia de naturaleza metafórica (p. 39) y estructura lo que percibimos, pensamos y actuamos, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Así, tenemos metáforas estructurales (las que estructuran un concepto –pensamiento, percepción y acción– en términos de otro [p. 49]; por ejemplo, UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, apreciable en expresiones como «Atacar los puntos débiles del otro», «Sus estrategias argumentales están a la vanguardia»), metáforas orientacionales (las que permiten ordenar nuestros enunciados en términos espaciales –arriba/abajo, adelante/detrás, centro/periferia, cerca/lejos–; verbigracia, FELIZ ES ARRIBA y TRISTE ES ABAJO, en expresiones como «Me levantaron el ánimo», «Caí en depresión») y metáforas ontológicas (aquellas que permiten entender «nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias» [p. 63], como LA MENTE ES UNA MÁQUINA, en expresiones como «Voy a perder el control», «Mi cerebro no funciona bien hoy»).

Puesto que ya han sido expuestas nuestras principales herramientas de análisis, primero procederemos a abordar el poemario en general, para luego concentrarnos en un conjunto de textos significativos dentro de él.

3.1. El primer hablar del poeta-niño y el libro como un juguete

*5 metros de poemas*⁵⁷ plantea desde un principio las reglas del juego interpretativo a partir de sus paratextos. Entendemos por «paratexto», en consonancia con Gérard Genette, todas aquellas marcas gráficas que acompañan y presentan el texto a la vista del lector con el interés de captar su atención, estimular su horizonte de expectativas (anticipaciones, hipótesis) o predisponer una determinada lectura; en otras palabras, todo el aparato montado por el cual «un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público» (Genette, 2001, p. 7). El desarrollo de la imprenta favoreció la potencialidad expresiva de dichas marcas, las mismas que sitúan el texto literario frente a un mercado, presto para su consumo simbólico. Carlos Oquendo de Amat, consciente de ello, lo aprovechó y ofreció su obra como una mercancía, esto es, con una serie de elementos paratextuales que, en todo el sentido de la palabra, convirtieron su obra en un objeto visual, una novedad, un acontecimiento artístico idóneo para perturbar la tranquilidad del lector burgués: una carátula y una estructura compositiva intrigantes, un título original, una dedicatoria tierna, un sugestivo instructivo de lectura, una diagramación delirante con un inusitado «intermedio» y una tipografía visualmente atractiva.

Desde la carátula asistimos a la representación de un espectáculo. Como si nos situásemos ante el anuncio publicitario de una película, hallamos juego de contrastes, juegos tipográficos, palabras fragmentadas (me-tros), números (el 5) e imágenes (máscaras teatrales) expuestos simultáneamente. Entre todos ellos, resalta el número 5, una cifra perteneciente al título que manifiesta la cantidad de una «cosa», la condiciona, la clasifica. Sumado a él, la palabra «metro» no es sino una alusión a aquello que se puede medir, cuantificar y hasta vender. «5 metros de poemas», entonces, a primera vista, se refiere a la caída de la poesía y el sujeto romántico-moderno en la lógica del mercado, los cuales han adquirido carácter de «novedad» seductora. Sin embargo, es evidente también un guiño paródico en esta oferta como burla de la cosificación del arte en la sociedad moderna, pues ¿a quién

⁵⁷ En adelante, todas las referencias y citas de este poemario corresponderán a la edición del 2007.

se le ocurriría negociar con un objeto desprovisto de utilidad práctica? El mercado es implacable con lo improductivo. Por ende, se sugiere que el autor construyó adrede una transgresión, un juego de palabras para estimular nuestra capacidad de asombro.

En dicho sentido, el libro se ofrece como un juguete, y esto se sobredimensiona una vez que desplegamos sus páginas. Su estructura fuera de lo convencional produce una suerte de hechizo, de fascinación inquietante, por lo cual resolvemos que no nos hallamos ante un objeto de mercancía, sino ante un objeto lúdico. De hecho, tanto su estructura como su deslumbrante diagramación y tipografía nos impulsan a pensar que el autor celebró con él su autonomía artística: la comprensión del arte como juego. Recuérdese que el mercado, antes de convertir la obra literaria en un objeto de cambio, posibilitó primero la autonomización del escritor de la «dominación estructural» ejercida por los poderes políticos y oligárquicos. De este modo, al financiar su obra transgresora por su propia cuenta⁵⁸, el autor ostentó su libertad de experimentar antes que servir a un interés ideológico y lucrativo. Seducido por los valores de la modernidad y la eclosión del campo literario peruano, con el deseo consciente de ser un «artista», Oquendo insertó su obra en el sistema de circulación de bienes literarios, pero alterando su rigidez. Su gesto de poeta moderno fue oponerse a la razón instrumentalizada sobre la base de un producto estético lúdico y alegremente dispuesto para su autodestrucción, porque como un niño frente a su juguete tentó la transgresión de lo considerado por siglos de cultura un objeto sagrado de conocimiento. *5 metros de poemas*, por lo tanto, es un libro-filme-juguete que proyecta un tiempo de felicidad y que sorteja las leyes del mercado: no es útil ni fácil de reproducir tecnológicamente.

El paratexto que afianza esta idea de la configuración del poeta como un niño es la dedicatoria, la cual expone la voz trémula de un ser primordial: «Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre». La madre se presenta como un «ser amable», el primer lector implicado al que se cree oportuno dirigirse para la comprensión del espectáculo, precisamente por su disponibilidad de asistencia, es decir, su disposición para jugar. Cabe agregar que el poeta aprovecha la naturaleza indulgente de ese personaje para entregar no un poemario como conjunto (no dice

⁵⁸ Oquendo procuró la edición de su libro sin recurrir a un padrinazgo político. Él mismo logró su publicación gracias a que recurrió a sus conocidos ofreciéndoles sus famosos «bonos literarios», con el fin de reunir el dinero necesario para el nacimiento de su obra.

«este libro»), sino una serie de poemas, como si fueran productos independientes (primera pista de fragmentación comprobada, además, por los años que figuran en la parte inferior de cada uno de ellos), llenos de peligros y riesgos (alusión al carácter experimental), sospechosos: es el signo de la aventura del poeta-niño que balbucea jugando con la palabra en su primera exploración del lenguaje. De esta forma, la infancia se revela como la instancia potencialmente renovadora a partir de la cual el poeta dice «yo» al entrar mediante el uso del lenguaje en la historia de la literatura.

Otro paratexto sugestivo es la instrucción de lectura brindada después de la dedicatoria: «Abra el libro como quien pela una fruta». En la línea de la lírica moderna, como niño que juega, el poeta propone emplear la imaginación para ampliar el marco de lo posible y no limitarnos a la realidad en acto. En consecuencia, emplea una metáfora ontológica fundamental: el libro no es un libro; EL LIBRO ES UNA FRUTA; es un juguete de su imaginación al que hay que visualizar como una fruta. Por ende, hay que comprender su obra como un objeto de placer. Su instrucción posee carácter de guía imperativa con el objetivo de que el lector asuma las reglas del juego y se deshaga de todo aquello que sea inservible para su comprensión (léase prejuicios superfluos: la cáscara de la fruta) y, más bien, incursione en el texto con ansia, con curiosidad detenida. En este sentido, es significativo, además, que se apele a la figura de la fruta, elemento que estimula el «gusto», del mismo modo que una obra de arte autónoma solo puede ser valorada, en palabras de Immanuel Kant, con juicios de gusto (no lógicos sino estéticos), esto es, por medio de una contemplación desinteresada. De este modo, en el terreno de este convite, el libro no es ya un objeto trascendental de conocimiento, sino uno material con el que hay que disfrutar y experimentar, al que hay que poseer e incluso tentar el hallazgo de su alma interior (la semilla), también como si estuviésemos abriendo un juguete y explorando libremente el mecanismo de su funcionamiento interno.

3.2. Infancia resignificada: de la inocencia a la conciencia crítica

Creemos que en el cuerpo del poemario se configura una transición de la contención a la liberación del impulso experimental y creativo, así como también un despliegue de la inocencia al desarrollo de una conciencia crítica. No es gratuito que el vate, antes de iniciar su aventura poética, apele a su madre y exponga como primer poema «aldeanita», un texto bastante convencional a nivel métrico y temático: la

madre, las raíces andinas y el primer amor representan el terreno conocido que le brindan seguridad; es decir, constituyen el ámbito en el cual, exento de toda angustia, imperaba aún el candor de la inexperiencia en su forma de percibir el orden de las cosas. Una vez que lo sobresalte la hostilidad del mundo, tras un proceso de abstracción, el poeta no dudará en «recobrar su infancia a voluntad» –pero esta vez con las armas del entendimiento– para experimentar, renovar su mirada y humanizar, con optimismo, todo aquello que lo perturbaba. Esta hipótesis podrá ser confirmada tras examinar «Aldeanita» (la inocencia), «Cuarto de los espejos» (la duda) y «Poema del manicomio» (la experiencia).

3.2.1. Análisis de «aldeanita»

El poemario se inicia con «aldeanita», que presenta a la mujer como el origen, el punto de partida en el viaje de exploración poética del poeta-niño. Unido a ella por medio de un lazo sentimental, avanzará de su mano hasta liberar su impulso creador, y volverá al calor de su seno, vía el recuerdo o su duplicación en otros personajes femeninos (como en «compañera», «poema del mar y de ella» y «madre»), cada vez que lo exceda la incertidumbre de su aventura vanguardista. La mujer «aldeanita» es también, aquí, una metáfora de la madre tierra, aquella que brinda una identidad antes de cualquier migración física o espiritual. Es la madre arquetípica a la que dedica su «primer hablar» y, acogido a ella, iniciará el tránsito de un nuevo camino. Sin arriesgarnos demasiado, podríamos afirmar que *5 metros de poemas* no solo tiene la forma de una cinta cinematográfica, sino también la de un camino que se despliega, por el cual efectuaremos un viaje de formación o aprendizaje contemplando una diversidad de paisajes poéticos.

Como representación del «terreno» (tierra-madre-mujer) que brinda seguridad y calma, «Aldeanita» es un poema convencional y proporcionado. En su nivel léxico, destaca el empleo de un lenguaje modernista (seda, cinta, cartón, corazón), amoroso y cotidiano, expresado con un tono tierno, íntimo y confesional, como las palabras expresadas por un niño, perceptible gracias a la presencia de los diminutivos (*aldeanita*, *mañanita*), lo cual refuerza la idea de que nos hallamos ante un yo poético joven e inexperto que está por iniciar su itinerario poético. Con esto queremos decir que, al partir de un tema clásico como el amor, el poeta está apelando a una tradición arraigada para afirmarse con certeza en el canon literario. Súmese a ello que, a nivel

métrico, nos encontramos ante un conjunto de versos medidos (un heptasílabo, dos octosílabos, dos endecasílabos y dos dodecasílabos) que le brindan al poema una regularidad formal y un ritmo armonioso mediante los cuales cualquier interlocutor podría sentirse fácilmente seducido.

Del mismo modo, es uno de los poemas menos experimentales a nivel gráfico y visual en comparación con el resto que conforman el libro. Sin embargo, además de la cuna modernista, también es distinguible la exploración de algunas técnicas vanguardistas, como el uso de una tipografía espaciada en la escritura del título, la escritura en minúsculas del mismo, la ausencia de signos de puntuación que dan fluidez al texto al estilo surrealista, la creación de espacios en blanco en los versos 1 y 3, el uso de la terminación libre que sirve de contrapeso a la uniformidad métrica de los versos, y, por supuesto, el empleo de metáforas maravillosas que estimulan la imaginación del lector. Ante todo ello, se advierte cuánto el poeta se halla a caballo entre lo convencional y la exploración literaria, entre la memoria y la proyección hacia el futuro, y por eso expresa «ataré mi corazón [ante de comenzar este viaje]».

Probablemente, el nivel retórico es el que más anticipos nos brinda acerca del talante vanguardista del autor, por cómo otorga libertad a su imaginación creadora. Se percibe cierta influencia de la corriente ultraísta. En este sentido, prevalece el campo figurativo de la metáfora, y ello será recurrente a lo largo de los *5 metros de poemas*. En primer lugar, «Aldeanita de seda» es un verso basado en la metáfora ontológica LA MUJER ES UNA PRENDA, común en otras expresiones como «*lucir* a una bella esposa», «mujer con *piel de terciopelo*», «buscar el *abrigo* de una buena amante», etc. Mediante esta figura, se apela, con manifiesta ternura, a un vínculo con la mujer dócil, suave y fácil de amar. Esta, pues, le transmite estabilidad y confianza.

En segundo lugar, «ataré mi corazón como una cinta a tus trenzas» es un verso que posee varias figuras literarias entrelazadas: un símil (el corazón *como* una cinta), una metonimia (corazón es «lo concreto» de sentimientos, deseos y pasiones) y una sinécdoque («trenzas» es la parte simbólica del peinado de las mujeres provincianas del Perú, que, significativamente, tiene la apariencia de un conjunto de lazos en forma de corazón; por ello, sugieren el amor a la tierra natal andina). Se sustenta en la metáfora ontológica LOS SENTIMIENTOS SON LIGADURAS (también común en expresiones como «*atado* al amor de su vida», «*sujeto* por los celos»,

«*tirar de su angustia*»), gracias a la cual se alude a cómo el yo poético, antes de realizar su futuro proyecto, ceñirá deliberadamente su sentimiento poético a su amada provinciana y, por ende, a sus raíces andinas, ya que la tierra natal es también la mujer fértil a la cual lo unen sus sentimientos y recuerdos.

En este punto, es pertinente mencionar otra metáfora ontológica muy relacionada con la anterior. Nos referimos a LA MEMORIA ES UN HILO (común en enunciados como «recuerdos *enredados*», «*cortar una remembranza*», «*perder el hilo de la conversación*»), mediante la cual se permite entender, en el poema, que toda mención afectuosa al pasado será *el hilo del que tirará* el poeta cada vez que sienta que se extravíe en el laberinto de su nueva experiencia. La cinta –o los sentimientos ligados al pasado por medio del recuerdo– será una especie de «hilo de Ariadna» (*arihagne*, ‘la más pura’, como nuestra aldeanita), un «lazo» que impedirá que el yo poético se pierda en su nueva aventura, una conquista que, en este caso, será poética. De esta forma, tiene mucho sentido que el yo poético se autodenomine como un «bueno aventurero de emociones»: fiel y encomendado a su aldeanita, se enfrentará al peligro de la quijotesca empresa de concretar su proyecto vanguardista, la más sublime de sus ambiciones en su papel de poeta moderno.

En tercer lugar, los cuatro últimos versos cumplen la función de revelar el motivo por el que el yo poético se siente tan unido al personaje femenino: la entrega amorosa en una experiencia colmada de inocencia, sin condiciones, en un día ordinario. Por un lado, el verso «Por que en una mañanita de cartón», que tiene como base la metáfora ontológica EL TIEMPO ES UN OBJETO DE MATERIA DELEZNABLE (común en expresiones como «el tiempo *se hace agua*», «*las cenizas del ayer*», «*las horas se hicieron añicos*», etc.), evidencia que el vínculo se estableció en una mañana común y efímera, pero cálida y propicia, pues el cartón, además de ser frágil es también un material de fibras naturales que transmite una sensación acogedora y humana. Por otro lado, los versos «Le diste *el vaso de agua* de tu cuerpo / y los dos *reales* de tus ojos nuevos» se sustentan en dos metáforas ontológicas: EL CUERPO DE LA AMADA ES UNA FUENTE DE AGUA, una referencia erótica que, no obstante, connota pureza, pues el vital elemento no es entregado incontroladamente, sino en un vaso, objeto transparente y frágil; y LOS OJOS DE LA MUJER SON OBJETOS PRECIOSOS, alusión a las antiguas monedas de plata españolas que se presentan relucientes como piedras preciosas. En suma, la aldeanita era, en ese entonces, una mujer inocente, dócil y

pura, de ahí que «sea de seda» y «calme la sed» del yo poético. Ella le entregó su valiosa inocencia («ojos nuevos», brillantes, desprovistos de experiencia) y, por ello, como ya anticipamos, en el futuro será una instancia que le brindará seguridad, pues éste podrá «abreviar» su recuerdo cada vez que lo necesite.

En consonancia con lo expuesto, en el estrato intermedio del poema, es evidente la presencia de un locutor-personaje en primera persona (yo) que se dirige a un alocutario representado (la aldeanita) para expresarle la promesa de una alianza antes de zarpar en su aventura poética. Por ende, el poema puede ser dividido en dos partes: los tres primeros versos conformarían un primer fragmento independiente, ya que comunican la intención del yo poético; mientras que los cuatro últimos versos, un segundo fragmento, pues explican los motivos de su proceder. En este sentido, como lectores, no hallaremos un espacio representado, sino una serie de confesiones configuradas en dos tiempos, entre los que destaca el suspenso ante el porvenir. El yo poético no se ciñe al empleo de un tiempo verbal en pasado, no se centra en la evocación y la memoria (pese a que cuantitativamente dedique más versos a recordar la primera experiencia amorosa), sino que se proyecta hacia el futuro («ataré mi corazón»), pues lo que realmente le interesa se halla en las nuevas experiencias que podrá adquirir y por las cuales se encomienda a la protección de los lazos familiares.

Pon ende, a nivel temático, nos hallamos ante la afirmación de una identidad cultural antes que artística. La escritura del poema parte del reconocimiento de la ligazón espiritual con la historia andina cifrada en las trenzas del personaje femenino. El poeta, así, apela a una memoria colectiva antes de brindarnos el producto de su sensibilidad artística (su obra, la fruta). Al final, esta experiencia poética enlazada al recuerdo de la amada será un nudo más en la tradición poética peruana.

3.2.1. Análisis de «cuarto de los espejos»

Frente a la serenidad experimentada en «aldeanita», en el estrato de la dicción textual (*elocutio*) o plano de la expresión, destaca en «Cuarto de los espejos» un lenguaje de desasosiego presente desde el mismo título, donde aparece el espejo, símbolo de la representación imaginaria de la realidad, que puede tanto revelarla en toda su crudeza como jugar con su apariencia. De este modo, un conjunto de palabras culturalmente aciagas (espejo, rejas, darse de bruces, muerte, pérdida...) proyectan una retórica de la angustia. Este aspecto es sobredimensionado por un ritmo

modelados en base de experimentaciones significativas elaboradas por el poeta para probar su potencia creadora.

Dicha potencia también se visualiza en el nivel retórico, donde las figuras no cumplen la función de mero ornato, sino que esclarecen el estrato profundo. Como se observa en el texto transcrito, prevalecen los campos figurativos de la metonimia, la metáfora, la repetición y la antítesis. Por un lado, «rejas de aire» es una metonimia, de especie «lo concreto por lo abstracto», que alude a una suerte de prisión imaginada por el yo poético; asimismo, «Dónde estará la *puerta?*» es otra metonimia de la misma especie expuesta en relación con la búsqueda de una «salida» de dicho cautiverio. Por otro lado, en el campo figurativo de la metáfora, consideramos que «darse de bruces» es una expresión basada en la metáfora ontológica LA VIDA ES UNA CARRERA O EXISTIR ES HALLARSE EN UNA CARRERA CONSTANTE, común también en enunciados como «tropezar en la vida», «avanzar a zancadas», «perder la meta e irse de cara». Así, «darse de bruces» se refiere a la asunción de la realidad efectuada por el yo poético en el transcurso de su existencia, pues concluye que, de cualquier modo, actúe como actúe, no puede evitar el orden de los acontecimientos, lo cual refuerza la idea de su aprisionamiento, pues se halla subordinado al curso de la vida (por ejemplo: nacemos, crecemos y morimos). Sumado a esto, el símbolo del espejo le sirve al yo poético, como ya anticipamos, para asumir su identidad, pues representa la conciencia de la realidad. Esta última figura es muy significativa a nivel estructural, ya que posibilita la presencia de repeticiones e inversiones, esto es, otros campos figurativos como el de la repetición (con figuras retóricas como la reduplicación –verso 4–, la anáfora –versos 6 y 7– y el quiasmo –verso 8–) y el de la antítesis (con figuras como el oxímoron –verso 12– y la antítesis propiamente dicha –versos 6 y 7–), los cuales crean, a lo largo del poema, un círculo opresivo que imposibilitan al personaje huir de las tensiones existentes.

Sobre lo expuesto, si entendemos el espejo como el símbolo de la representación imaginaria de la realidad, se puede tentar la construcción de otra metáfora ontológica: LA CONCIENCIA ES UNA HABITACIÓN (figura que se halla en expresiones cotidianas como «estar *encerrado* en sí mismo»; «estar *recogido* en los pensamientos»). En este sentido, «Cuarto de los espejos» sugiere la idea de que el yo poético atraviesa un fenómeno de introspección: observa interna y detenidamente sus pensamientos, es decir, se halla entregado a una idea a la que analiza desde varios

puntos de vista: «Ser siempre el mismo espejo que le damos la vuelta». Pero ¿qué genera esta ansiedad en él? Creemos que, preso en su conciencia reflexiva, identifica la naturaleza de su ser, esto es, se autocontempla en una multiplicidad de frágiles cristales hasta percibir horrorizado su propio carácter efímero (su mortalidad) y la imposibilidad de rehuir esa realidad: el imperio del tiempo.

La idea del tiempo se configura desde el verso 1, donde la «medianoche» marca el punto cero del día, el inicio y el fin, los cuales en realidad se identifican (como por medio del reflejo de un espejo: versión e inversión), pues el tiempo, en realidad, no se subordina a esas categorías convencionales, es decir, no se detiene, no posee ni principio ni conclusión, y todo lo consume. Al darse cuenta de ello, el yo poético siente su opresión y se conmociona. Inmediatamente, podría afirmarse que su desasosiego cobra la forma del reloj, símbolo privilegiado del tiempo, cuya alusión avistamos en los siguientes versos: «se ajitan las manos»; «se ajitan las manos amarillas / y se pierden las otras manos». Se trata de una catacrecís que refiere a las manecillas o agujas del reloj, objeto que manifiesta su poder absoluto sobre la vida del hombre, cuyo curso de vida incluso controla. El yo poético, por ello, asume una condición frágil, una naturaleza de «madera», que debe soportar «HACHAZOS DE TIEMPO», cortes que consumen su vida. De esta forma, podemos constituir otra metáfora ontológica: EL TIEMPO ES UN VERDUGO (figura común en expresiones como «ha sido *víctima* del tiempo»; «dejará su vida *en manos* del tiempo»), por medio de la cual se manifiesta cómo el yo poético sufre las condiciones del tiempo.

En el estrato intermedio, en el que se examina la forma del contenido (*dispositio*) o la estructuración de las unidades de sentido –interlocutores, espacios y tiempos– resulta claro que, en relación con los interlocutores, existe la intención de involucrar, en la reflexión, al lector, motivo por el que se usa el plural de la primera persona en sentido inclusivo: «nosotros». Esto significa que nos hallamos ante un locutor-personaje colectivo que dirige su emoción poética a un alocutario no figurado, con el fin de dar cuenta de la condición general del ser humano sometido al orden temporal. Adrede, desde su conciencia (lugar de su enunciación: «en *este* todonada de espejos»), proyecta su angustia en un presente que pone de manifiesto su inexorable acabamiento: va dejando de ser lo que era en un momento determinado («ser de MADERA»), deviene, cambia, parece tras cada minuto que transcurre, y se desespera, pues ignora de dónde proviene esa fuerza que lo consume («sentir en lo

negro / HACHAZOS DE TIEMPO»). Asimismo, la deixis (elementos lingüísticos en el discurso que revelan la situación del yo poético) evidencia de qué forma el presente se configura como el eje de su razonamiento y su pesar: «en *esta* media noche», «se *ajitan* las manos», «*ser siempre* el mismo espejo...», «en *este* todonada», lo cual nos permite dividir el poema en dos partes, donde el verso «ETERNA Juventud Vejez ETERNA», en el centro del texto, marca la escisión entre la esperanza o la búsqueda de una salida y la resignación o aceptación de la realidad. Se establece, de este modo, una equivalencia dialéctica que lleva a concluir al yo poético que el tiempo, en realidad, podría solo existir en su mente o para sí mismo.

Lo expuesto conlleva a observar que, en el estrato profundo (*inventio*) o plano de la semántica textual –donde se esclarece, en virtud de los otros estratos, la visión del mundo representado–, el poema manifiesta el entrapamiento del hombre moderno en las leyes del tiempo físico o *chronos*, el tiempo cotidiano o el tiempo de los relojes, el que impone una preocupación sobre la duración existencial entre la vida y la muerte, y una terrible incertidumbre sobre su lugar en el mundo. En este sentido, la metáfora ontológica EL TIEMPO ES UN VERDUGO hallada en el poema refuerza esta idea: en su aprisionamiento temporal presente, el hombre moderno no puede dejar de pensar en el futuro (Dónde estará la puerta?), pues es consciente de su finitud y de que todo acontecimiento en su vida se ordena secuencialmente (es inevitable, por ese carácter irreversible propio de todo ente terrenal) hasta conducirlo hacia su consumo, esto es, a que la línea de su vida sea cortada por el tiempo. Sin embargo, como ya anticipamos, se plantea que ello podría ser tan solo una ilusión especular, una ilusión creada por la mente humana.

En efecto, creemos que, ante esa adversa realidad, se propondrá una salida poética en el tiempo indivisible, reversible y eterno del juego, el *Aión*, lo que en la cultura griega era propio del ocio y el arte, y que se relacionaba con la vida y la naturaleza divina e infantil: los dioses eran como niños que jugaban y ejercían su poder en su propio reino, pleno y autónomo, pues poseía un fin en sí mismo. Igual, en el texto, se crea un campo ficcional que funciona en virtud de sus reglas, donde el juego tipográfico, con el extrañamiento que produce, desacelera la lectura y crea una nueva temporalidad: una fiesta de signos plurales invita a una constante relectura, esto es, a revertir la lectura lineal y el tiempo cronológico para explorar repetidas veces los sentidos que puedan emanar del poema. En virtud de ello, se nos revela

La distribución versal ofrece más de un mensaje a ojos del lector. Claramente, la liberación del verso de las convenciones de la métrica permite al poeta representar, también, una liberación expresiva de sus tensiones. Por ejemplo, el séptimo verso situado en medio del poema («PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS») sugiere ser fundamental en la dilucidación del sentido del mismo: es la justificación principal del yo poético sobre el cuadro de angustia que tuvo que afrontar en el pasado. Sumado a ello, se tantea una representación gráfica de la segunda excusa: la fuerza de los sentimientos estrechó su voluntad. Los versos se hallan dispuestos conformando una «V», como apuntando simbólicamente al objeto que lo limitó («camisa de fuerza»).

Por otra parte, en el nivel retórico, se observa la presencia de tres campos figurativos, el de la metáfora, la repetición y la metonimia. En el primer campo, por ejemplo, en los versos «Tuve miedo / y me regresé de la locura», se aprecia la metáfora ontológica LA LOCURA ES UN LUGAR (visible en otras expresiones como «está *en* la luna», «¿*dónde* perdiste la cabeza?», «se halla extraviado *en* el espacio»). Asimismo, el verso «tuve miedo de ser / una rueda», se base en la metáfora ontológica (muy acorde con el contexto moderno) VIVIR ES MANEJAR UN AUTO, donde la rueda alude al «movimiento», vinculada a la contingencia, el cambio, «lo que puede ser», el devenir existencial. Bajo este concepto, son comunes expresiones como «rodar al ritmo de la vida» (vivir sin miramientos ni con prisa), «todo anda sobre ruedas» (progresar óptimamente), «rodar en las calles» (aventurarse y explorar); y, en consecuencia, «tener miedo de ser una rueda» implica una desconfianza de moverse o concretar una acción; es decir, supone el padecimiento del yo poético y su temor al cambio o la «conducción» de su vida.

El siguiente verso, «(tuve miedo de ser) un color», es otra metáfora que asume un sentido similar a lo expuesto en relación con la rueda. En diferentes culturas, el color ha sido empleado para expresar emociones o diversos estados del ser. Por ello es que, con base en la metáfora ontológica EL COLOR ES EMOCIÓN, escuchamos enunciados como «me gusta el color de su mirada» y «hay que ponerle color a la vida». En este sentido, «tener miedo de ser un color» podría aludir al temor de identificarse con una emoción, expresarla, ser auténtico, o incluso al temor de emprender una aventura (a propósito, recuérdese, además, que en el poema «aldeanita» el poeta se hacía llamar «bueno aventurero de emociones»). Siguiendo la secuencia de la metáfora de la rueda, entonces, el verso 5 reafirma la idea de que el

yo poético ha renunciado a obrar de algún modo. Si a ello sumamos la siguiente metáfora «(tuve miedo de ser) un paso», el sentido se esclarece más aún. Esa expresión responde a la metáfora estructural LA VIDA ES UN CAMINO, sobre la que se puede realizar las siguientes identificaciones: los transeúntes representan a los seres humanos; las piedras, los obstáculos; las señalizaciones, las circunstancias favorables; los pasos, las decisiones; el inicio del camino, la vida, y el fin, la muerte. Así, son significativas las expresiones «dar el gran paso» (decidirse a ejecutar algo o emprender en la vida), «avanzar a pasos agigantados» (progresar a través de decisiones clave u osadas), «andar por el camino recto, a paso lento» (obrar según las convenciones y la moral social). De acuerdo con ello, «tener miedo de ser un paso» puede referirse al recelo experimentado ante la posibilidad de adoptar una decisión difícil, contra la moral o las reglas culturales imperantes. De cualquier modo, con estas tres metáforas, se revela que el privilegio del «libre albedrío» se halla sujeto a un orden simbólico social que limita su potencial.

Dicho orden simbólico, con sus normas y su fuerza represiva, es el que crea una alteración psíquica en el sujeto, una neurosis que retóricamente podemos hallar manifestada gracias a la presencia de la anáfora, del campo figurativo de la repetición. El uso de la anáfora puede cumplir la función de incrementar la intensidad de una expresión: «tuve miedo», «tuve miedo». Este fenómeno repetitivo implica, a su vez, una ansiedad, la cual es elocuente en relación con el título «poema del manicomio», que anticipa la idea de que se abordará un cuadro de crisis. Si continuamos con la lectura, inmediatamente, se percibe un sentimiento de culpa, pues a todo ello sigue una justificación de lo que fue realmente la fuente de la indeterminación del yo poético: «PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS».

En esa justificación, identificamos dos metonimias de tipo «lo concreto por lo abstracto» («ojo» en lugar de «percepción»; y «niño» en vez de «inocencia»). Así, se refiere que la inocencia inherente en la percepción del yo poético, una ingenuidad propia de su modo de conocer y relacionarse con el mundo, fue la fuerza que lo dominó en el pasado antes de lanzarse a la aventura, y que al mismo tiempo fue la fuente de sus temores. Adicionalmente, otro factor-obstáculo fue su moral, aspecto que se deduce a partir de las figuras literarias halladas en los versos «y mi corazón / un botón / más / de / mi camisa de fuerza». En efecto, por un lado, «corazón» es una metonimia de «sentimientos» («lo concreto por lo abstracto»), pues se refiere a los

afectos y a la moral (como en «corazón de piedra», «no tiene corazón»); y, por otro lado, «camisa de fuerza» es metonimia de las convenciones sociales que establecen límites a las acciones del hombre. Estas figuras también podrían comprenderse sobre la base de la metáfora ontológica LOS SENTIMIENTOS SON LIGADURAS (figura prevista en «aldeanita»), mediante la cual se esclarecería cuánto un niño es vulnerable a las emociones producidas por los estímulos de su entorno vivencial. En este sentido, cobra un sentido más claro el término «locura», el cual es en realidad una metonimia del tipo «el estado psíquico por la acción», común en la cultura popular en enunciados como «cometer una locura» (exponerse al peligro), «amar con locura» (apasionarse con euforia), y «volver de la locura» (retraerse de un acto aventurero y transgresor). Limitado por las convenciones y los prejuicios de su entorno, el yo poético, inexperto en un principio, había desistido de su proceder experimental.

Con la misma lógica interpretativa, «Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos» es un verso que nos presenta una metonimia («la vestimenta por el que la utiliza») a través de la que se revela que el yo poético ya no es un niño, sino un adulto: un niño viste pantalones cortos; un adulto, pantalones largos. De este modo, se alude al cambio de percepción del yo poético, el cual ya no es inocente, sino que se halla provisto de experiencia, de una perspectiva más amplia que le permite no autoenjuiciarse con base en las convenciones sociales dominantes. Gracias a ello, él puede visualizar cómo la vida (calle-camino) solo puede construirse sobre decisiones firmes (pasos), por muy osadas que sean. La inercia representa el fin del camino, la muerte; mientras que el movimiento, la continuidad del camino, la vida. Esto quiere decir que el último verso, «ver la calle mendiga de pasos», evidencia la urgencia y el carácter imprescindible del espíritu aventurero en la existencia humana.

Lo expuesto nos conduce a reflexionar sobre el personaje que se autodetermina a partir del acto de locura. Él, en el estrato intermedio, se identifica como la voz protagónica. Se trata de un locutor-personaje o yo poético individual, quien a través de su discurso confesional plantea la configuración de dos tiempos: uno pasado, en el que manifiesta su aprisionamiento en el *statu quo*; y otro presente, en el que sugiere el descubrimiento del carácter absurdo de su inercia, para tentar una vuelta al estado de locura, al impulso, a la osadía moral. Esta división temporal posibilita, a su vez, la visualización de dos espacios imaginarios en los que el yo poético se moviliza: el de la racionalidad o cordura y el de la irracionalidad o locura.

Atraviesa una frontera no establecida por sí mismo, sino impuesta por el orden social, lo cual explica la crisis subjetiva que experimenta. Por otra parte, como en el caso del poema «cuarto de los espejos», el locutor-personaje no tiene una audiencia perceptible además de sí mismo, lo cual significa que nos hallamos ante un alocutario cero: el fin del poema no es la búsqueda de una respuesta, sino la autocontemplación y autointerpelación. Del mismo modo, el encierro («cuarto de espejos», «manicomio») es un obstáculo que el yo poético sabe que debe superar y por ello lo piensa y materializa en palabras. La conciencia de esta necesidad posibilita que el poema pueda ser comprendido en dos partes: la revelación del obstáculo y su justificación (desde el verso 1 hasta el verso 12); y la asunción de una conciencia crítica y nuevamente aventurera (versos 13 y 14).

En definitiva, en nivel del estrato profundo, se evidencia una crítica de la enajenación del hombre en los tiempos modernos y una denuncia de los medios represivos sociales (la razón, la moral, el confort, la ideología). El horror a la contingencia, al devenir incierto, impone el sometimiento de la voluntad del hombre, quien para hallar sosiego se ve obligado a adherirse a la norma social hasta el punto de internalizar tal autoridad. Por ello es que cualquier transgresión de dicho orden hegemónico ocasiona una tensión psíquica. Ante esta situación, el individuo procura su autonomía, pues en el hallazgo de esta puede concretar su realización. De esta forma, aunque se reconoce que la niñez representa un estado de vulnerabilidad en la sociedad, se manifiesta que es el único estado en el que se puede ser auténtico (autónomo de convenciones) debido a su naturaleza impulsiva inmanente, lo cual lo sitúa en el mismo nivel que el del loco. Un retorno a ese «estado de naturaleza», en consecuencia, significaría revitalizar la vida («la calle mendiga de pasos»).

El elogio de la locura como una protesta contra el control social es un tópico común en la poesía moderna. Los surrealistas, por ejemplo, procuraban liberar sus instintos reprimidos para salvaguardar al hombre del deterioro de su humanidad y vitalidad. Ello se debe a que la locura se comprende en relación con una forma original y particular de ver el mundo y trascender lo real, fuera de los cánones tradicionales y las convenciones morales. Se identifica con la reivindicación del aspecto más primitivo del individuo, su esencia, su identidad, antes de que esta se vea regulada por la normativa social. Por otro lado, ya los griegos, desde Platón, aclaraban que ella constituía la base del procedimiento creador del poeta, pues este,

en su delirio, no buscaba representar la verdad o la bondad, sino la belleza inspirada por las musas. Del mismo modo, en la época moderna, Baudelaire la consideraba en consonancia con un estado de embriaguez de la conciencia, a la cual vinculaba con el impulso activo del niño, quien en su entusiasmo creativo desborda todo rigor, toda verdad. El niño, pues, es una metáfora de la intuición creadora, alma tierna y originariamente indómita que tiene el poder de desestabilizar o transgredir el orden impuesto. En este sentido, el poeta posee dentro de sí un elemento de locura y una naturaleza de niño. «Poema del manicomio» confirma esta premisa.

La autorreflexión que se ve en este poema es un síntoma de que el vate ya posee experiencia y ha arribado al estadio de la autocrítica, propio de la poesía moderna, mediante la cual se visibiliza las estructuras de poder internalizadas, sociales e institucionales. Como buen vanguardista, que no se mide por reglas morales o cualquier otro freno que le impida experimentar, pues el tiempo vital es corto, deja de conocer el mundo con ingenuidad (idea romántica del niño-ángel-ingenuo-puro), deja su sensibilidad romántica (el corazón, «un botón más de su camisa de fuerza»), y se presta a la aventura poética cual niño terrible y osado. Concreta un tránsito de la inocencia a la conciencia crítica y se configura como un vidente. Su potencial lo basará en su imaginación y su capacidad de sugestión para poder comprender las analogías universales. Luego de esta enérgica autocrítica, despreciará el orden social pasado, la «praxis vital» degenerada, y verá «el futuro como una posibilidad de cambio», con el fin de organizar una «nueva praxis vital» (cfr. Bürger 2000: 104).

3.3. Lo maravilloso cotidiano a través de los ojos del poeta-niño

La organización de una nueva praxis vital se tentará, en el poemario, con el aprovechamiento de la fuerza renovadora de la mirada del niño, la cual tiene la capacidad de repoetizar el mundo trastocado y corrompido por la civilización. Su curiosidad y capacidad para la colección de detalles no percibidos por los espíritus alienados serán instrumentos para transgredir las fronteras impuestas por la razón instrumental, reunir lo diferente y afirmar una nueva armonía. En este sentido, es significativo el poema «jardín», el cual presenta al niño como un elemento revitalizador y humanizador del mundo que lo circunda.

3.3.1. Análisis de «jardín»

«Jardín» se halla en la segunda parte del libro después del «intermedio», pero bien podría pertenecer a la primera sección, pues es un poema clave para comprender la esencia artística de los poemas más experimentales de Oquendo de Amat. En él, aparece claramente la figura del niño, el que, en la línea poética de Eguren, transforma el mundo con la fuerza de su imaginación. Basta observar, por ejemplo, en el plano de la dicción textual del estrato superficial del poema, cómo un grupo de términos romántico-modernistas (árboles, vestidos, rosas, luna...) le sirven indistintamente para su juego maravilloso. Dichas palabras, dispuestas en un lado y otro de la página en blanco, como un conjunto de juguetes dispersos en un jardín de niños, son objeto de su curiosidad y recreación fantasiosa. De este modo, bajo su lente de ensueño, todo cobra vida y movimiento: «los árboles cambian el color de los vestidos», «las rosas vuelan de sus ramas» y «la luna crece como una planta».

El niño destaca, además, a nivel gráfico, pues es protagonista en el verso central del poema (verso 5), con una tipografía espaciada que no es gratuita, ya que sugiere la necesidad de detenerse en la contemplación de su significado: debemos realizar una pausa en el tiempo acelerado moderno y demorarnos en examinar nuestro entorno tal y cual lo efectúa un infante, gracias a ello podríamos realizar magníficos descubrimientos. «Un niño echa el agua de su mirada», por lo tanto, es el enunciado alrededor del cual los seis versos restantes cobrarán sentido. Estos, dispuestos de forma zigzagueante, son como fulguraciones en el escenario provisto para el recreo visual del infante. Ante el lector, parecen ser representaciones de su expectación cabrilleante, es decir, resultado de las captaciones de sus ojos inquietos.

En el nivel retórico, donde prevalece el campo figurativo de la metáfora, también se manifiesta la relevancia de dicho personaje. En la base del verso «Un niño echa el agua de su mirada», se identifica el potencial significativo de la metáfora ontológica LOS OJOS SON RECIPIENTES. Esta figura es común en expresiones como «lleva en sus ojos la prueba de su dolor», «quiero *llenar* mis ojos con tu presencia», «*contiene* en la mirada mucho odio», etc. En el caso que nos ocupa, es perceptible que la mirada del niño posee un poder fecundante. ¿Cómo se deduce ello? Se sabe que el sentido de la vista es un medio de conocimiento mediante el cual el hombre ejerce su dominio sobre los objetos que lo circundan, es decir, aprehende

el mundo a través del acto de observación. Como consecuencia de ello, acumula imágenes, impresiones, sensaciones. El ojo humano es, así, como un recipiente que contiene todo ello. No obstante, el ojo infantil se halla desprovisto de la experiencia acumulada por los adultos. Él posee una mirada nueva, inocente, pura o transparente, con capacidad de asombro. Ve todo como si fuera la primera vez, pues se entrega al acto de contemplación sin prejuicios, apropiándose de lo nuevo democráticamente. En este sentido, la pureza de su mirada puede identificarse con la transparencia y frescura del agua incontaminada, la cual, por lo mismo, puede fecundar metafóricamente todo lo que lo rodea. Por la acción de su mirada fresca («echa el agua de su mirada»), los objetos cobran sentidos más allá de lo evidente, se transforman, se renuevan, cobran vida. Él está regando el jardín con su mirada.

Dicha metáfora, además, situada en el centro del poema como sobre un pedestal, sugiere que el yo poético celebra el potencial de la visión infantil para domesticar su entorno con asombro y transparencia. De esta forma, atendiendo los otros versos, como, por ejemplo, «Los árboles cambian / el color de los vestidos», entenderemos que, bajo la mirada del niño, su fantasía posibilita que la naturaleza (árboles) concrete su predominio sobre lo convencional o civilizado (los vestidos). Súmese a esto que, tradicionalmente, el árbol es un símbolo sagrado que representa la renovación y la vida. Que el poeta lo emplee en este verso alude a su poder para regenerar el orden impuesto, lo que se halla en sintonía con la facultad vivificante de la mirada del niño. Siguiendo esta lógica, «las rosas volarán / de sus ramas» continúa reforzando la idea de renovación, pues describe la liberación de la naturaleza de sus ataduras terrenales. No olvidemos, a su vez, que las rosas simbolizan la belleza, pues son elementos estéticos en la poesía. Esto significa que podríamos estar también ante una metáfora que sugiere una liberación de las convenciones literarias.

Por último, el símil (también del campo figurativo de la metáfora) «y en un rincón / la luna crecerá como una planta» se suma a esta vía de interpretación. La luna, como ya lo hemos mencionado en el análisis de otro poema, era un símbolo romántico. Con el desarrollo del vanguardismo, perdió protagonismo y fue incluso atacada y marginada por los futuristas: «matemos el claro de la luna», decían con el fin de rechazar todo lo pasado considerado caduco. Pero Oquendo de Amat la rescata de su zona de marginación («un rincón») y la presenta renovada y resaltada en letras versalitas. La luna, entonces, vuelve a elevarse, pero sobre los ojos del niño. Ella,

que literariamente estaba enterrada, renace bajo la metáfora de una planta: se vuelve un ser orgánico, cobra vida, y crece por el impulso fantasioso de la mirada del niño, que, como ya habíamos afirmado, es fecundante.

En definitiva, por su disposición gráfica, la presencia del niño determina la interpretación del texto en todos sus estratos. No estaría de más también meditar en su relación con la muy difundida metáfora estructural LA VIDA DEL HOMBRE ES UN JARDÍN, la cual consiste en la identificación de los seres queridos con las plantas que cuidamos a diario; las semillas, con nuestros proyectos y ambiciones; la mala hierba, con los problemas, etc. En el centro del jardín, se halla el individuo que dispone del ordenamiento de todo, de los hechos cotidianos, de los objetos casuales, las experiencias vitales. El individuo es el artista que domestica lo salvaje y crea una belleza propia convirtiendo lo fortuito en una sucesión lógica, lo natural en una obra de arte. En este caso, dicho individuo es el niño, quien es un poeta sin ser consciente de ello, pues reordena la naturaleza dada la potencia de su imaginación, y, como tal, pertenece al orden de la creación.

Esta propuesta y la metáfora del jardín pueden motivarnos a meditar también en la difundida alegoría del jardín del Edén, el paraíso terrenal que acogió al primer hombre y la primera mujer desprovistos de malicia y experiencia, como representación de la inocencia primordial o la Edad de Oro en cuyo estado se podía existir en perpetua fiesta, libre de las preocupaciones materiales y de la tiranía del tiempo cronológico. Es una representación coherente con el estado del ser del niño y, por ello, la evocación de la infancia se interpreta generalmente como una nostalgia por el paraíso perdido en el que se habitaba bajo la gracia del Creador. No obstante, cabe recalcar que, aunque todo ello es pertinente, el poema que nos ocupa no se reduce a tal estado de añoranza, puesto que se manifiesta en un tiempo verbal presente y otro futuro. Los tiempos, en realidad, se resumen a lo indeterminado o no concluido, pues esa es la naturaleza del tiempo festivo del reino infantil y de la inspiración vanguardista que evidencia el poeta a través de este texto.

Por dicha inspiración vanguardista, en consecuencia, en el estrato intermedio, nos encontramos ante un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado, pues el fin del poema no es comunicar una idea a un receptor específico, sino expresar un sentir estético, cómo pueden emocionar los detalles del

entorno, cómo pueden estimular la fantasía. El locutor examina con cierta distancia la acción contemplativa del niño, celebra su presencia dominante en el centro del jardín, el espacio idóneo para el ejercicio y/o esparcimiento del poder de su mirada, y consagra el presente como un instante eterno. El tiempo se dilata literalmente gracias a su presencia; de ahí que el verso «Un niño echa el agua de su mirada» se escriba con una tipografía espaciada. Dado lo expuesto, es claro que hemos estado profundizando en la cosmovisión del poema. Persiste una visión lúdica en la cual el niño es una figura protagónica. Él se evidencia como un personaje principal que posibilita un nuevo diálogo entre el hombre y la naturaleza, una aproximación fantástica y transformadora. Por ello, se sitúa en el corazón del «jardín», el hogar natural donde palpita la vida. Cabe agregar que el jardín tiene una larga tradición literaria que se remonta al tópico clásico del *locus amoenus*, el lugar imaginario e idealizado donde se multiplica la belleza y el goce, se detiene el tiempo cronológico y se concretan las relaciones sentimentales. El desarrollo de este tópico se potenció durante el Modernismo hispanoamericano (en la obra de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, etc.), como representación de lo exótico, la evasión temporal y espacial, la belleza armónica, la fertilidad o sexualidad, la intimidad natural, y el oasis propicio para el surgimiento de personajes fantásticos. Finalmente, como se visualiza en este poema, en la línea de la poesía vanguardista de Oquendo de Amat y en relación con la figura del niño, aludirá al espacio propicio para el despliegue de la imaginación primigenia y el deseo de hacer perdurable el reino del juego para la exploración y la aventura infinitas.

De este modo, atrás quedan los poemas «Aldeanita», «Cuarto de los espejos» y «Poema del manicomio», donde el yo poético se autolimitaba al terreno conocido (el primer amor) o era condicionado en recintos cerrados y reglados por prohibiciones morales, sociales y temporales. En la segunda parte del libro, un nuevo espacio abierto se ofrece para el libre ejercicio poético del poeta-niño: cada poema será como un jardín, una isla poética donde la transgresión de todo orden hará plausible la experimentación y la creación de un nuevo orden.

3.4. La mirada lúdica del poeta-niño sobre la ciudad y el capital

El poeta-niño, libre de su aprisionamiento, se movilizará ahora en los espacios públicos de la ciudad, como las calles, las plazas, las tiendas comerciales,

etc. Cada objeto que contemple formará parte de su colección, apreciará en ellos su historia, y experimentará con ellos sin prisa ni limitaciones morales. Frente al imperio del reloj, en medio de una ciudad administrada, creará un tiempo de juego, un tiempo de esparcimiento visual, y deslizará la propuesta al lector de mirar lo que lo circunda como un niño para tentar una forma de liberación.

3.4.1. Análisis de «réclam»

En un lenguaje cinematográfico, podríamos afirmar que «Réclam» es un poema que se presenta como una especie de *flash-forward* en el libro, pues bien podría pertenecer a la segunda parte, después del «intermedio». Es uno de los más vanguardistas y se liga estrechamente con «New York», ya que ambos presentan la figura de un ascensor, la cual acaso no solo alude al creciente protagonismo de la tecnología en la poesía, sino también al progresivo incremento (ascenso) del instinto experimental del poeta. Claramente, la osadía experimental del poeta-niño se muestra en su máxima expresión en este texto, como lo iremos comprobando conforme analicemos su estrato superficial o plano de la dicción textual.

«Réclam» (publicidad) es un poema de carácter moderno en el que prevalece el aspecto visual, la imagen, la gráfica seductora de signos que encandilan al lector-espectador. En el nivel fonético, prevalece un léxico propio de inicios del siglo XX: réclam, tranvía, clacksons, Underwood, ascensor, etc., todos los cuales son expuestos, convenientemente, en un tiempo verbal presente (véase la marca deíctica que apertura el texto: «hoy»), pues se pretende evidenciar que esa es la categoría temporal preferida por la modernidad. Esta predilección puede deberse a que en dicho tiempo verbal es posible la producción de lo «nuevo» y lo audaz, términos centrales en la cosmovisión moderna de inicios del mencionado siglo.

En la era moderna, la tecnología y la publicidad han fortalecido su poder de influencia vital, han democratizado los espacios y los tiempos, han evidenciado y pulido las diferencias. Es por ello que en el tiempo moderno se puede concebir con naturalidad la confluencia entre lo disímil (lo viejo y lo nuevo, lo sagrado y lo profano, el ritmo y la disonancia, la materia y el espíritu, etc.), con una disposición bizarra, que recuerda el tipo de «belleza moderna» que Baudelaire tenía en mente. En este sentido, no es extraño que en el poema se aprecie la convivencia de dos lenguajes antiguamente considerados antagónicos: el lenguaje poético y el científico,

en base de los cuales, por ejemplo, antes se planteaba diferenciar una descripción objetiva de la luna, como satélite de propiedades específicas y comprobables –masa, volumen, densidad–, de una descripción subjetiva, como metáfora o símbolo que posibilita la evocación de sentimientos. Con su imaginación moderna, entonces, Oquendo de Amat concreta un planteamiento ya anticipado en la literatura europea: todo es signo y materia maleable para el acto creativo del poeta. Este, como un niño, juega con el lenguaje, experimenta con él y derriba taxonomías, divisiones jerárquicas, barreras de sentido definido. Él puede jugar a juntar las palabras de diversa procedencia como legos en un mismo saco y, luego, extraerlas para mostrarnos sus creaciones insólitas.

Tal empoderamiento del poeta-niño también se evidencia emblemáticamente en el aspecto gráfico del poema. El poeta-niño puede construir mundos imaginarios con palabras, por ello nos presenta caligramas recurriendo a procedimientos cubistas como, por ejemplo, aunando técnicas pictóricas y verbales, es decir, construyendo imágenes con palabras; asimismo, explota los recursos del ultraísmo, el juego con la tipografía, la disposición del blanco de la página, etc. La percepción fantástica del poeta-niño prima: lo inanimado es provisto de vida (el sol, la luna) o de movimiento (las esquinas, el viento, los perfumes). Para él, la palabra es materia antes de todo, materia de gran plasticidad para dibujar, componer, moldear, experimentar. Con ella, estructura simbólicamente su entorno y aprehende el mundo. En suma, la disposición tipográfica le ayuda a concretar sus imágenes mentales.

Cada palabra está posicionada en virtud de una determinada intención. En primer lugar, resulta sugestiva la presencia de la luna en la parte superior derecha del poema, como si se tratase, en efecto, de una representación gráfica del satélite en lo alto del cielo. En segundo lugar, los anuncios publicitarios versificados son representados gráficamente conforme a las estrategias del *marketing*: los programas de la luna son acompañados por un subtítulo aclaratorio de lo que se ofrecerá al público consumidor («se dará la tierra»); además, «*película deportiva pasada dos veces*», escrita en cursiva, se desliza de izquierda a derecha como un anuncio integrado en un programa televisivo en vivo y en directo; del mismo modo, el anuncio del maquillaje de ojos en una revista de cosméticos se representa gracias a un caligrama cubista de un libro abierto. Finalmente, a través de un procedimiento lúdico, las primeras letras del verso «un ascensor» ascienden-descienden-ascienden

simulando el vértigo inicial producido por un elevador común. Todo lo mencionado son claras muestras de poesía visual que responden a la virtud del poeta-niño para aprovechar y jugar con las posibilidades semánticas de los signos.

El nivel retórico también ofrece más de un sentido complementario a lo expuesto. En él, prevalece el campo figurativo de la metáfora. Así, por ejemplo, la luna y el sol aparecen personificados y modernizados («la luna está de compras» y «el sol como un pasajero lee la ciudad»), es decir, ambos cobran un nuevo sentido en el tiempo presente del poema. Por un lado, la luna, antiguo símbolo del romanticismo, se trastoca en un nuevo elemento del capitalismo en la civilización moderna. En el pasado siglo XIX, la luna era un ícono emblemático del romanticismo, puesto que, como satélite de gran belleza e inalcanzable en el cielo infinito, representaba a la amada distante y visualizada como un objeto de contemplación. Sin embargo, a inicios del siglo XX («hoy», en términos del yo poético), el hombre moderno, como parte de los cambios vertiginosos y tecnológicos acaecidos, ya podía imaginar un acercamiento hacia ella, su posesión o conquista, lo cual se evidencia, verbigracia, en la película «Viaje a la luna», de Georges Méliès. De este modo, la luna relacionada con la ciencia ficción, se vio desprovista de su aura mítica y se convirtió en la protagonista del relato del avance de la civilización en el espacio exterior. Por este motivo, no resulta extraño que, en «réclam», el poeta Carlos Oquendo de Amat presente a la luna alejada del romanticismo metafísico y la asimile en el capitalismo progresista y materialista. En virtud de ello, la luna no es ya un objeto pasivo de contemplación u objeto de consumo, sino un sujeto que contempla o sujeto consumidor de la industria cultural. Por lo tanto, «Hoy la luna está de compras» es una metáfora personificadora que alude a la circulación de la luna, como una mujer, frente a los escaparates de la ciudad moderna.

Por otro lado, en el mismo sentido, el sol, conocido como Helios en la antigua mitología griega, ya no es un ente personificado que transita por el cielo en un carro tirado por corceles, sino que forma parte de otro mito, el mito de la modernidad, y se moviliza en un transporte moderno: un tranvía, uno de los mayores símbolos del progreso tecnológico. Dicho astro, además, a través de un símil, es identificado con un pasajero común de la urbe, por lo que, sumado a la luna, conforman una pareja prototípica en la civilización moderna. Mediante el acto lúdico y transgresor del poeta-niño, ambos pierden su condición divina y son aproximados a la realidad

cotidiana, son situados en el espacio público para ser humanizados, resignificados como consumidores en un mismo sistema: por una parte, la luna, como un cliente más, recibe un obsequio comercial de lectura (*5 metros de poemas*), y por otra parte, el sol lee la ciudad como quien se distrae con un periódico después de una jornada laboral. Evidentemente, para el poeta-niño, ningún elemento posee un significado definido e intocable y puede ser renovado. En consecuencia, ante este poema, somos testigos de una interesante confluencia de elementos románticos y modernos, naturales y urbano-artificiales participando en un mismo tiempo y espacio.

Otra figura literaria muy significativa en «réclam» es la metáfora ontológica LA CIUDAD ES UN TEXTO, figura cotidiana en expresiones como «esa calle tiene *impresa la historia* de mi vida», «tal puente caído *narra* en mayúsculas la negligencia del alcalde», etc. Bajo la luz irradiada por el astro, se revela a ojos del lector que cada fragmento y/o elemento del espacio público de la ciudad posee una carga significativa sobre la nueva estructura simbólica, esto es la fuerza expansiva del capitalismo: «las esquinas adelgazan a los viandantes» (el ejercicio de poder de la arquitectura urbana sobre el individuo), «el viento empuja los coches de alquiler» (la precipitación de los medios de transporte dada las necesidades apremiantes), «se botan programas de la luna (se dará la tierra)» (la organización de la cultura y el ocio en base a la publicidad y los fines comerciales), «el *policeman* domestica la brisa» (la imposición de la autoridad y el orden sobre la naturaleza), etc. El poeta-niño se complace en la contemplación de estos detalles urbanos. Con curiosidad democrática, lee y percibe los objetos de la ciudad como signos que evidencian la historia y cultura de los sujetos que fungieron como actores en su construcción; es decir, decodifica la ciudad como un texto.

Llegados a este punto, atrae nuestra atención la importancia dada a la lectura en el nuevo estado regido por la productividad material representada en el texto, en cuanto ella es una actividad esencialmente vinculada con el aprovechamiento del tiempo libre. El sol, la luna y el yo poético leen, y con ello ejercen una libertad temporal. ¿De qué manera se concreta esta? Podemos brindar una respuesta basada en la filosofía gadameriana: en el circuito de lectura donde el juego y la fiesta interpretativa brindan un instante de autonomía en medio de la ciudad organizada, los sujetos pueden liberarse de las verdades hechas y participar en la trans(formación) de su entendimiento. Con esto queremos decir que, ya sea la contemplación de un

poemario visual como de un artículo mercantil en un escaparate, ya sea la expectación de los eventos de la ciudad como historias narradas, o la curiosidad desbordada del poeta-niño sobre los objetos y sujetos de la ciudad, todas ellas son acciones lectoras que demoran el tiempo cronológico e histórico, pues crean su propio tiempo, libre y festivo: el tiempo de la lectura y la interpretación creativas, el cual salvaguarda al individuo de la tiranía del tiempo acelerado urbano.

Asimismo, la tecnología podría ser un instrumento para el ejercicio de esa libertad. De esta forma, el simbólico verso «Novedad / Todos los poetas han salido de la tecla U de la Underwood» tiene mucho sentido, pues, creemos que refiere al surgimiento del poeta moderno y autónomo a partir de su relación con la máquina de escribir, a la que convirtió en su instrumento de creación y compañera en la proliferación de sus ideas. No se lee ni se escribe del mismo modo desde que se inventó la máquina de escribir, pues el objeto condicionó las formas de representación y al autor, e incentivó una conciencia más material sobre el ejercicio literario, una nueva mirada sobre el aspecto visual de la letra, un nuevo entendimiento sobre el ritmo y un nuevo sentido de libertad. El poeta inició un camino original y creativo al partir del potencial productivo de la máquina. No es gratuito, por tanto, que la «U» de la Underwood se evidencie gráficamente como un continente-útero que lo acunó en los inicios de su aventura poética.

Se podría afirmar, incluso, que la máquina de escribir colaboró con el reforzamiento de la especialización y autonomía del escritor con respecto de la autoridad limitante de las imprentas y editoriales más tradicionales. En el Perú de los años veinte, esa era una buena nueva («novedad») como lo manifiesta «Réclam», sobre todo porque no cualquier editor se aventuraba a publicar osadías experimentales como las de Oquendo. Y, en este sentido, el lúdico libro *5 metros de poemas* es un producto ejemplar que se evidencia como un obsequio innovador para la comunidad literaria peruana, en la que reinaban un romanticismo y un modernismo ya desgastados para ese entonces. De este modo, la luna, como embajadora de estos dos movimientos literarios es oportunamente agasajada por la Underwood y la potencia renovadora del poeta-niño: «compró para la luna *5 metros de poemas*»

Analizando el estrato intermedio del poema, el poeta-niño se manifiesta como un locutor no personaje, puesto que cobra cierta distancia con respecto de los objetos

que lo rodean. Se presenta como un hábil observador, que se dirige hacia un alocutario no representado para manifestar el resultado de su escrutinio visual y su abstracción crítica. Basado en ello es que el poema podría ser dividido en dos partes: la primera, del verso 1 hasta el verso 15, abarca su percepción sobre los personajes y el espacio urbano circundante (la luna, el sol, los viandantes, los coches de alquiler, los anuncios que publicitan la cartelera del cine, las propagandas comerciales, el policeman). La segunda parte, desde el verso 16 hasta el verso 18, expresa una revelación: cómo la tecnología impacta en la historia literaria del hombre.

En dicha historia, como ya mencionamos, la luna cumple un rol muy importante. Es un personaje que cohesiona sentidos a nivel estructural. Las nuevas tecnologías (la Underwood, el ascensor, la escritura moderna en sí misma) han posibilitado un nuevo acercamiento a ella y la creación de una nueva mitología. La imaginación del poeta-niño la ha revestido de modernidad y la ha personificado como una musa renovada. Él, mientras concreta su itinerario en el espacio urbano, la contempla maravillado bajo el cielo de inicios del siglo XX y le ofrece, como poeta surgido de la tecla U de la Underwood, el producto de su delirio, el fruto de su autonomía creativa: su obra. Crea, por ello, un antes y un después alrededor de ella: uno pasado, romántico, olvidado, innombrado, y uno presente, en el que la hace partícipe de la nueva época moderna y celebra con ella la furia de los signos. No es gratuito, por ende, que el poeta, una vez halla «alcanzado la luna» con nuevos ojos, genere un «intermedio» cinematográfico.

A nivel temático, en el estrato profundo, resulta claro que las principales consignas del poeta-niño, dominado por su espíritu lúdico, son la curiosidad y el impulso de exploración visual. Basado en ellos es que, en la esfera de la modernidad, no se automatiza frente a los mecanismos de la publicidad en una sociedad de consumo, es decir, no pierde su humanidad ni su consciencia crítica. Su esencia de «creador de formas» (hombre-niño que juega con la belleza) lo salvaguarda, y, por lo tanto, podría decirse de él lo que Friedrich Schiller afirmaba del hombre-artista-niño, «el hombre juega solo cuando es hombre en la acepción cabal de la palabra, y solo cuando juega es plenamente hombre» (2016: 110). El cine, la literatura y la publicidad promovida por las estrategias de marketing son objetos que se suman a su colección para el desborde de su imaginación lúdica. Asimismo, la tecnología de la imprenta es un juguete más que aprovechará para la estimulación de su curiosidad.

En las primeras décadas del siglo XX, el entretenimiento cultural era un *locus amoenus* donde el ciudadano sentía que podía desembarazarse de las consecuencias psicológicas del trabajo mecanizado. El tiempo de ocio era el momento en el cual el ejercicio de su libertad y la búsqueda de su felicidad eran posibles. En virtud de ello, el poeta-niño, como se presenta en este poema, se manifiesta contrariamente al tedio sufrido en una sociedad de masas que evita cualquier esfuerzo mental similar al que se le demanda en el tiempo de producción laboral. El poeta-niño se place en su autonomía con respecto del arte que está comenzando a formar parte de la era del consumo y la producción en serie (léase el cine, la literatura). Es un *outsider* que juega con los nuevos valores simbólicos y crea una obra independiente que nos invita a demorarnos y esforzarnos en su interpretación. El esfuerzo mental, en su juego creativo, forma parte del ejercicio de una libertad, la libertad de pensar. De esta forma, ofrece a sus lectores contemporáneos no un puro objeto de deslumbramiento, objeto de un aplauso mecánico, sino lo que precisan, esto es un objeto de desautomatización (Cfr. Schiller 2016: 86).

3.4.2. Análisis de «New York»

«New York» es el poema emblemático donde se halla representada la ciudad capitalista con sus principales premisas: utilidad, funcionalidad y reproductibilidad. Basada en estas, se organiza la sociedad burguesa, pero el poeta-niño juega con sus valores. Para él, son significantes con los que puede experimentar como si se trataran de juguetes, y, con su transgresión, alternativamente, crea un tiempo de felicidad. No se disciplina y todo lo junta. Por ello es que, en el estrato superficial del poema, podemos visualizar que forman parte de su colección un léxico variado y diversas referencias culturales: se combinan un lenguaje cotidiano y moderno (moneda de afeitarse, teléfonos, tráfico, Underwood, fábricas); un lenguaje modernista (ramos de flores, carta de novia, árboles, luna) y una tipografía vanguardista («time is money», «se alquila esta mañana»); nombres de artistas que funguen como hitos culturales del arte cinematográfico (Rodolfo Valentino, Mary Pickford, George Walsh); y nombres de lugares turísticos y comerciales (Coney Island –parque de diversiones, donde se aglomeraban muchedumbres de distintas clases sociales con el fin de entretenerse–, Wall Street –centro de finanzas en Estados Unidos–). Además, se emplea un tono de revelación en la construcción de cada metáfora insólita, como si asistiésemos a la alegre narración alucinada de un niño que nos va detallando las características de sus

descubrimientos, como si nadie antes hubiese contemplado del mismo modo los objetos bajo un lente maravilloso ni los pudiese definir con la misma osadía: «son ramos de flores todos los policías», «la lluvia es una moneda de afeitarse», «los teléfonos son depósitos de licor», etc. Llegará, incluso, a desarrollar, progresivamente, un sentido profético, signo de la videncia del poeta-niño moderno: «los árboles pronto romperán sus amarras»; «nadie podrá tener más de 30 años».

A nivel gráfico, el talante lúdico del yo poético se incrementará. No habrá control de su potencia creadora, improductiva en términos económicos, paradójicamente en medio de la ciudad más organizada por el capital: New York. Presenciamos una tipografía variada (letras redondas, cursivas, altas, bajas, espaciadas, encerradas en cuadros), un despliegue del poema en dos páginas, y una disposición de los versos orientados vertical y horizontalmente que estimularán que los ojos del lector se sientan cual pasajeros de una montaña rusa de palabras (a propósito de Coney Island). Asimismo, contemplaremos una predilección lúdica por la disposición caligramática de los versos: «TIME IS MONEY», verso escrito en forma vertical como si representara un rascacielos de la ciudad de New York; «Diez c o r r e d o r e s», cuya segunda palabra se halla compuesta por diez caracteres separados por espacios en blanco cual si se tratase de reproducir unos pasadizos entre ellos; «HE SA LI DO / RE PE TI DO / POR 25 VEN TA / NAS», representación gráfica de un edificio por cuyas ventanas podemos percibir cómo el yo poético asciende en un elevador que lo duplica por cada piso que supera, como si fuese objeto de una reproducción serial; «28 piso – 100 piso», alusión a que un elevador, en efecto, se halla ascendiendo para mostrarnos varios escenarios desde diferentes perspectivas; «*de bajo del tapete hay barcos*», verso en cursiva que se despliega horizontalmente como si se tratase realmente de una alfombra; «SE ALQUILA ESTA MAÑANA» verso encerrado en un recuadro como si se tratase de un anuncio publicitario; y, en suma, una escritura esparcida que simula, en toda la página, el tránsito de la gente en la urbe capitalista.

Cada verso gráfico es una pieza en el ejercicio lúdico del poeta-niño. De la misma forma, cada figura es una construcción insólita de su imaginación, resultado de una percepción embriagada por la abundancia de los detalles de la ciudad. A nivel retórico, nos mostrará nuevamente su preferencia estética por el campo figurativo de la metáfora, gracias a que con esta puede trastocar y transgredir la realidad impuesta.

Así, en el verso «Los árboles pronto romperán sus amarras», hallamos una personificación de la naturaleza, que, por el efecto de la fantasía del poeta-niño, será provista de movimiento: se liberará de sus raíces o ataduras terrenales («amarras», metonimia de aprisionamiento). En sentido contrario, en el verso «Son ramos de flores todos los policías», encontramos una naturalización de los hombres uniformados, representantes del orden social y el statu quo, cuya ruda reputación es dulcificada por un acto irreverente del poeta-niño.

En seguida, el campo visual del poeta-niño se abre a importantes referencias urbanas en el estado de New York: un centro de entretenimiento y otro de finanzas, es decir, un espacio de ocio y otro de trabajo, presentes como alternativas propuestas en la vida cotidiana del hombre moderno. Por un lado, Coney Island era un lugar turístico conocido por sus hoteles y parques de atracciones ofrecidos para el esparcimiento de la población, la metáfora perfecta de la isla como terreno propicio para el imperio del juego. Dada su cercanía al mar, su clima variaba ampliamente por cada estación, aunque, de todos modos, presentaba una llovizna casi constante a lo largo del año. En este sentido, «la lluvia es una moneda de afeitar» es una metáfora que, posiblemente, alude al carácter cotidiano de este fenómeno meteorológico, que caía diagonalmente como hojas, monedas o cuchillas de afeitar y podía cambiar los planes de diversión.

Por otro lado, Wall Street, el hogar de La Bolsa de New York, formaba parte del mayor centro financiero de los Estados Unidos, «la tierra de las oportunidades», a principios del siglo XX. Es una calle simbólica que conducía a los emprendedores de aquel entonces a concretar «el sueño americano» siempre y cuando se entregaran en absoluto al trabajo y siguieran el orden del sistema económico. Fue muy atractivo para los inversionistas, administradores, artistas y población en general, guiados por la vana ilusión de hacer fortuna con facilidad. En este sentido, el verso que se halla debajo de este lugar simbólico en el mercado de valores, reproduce cómo el sistema era sostenido por sus especuladores. «La brisa dobla los tallos de las artistas de la Paramount» es una expresión poética que se sostiene en la metáfora ontológica LAS ARTISTAS SON FLORES, que alude a la belleza y delicadeza de las actrices de la casa filmográfica Paramount. La fragilidad representada de dichas mujeres se traduce en vulnerabilidad, motivo por el cual son fácilmente afectadas por un viento suave como la brisa, elemento que puede estar relacionado con la vanidad. La relación «vanidad-

viento» es común en expresiones como «aires de grandeza», «un *mal viento* guía tus palabras», «*dejarse llevar* por un sueño» etc. Por la referencia a Wall Street, podría referirse a cómo la fuerza de la naturaleza humana –dominada por la vanidad– se impone cuando se desea el éxito en base a riquezas y fama.

Lo expuesto cobra sentido si atendemos el verso «TIME IS MONEY», expuesto emblemáticamente en letras mayúsculas y con una estructura vertical, como un rascacielos, para destacar su dominio. Se trata de una metáfora ontológica (común en expresiones como «*invertir* tiempo», «*desperdiciar* tiempo», «*ganar* tiempo») que fue popularizada por Benjamin Franklin en los inicios de la industrialización estadounidense. Es la consigna del mundo de los negocios, el espíritu capitalista y la filosofía individualista que cobrará fuerza después de la Primera Guerra Mundial. New York, en ese entonces, era una ciudad de ensueño, una nueva tierra prometida (los rascacielos parecían conducir a un paraíso financiero), donde dicha consigna impulsaba la búsqueda de la prosperidad, la productividad y el éxito.

Cabe agregar que no fue la única máxima que Benjamín Franklin legó a las nuevas generaciones. También es conocida aquella que afirma que «la alegría es la piedra filosofal que todo lo convierte en oro». De este modo, «tiempo», «dinero» y «alegría» serían palabras relacionadas en los años de posguerra. Eran los años veinte, en cuyo ambiente se respiraba alegría y optimismo. La idea era no perder el tiempo con vanas preocupaciones y, más bien, aprovecharlo para realizar ambiciosas empresas confiando en la propia intuición y el ingenio, por lo que era importante vivir el día a día con optimismo. A partir de entonces, en el sistema capitalista, no solo sería imperativo ser productivos, sino también felices. Carlos Oquendo de Amat evidencia paródicamente el impacto de este pensamiento en el imaginario moderno a través de su poemario, en versos como «Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo» («Film de los paisajes»), «se prohíbe estar triste» («Mar»).

Continuando con el análisis, se observa que alrededor del rascacielos «TIME IS MONEY» giran otros versos relacionados con la función de los medios de transporte y de comunicación en la ciudad capitalista. En primer lugar, «El tráfico escribe una carta de novia» es un enunciado basado en la metáfora ontológica LA CIUDAD ES UN TEXTO (analizada en el poema «Réclam»), donde, por una parte, las autopistas representan el espacio blanco de los renglones de un cuaderno, y, por otra

parte, las huellas dejadas por los coches, como signos de un código Morse, representarían los caracteres trazados con la tinta de una pluma. Se visualiza, pues, cómo el tránsito humano, con cada paso, escribe una historia en la ciudad moderna, la cual puede ser una historia de amor o de muerte como la carta de una novia, una promesa o una despedida. Así, «el tráfico es un escritor» y la tecnología automotriz es un elemento que precipita su emoción en las autopistas.

En segundo lugar, el verso «Los teléfonos son depósitos de licor» juega semánticamente con el sentido de los antiguos teléfonos de la compañía Bell, que poseían una caja de madera similar a las destinadas para guardar botellas de vino. Se trata de una metáfora bastante compleja que manifiesta la utilidad de la tecnología en la comunicación humana. Un teléfono es un dispositivo de telecomunicación que permite la transmisión (el flujo) de mensajes acústicos de un lado a otro por medio de señales electromagnéticas; por lo tanto, es un canal. Es una especie de conducto que funge como «depósito» temporal mientras fluye la información a través de él hasta que esta llegue a su receptor. Nos hallamos, pues, ante la construcción de la metáfora ontológica LA INFORMACIÓN ES UN CUERPO LÍQUIDO, sobre la que son comunes expresiones como «*flujo de noticias*», «*tomar la mentira como verdad*», «*sumergirse en un texto*», metáforas cotidianas relacionadas con la asimilación de una información. En el caso que nos ocupa, el licor es una bebida alcohólica amarga o dulce según el paladar que lo deguste. Estamos, en consecuencia, ante un verso que parece aludir a cómo la tecnología era un soporte cotidiano para la comunicación oral, ya que contiene y posibilita el flujo de mensajes tristes o alegres.

En tercer lugar, la comunicación escrita aparece representada por la presencia simbólica de la máquina de escribir Underwood. Esta fue una pieza de tecnología moderna de gran éxito que trastocó la industria de la información y la literatura. Por medio de ella, con un nuevo ritmo, se difundieron historias periodísticas y ficticias muy útiles a los lectores, sobre todo migrantes, para acercarse a la nueva realidad moderna, la ciudad, su estructura y su idiosincrasia. Sus teclas fueron el soporte de varias emociones humanas expresadas para la posteridad y fueron determinantes para la modificación del pensamiento según lo experimentaría, por ejemplo, Friedrich Nietzsche en 1882, una vez que se dispuso a utilizar un prototipo más antiguo. De ahí que, por su trascendencia, el poeta-niño juegue a reproducir su tecnología con unas breves palabras, evidenciando un «estilo telegráfico», aforístico, lúdico,

fragmentario: «Diez c o r r e d o r e s / desnudos en la Underwood». Se trata de una metáfora que representa los diez dedos del escritor extendidos sobre la máquina, por medio de los cuales circulan los pensamientos hasta concretarse en el papel.

Así como la máquina de escribir, el uso masificado de la imprenta también repercutió en la vida cotidiana del hombre moderno, ya que cumplió un rol importante en la construcción de su identidad. Así lo evidencian los versos «CHARLESTON / RODOLFO VALENTINO HACE CRECER EL CABELLO / NADIE PORDRÁ TENER MÁS DE 30 AÑOS», expuesto bajo la modalidad de un anuncio publicitario de periódico o una primicia. En los felices años veinte, tras la experiencia de la guerra, el deseo de una eterna juventud se encarnaría en una nueva especie de *carpe diem* ('aprovecha el día'), y ello sería explotado por la industria del consumo. La industria de la música (charlestón, un baile espontáneo y frenético, muy popular como emblema del sentimiento de despreocupación de posguerra) y la industria del cine serían claves en la organización del tiempo de ocio de los individuos. Estos formarían una identidad más jubilosa, pero también ansiosa, situación que el vigilante poeta-niño representa desde una perspectiva crítica.

Los susodichos versos presentan al actor de la época Rodolfo Valentino como un símbolo de la juventud y la seducción. Su presencia masculina y seductora genera una reafirmación de la feminidad que lo contempla, público que consagra una de las primeras figuras filmográficas de consumo producidas por Hollywood. Su personalidad marcó un modelo estético, y su muerte, un pensamiento que inmortalizaría el personaje Nick Romano en la película *Knock On Any Door* (1949): «Vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver». Con voz profética, el poeta-niño reconoce un límite de edad con el que se puede ser encantador y dueño del mundo, lo cual es significativo en una dimensión material si advertimos la cultura de consumo en el que se halla instalado. «El tiempo es dinero», por ello, se debe aprovechar cada minuto de la juventud y su potencial para la producción material y la reproducción. En virtud de esto, el público femenino, encantado con el *latin lover*, no apreciará de la misma forma a otros galanes comunes, por lo que estos «habrán disminuido 25 centímetros»: la presencia del *sex-symbol* los opacará; «y andarán oblicuos sobre una pared», desanimados, batiéndose contra el muro de su indiferencia. Por consiguiente, a través de dicha expresión se trasluce la interpretación de las conductas humanas en términos de dimensiones geométricas,

pues estas revelan un estado de ánimo o una forma de comportamiento: «andar recto en la vida» (ser honrado), «irse por la tangente» (eludir), «hablar en círculos» (discutir sin conseguir una resolución).

El impacto de la publicidad en el imaginario del hombre moderno se visualiza también en los versos relacionados con la actriz Mary Pickford, cuya imagen es manifestada en un cartel publicitario como un objeto de deseo ante la mirada de un agente del sistema capitalista (el administrador). Este, dentro de un elevador que asciende desde el decimotercero piso, es un empleado más, consumidor despersonalizado, sin nombre, que es captado por la propaganda. Asimismo, el yo poético participa en ese embeleso. Por este motivo, asistimos a los versos «Para observarla / HE SA LI DO / RE PE TI DO / POR 25 VEN TA- / NAS», que reproduce la imagen de un edificio con sus ventanas, dentro del cual se halla el ascensor que logra multiplicar al individuo por cada piso que asciende mientras contempla el anuncio. Se trata de un guiño a la serialización como producto de la era de la industrialización, sufrida por las figuras del cine y aquellos que las contemplan.

La metáfora del ascenso y el progreso es significativa en este poema inspirado en la ciudad de New York. En esta, los rascacielos elevados hasta el cielo parecen ser los conductos para la realización de los sueños; sin embargo, el yo poético intuye la falsedad de su promesa de felicidad: «AQUÍ COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA / 100 piso». Se ha alejado de la tierra, espacio mundano, y alcanzado la cúspide, espacio sagrado, y aún no halla respuestas ante las preguntas que se plantea como testigo de las experiencias de la modernidad. Desde cualquier perspectiva, desde abajo o arriba, encuentra soledad, ignorancia sobre el universo personal del hombre de a pie en una ciudad horrrisona. Nos encontramos ante una crítica a la ciudad cuyos integrantes se encuentran al paso, pero que ignoran los universos personales del otro: el amante secreto («George Walsh dentro la chimenea») los negocios ocultos de la mirada pública («debajo del tapete hay barcos», donde el barco es un símbolo que representa el viaje entre dos aguas sorteando las tempestades, es decir, es la máquina que conduce hacia el futuro o la aventura, por tanto, es una metáfora del emprendimiento).

Claramente, en el hormigueo urbano, aunque hay bullicio, impera un silencio tácito. El trabajo aliena al individuo bajo la autoridad abrumadora del reloj. Este, el

tiempo, es un motivo que preocupa al poeta-niño desde «Cuarto de los espejos», y podremos observarlo en este poema si analizamos el estrato intermedio. Nos hallamos ante un locutor-personaje expuesto en primera persona («he salido repetido...»), como espectador, que va describiendo concienzudamente una realidad urbana ante un alocutario no representado. Manifiesta fragmentos gráficos esparcidos a lo largo de dos páginas, de izquierda a derecha y de arriba abajo, intentando reproducir el caos del cual es testigo. Y, como producto de su examen, concluye con la percepción de dos tiempos que se excluyen entre sí, dentro y en las inmediaciones de la ciudad: el tiempo de productividad y el tiempo de ocio. Por una parte, el primero se vincula a una vida mecanizada, en la cual el hombre subsiste alienado, afronta un tiempo cuya duración parece interminable hasta el momento en que por fin pueda descansar, y es consciente de que, una vez llegada la hora de reposo, su «tiempo libre» solo le servirá para recuperar energías y continuar luego, nuevamente, con la productividad. Se trata de un círculo vicioso sofocante; por ello es que se emplea la figura del «humo de las fábricas [que] retrasan los relojes», para representar cómo la industrialización no ha liberado al hombre de un trabajo-esclavo, sino que lo aletarga, lo ahoga, lo contamina.

Bajo esta lógica, son muy significativos los versos «Y la mañana / se va como una muchacha cualquiera / en sus trenzas / lleva prendido un letrero / se alquila esta mañana». Por medio de un símil, asistimos a la representación femenina del tiempo desde una perspectiva negativa. El tiempo del capitalismo es acelerado, es el tiempo de la esquizofrenia y la histeria productiva. Es un tiempo que agobia, efímero, lineal, que transcurre sin volver la mirada atrás: es irrepetible. Asimismo, no tiene una cara definida, pues es «como una muchacha cualquiera»: está despersonalizado. También se presenta como un objeto de cambio con el que se puede lucrar: EL TIEMPO ES UNA PROSTITUTA, pues se arrenda. Con este verso, se reafirma la idea del «TIME IS MONEY», pues con él se puede invertir, ganar, perder, alquilar. Aquí, la imagen de la mujer no guarda relación, en absoluto, con la aldeanita de hermosas trenzas. Esta es la personificación del tiempo corrompido.

El tiempo de ocio, por otra parte, se halla representado en el verso «Los niños juegan al aro con la luna». En medio de una ciudad bulliciosa y superiluminada por la publicidad, habitada por hombres enajenados, se pierde interés por la contemplación desinteresada de los detalles paisajísticos en el cielo, pues implica una

pérdida de tiempo. Sin embargo, un niño, libre de esas preocupaciones mundanas, eleva la vista al cielo y da rienda suelta a su imaginación, con lo que le devuelve su verdadero sentido a la palabra ocio o tiempo libre, la cual en su origen griego, *skholè*, se hallaba muy relacionada a la escuela, el reposo físico y la contemplación. Los niños, en este escenario, no piensan en el trabajo productivo, sino curiosoan su entorno sin objetivo determinado para un fin utilitario, y juegan con lo que hallan en su campo visual haciendo del tiempo de ocio un verdadero tiempo vital, convirtiendo a la luna en un aro para jugar. En este sentido, solo en el tiempo del juego se posibilita la realización del hombre como hombre y no objeto (Cfr. Schiller 2016).

Al final, se observa que el espacio ideal para el ejercicio de dicha libertad es el de la naturaleza: el jardín, el campo, el bosque, en contraposición con los espacios cerrados o privados, las oficinas, las fábricas, las casas. Por ello, presenciamos cómo, en medio de la naturaleza, «los guardabosques encantan a los ríos», expresión metafórica que presenta a los guardabosques como faunos que encantan con su flauta a los ríos cual si estos fuesen serpientes: la liberación de la fantasía y la magia es posible lejos del humo de las fábricas. Aunque el poeta-niño experimenta desasosiego, nos evidencia que, a través de sus ojos (los ojos de una inocencia recobrada a voluntad), son posibles la libertad («los árboles pronto romperán sus amarras»), la belleza («son ramos de flores todos los policías») y el ocio («los niños juegan al aro con la luna»).

Como se puede observar, se evidencia una visión de mundo conforme a la perspectiva moderna de un poeta-niño. Este, en palabras de Baudelaire, percibe la belleza inadvertida de su entorno; es un «pintor de la circunstancia», espíritu inquieto y curioso, que presenta el paisaje urbano de New York de forma lúdica. Según su examen, la ciudad está organizada por los agentes de poder y la lógica capitalista, pero es consciente de que el sujeto que transita en ella es quien puede brindarle un nuevo sentido. Nos encontramos ante el motivo del *flâneur*, caro personaje de la literatura moderna y definido de distintas formas desde la industrialización, las cuales coinciden en un punto: el reconocimiento de su capacidad crítica sobre la realidad. No obstante, en «New York», este personaje es matizado, pues no solo se apropia de los espacios que recorre con un espíritu crítico, sino que propone que su acto de contemplación puede poseer una capacidad transformadora. No nos hallamos ante un yo poético abrumado por el tedio que se sume en el hormigueo humano

alienándose, sino de uno que revitaliza su entorno. Contra el «*time is money*», crea un tiempo desacelerado, naturaliza y humaniza los objetos, así como también evidencia una alegría expresada sin obligación, espontánea. En este sentido, contrapone la situación de los empresarios, los obreros y los actores, perdidos en el *statu quo*, con la de los niños, quienes son capaces de jugar con todo aquello velado para las mentes ocupadas, pervertidas por el orden burgués.

Por último, por la forma en que el poeta-niño estructura su discurso, jugando tipográficamente con los fragmentos de la realidad urbana, se esclarece una propuesta: la necesidad de asumir la libertad infantil para trastocar el universo, ser irreverente con la hegemonía capitalista y enfrentar toda violencia simbólica. En coincidencia con Schiller, el poeta ennoblece su espíritu a través de su disposición artística e intenta mejorar la esfera política de la sociedad en un plano textual.

3.4.3. Análisis de «Film de los paisajes»

«Film de los paisajes» es un poema que, en su estrato superficial, tanto a nivel fónico como gráfico, comparte las características de «Réclam» y «New York»: mezcla de un léxico diverso, percepción maravillosa e impulso lúdico tipográfico. No obstante, es contundente en su representación figurativa del paisaje urbano. El «paisaje» es un elemento central en la poética de Oquendo. A través de él, reveló diferentes estados de ánimo y ensueños modernos y futuristas. Para expresarlo, en el nivel retórico, el campo figurativo predilecto siempre es el de la metáfora, ordenado en función de la fantasía transformadora de la visión infantil que descifra el lenguaje secreto de las cosas. Así, en el texto, hallamos metáforas maravillosas como, por ejemplo, «Las nubes / son el escape de gas de automóviles invisibles» (verso que evidencia cómo el poeta-niño, visionario moderno, puede imaginar ciudades ficticias en el cielo, donde circulan coches voladores), «Todas las casas son cubos de flores» (representación cubista de las casas que decoran sus techos y parte de sus fachadas con buganvillas, como muestra de una lograda armonía entre la urbe y la naturaleza), «El paisaje es de limón / y mi amada / quiere jugar al golf con él» (verso lúdico que se inicia con una metonimia –limón en lugar del color verde– y que sugiere la representación de un espacio armónico que invita al individuo al goce, el esparcimiento y la alegría). Son figuras que constituyen una ciudad imaginada e ideal en la que sería posible una convivencia respetuosa y una felicidad permanente.

Dicha construcción imaginaria parte de la fascinación del poeta-niño ante la modernidad, la cual alimenta su proyección futurista hacia entornos más dinámicos, ordenados, amables y facilitadores de la vida humana. Así, por un lado, transportarse de un lugar a otro, por ejemplo, sería una acción tan simple como mágica: «tocaremos un timbre / París habrá cambiado a Viena» (la tecnología posibilitaría la movilización instantánea de Francia a Austria, dos capitales artísticas, gracias a su poder para trastocar la idea de tiempo y espacio). Por otro lado, en las plazas o parques urbanos, el encuentro e intercambio democráticos serían parte de la realidad cotidiana (el campo de Marte funcionaría como espacio libre donde la diversión despreocupada y la negociación económica podrían coincidir sin mayor problema). Incluso, la edificación de este tipo de urbes que bordean la idealización haría innecesario que el hombre viva en las sombras, en búsqueda de protección; de ahí que cobren sentido los versos «Las ciudades se habrán construido / sobre la punta de los paraguas», que implican una mayor aventura, un acto de malabarismo arquitectónico, solo posible en un imaginario futurista. Es una metáfora cotidiana de índole surrealista, como «construir castillos en el aire», que sugiere la formulación de una utopía: la existencia humana en hábitats urbanos poblados por rascacielos, gracias a los cuales se puede llegar a experimentar el vértigo y la sensación de alcanzar el cielo. Así, es pertinente la acotación entre paréntesis: «(Y la vida nos parece mejor porque está más alta)», la cual alude a la alta calidad de vida lograda en esa ciudad imaginada supuestamente pujante, empoderada por su verticalidad.

Sin embargo, ante las altas edificaciones, como se apunta en el poema, «todos somos enanos», pequeños en presencia de sus grandes dimensiones. La pregunta que surge ante esta última observación es la siguiente: ¿No se sentirá abrumado el yo poético en una urbe como esta que lo impulsa a percibir su insignificancia? Ciertamente, se dispone a responder con esperanza a través de varios versos: «Somos buenos y nos *pintaremos* el alma de inteligentes» (metáfora que evidencia su fe en el arte y la imaginación para afrontar con ingenio los avatares de la modernidad); «En Yanquilandia el cow boy Fritz / mató la obscuridad» («la tierra de los yanquis» o la ciudad de los rascacielos se erige como representación simbólica de la ciudad moderna imaginada libre del mal); «Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo» (expresión basada en la metáfora ontológica EL CUERPO ES UNA MÁQUINA, mediante la cual el yo poético se presenta como un elemento vivo que

puede formar parte de esa maquinaria social y manifiesta su ánimo de liberar su espíritu positivo: su optimismo sería la bisagra que permitiría la articulación de sus ilusiones); «nos llenamos la cartera de estrellas / y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo» (versos basados en la metáfora ontológica EL CIELO ES UN BANCO O DEPÓSITO DE TESOROS –sobre la que son comunes otras frases como «caer *dinero* del cielo»; «rendir *cuentas* en el cielo», «echar una *moneda* al cielo»–, mediante la cual el yo poético expresa una esperanza, su apuesta por una felicidad material alcanzada en esa ciudad imaginada). Pero, lamentablemente, al parecer, la realidad sobresalta al yo poético y este deshace sus pensamientos, sus ficciones, cual niño que desbarata un castillo en el aire, como lo evidencian los siguientes versos: «Esto es insoportable / un plumero / para limpiar todos los paisajes / y quién / habrá quedado? Dios o nada». Al final, una vez despejada su mente, solo queda una pregunta existencial cuya respuesta oscila entre dos absolutos en potencia de crear una angustia vital: Dios o la nada. De ahí que sea utilizada para generar suspenso e invitar al lector-espectador, a través de una acotación («véase el próximo episodio»), a esperar un nuevo capítulo de la ficción creada por la fantasía del poeta-niño.

Dado lo expuesto, resulta claro que la estructura por medio de la cual se presentan los paisajes urbanos de la ciudad imaginada se basa en una perspectiva cinematográfica, fragmentaria o impresionista, con un final abierto entregado al devenir hermenéutico del lector. Esto significa que, en el estrato intermedio, los recursos empleados, las voces, los tiempos y los espacios, se manifiestan de acuerdo con la potencia expresiva de un poema-film vanguardista que altera lo convencional (la narración lineal y cronológica, el final cerrado, etc.). En este sentido, en primera instancia, en cuanto a las voces, no impera una sola voz enunciativa omnisciente, como en las películas planas. Hallamos una oscilación entre un locutor-personaje individual que presenta, con cierta distancia, los objetos y las personas como parte del escenario («las nubes», «las casas», «mi amada», «el cow boy Fritz») y un locutor-personaje colectivo en sentido inclusivo que manifiesta una serie de impresiones con las que intenta incentivar a que el lector sea partícipe de la realidad representada («tocaremos un timbre», «todos somos enanos», «la vida nos parece mejor»). Asimismo, se distinguen variaciones en la intencionalidad de otras voces que funguen como elementos paratextuales: una que anuncia el tipo de poema ante el cual nos hallamos («poema acéntrico»); otra que publicita el futuro lanzamiento de

un nuevo producto para la secuencia filmica («véase el próximo episodio»); y, finalmente, una voz crítica que explica, con el recurso literario de una nota a pie de página, el significado del denominado «poema acéntrico». Son tres perspectivas: la del autor implicado, el publicista y el crítico, que a inicios del siglo XX bien podían constituir las acciones de un solo individuo: el artista moderno, quien se involucraba en más de una actividad en el circuito de consumo simbólico.

En segunda instancia, el tiempo se divide en manifestaciones del presente y revelaciones del futuro con saltos temporales o *flash-forward*. El presente y el futuro son tiempos verbales predominantes a lo largo del poema: uno evidencia la realidad urbana emergente y otro la expectativa sobre la consolidación de su desarrollo tecnológico y arquitectónico. Entre ambos estados, la ciudad de Yanquilandia ocupa un pasado no muy lejano donde cumple, como ya anticipamos, un modelo de esa modernización. No obstante, sobre su conveniencia, se percibe un estado de incertidumbre; por ello, el texto culmina con la frase esperanzadora «véase el próximo episodio», al modo de las películas cinematográficas. Por último, el espacio representado es la suma de los paisajes reales del presente y los paisajes imaginarios del futuro, un conjunto de dimensiones dispuestas para el espectáculo, cuyo argumento se sostiene en la proyección y modelación de la ciudad moderna. En esta, habría preferencia por los espacios abiertos, podrían convivir armónicamente los edificios y la naturaleza, las plazas funcionarían como espacios de intercambio cultural, y la tecnología sería un instrumento para la concreción de sueños.

En suma, «Film de los paisajes» es un poema-film vanguardista que presenta, en su estrato profundo, una ciudad ficticia a través de los ojos fantasiosos del poeta-niño, en quien domina la capacidad para deslumbrarse por la realidad presente y proyectarse hacia ámbitos futuros fascinantes y prometedores. Él hace partícipes de su fantasía a otros personajes de ficción: una «amada que quiere jugar al golf», como una invitada en el aprovechamiento del tiempo libre empleado para el disfrute del paisaje contemplado; unos ciclistas que cumplen el papel de personajes de fondo en el paisaje; y, por último, el cowboy Fritz, configurado como una especie de héroe mítico que acabó con la adversidad. Y entre ellos resuena el enunciado categórico y lúdico que también nos involucra: «todos somos enanos» (somos enanos sobre hombros de gigantes, es decir, somos modernos), frase cuyo nervio recuerda al empleado por Lewis Carroll para afirmar, en su libro *Alicia en el País de las*

Maravillas, «todos estamos locos». Todos somos partícipes en el drama de la vida urbana que el poeta-niño explora con su mirada, una mirada optimista e insaciable.

3.5. Consideraciones finales: el niño como representación del instinto explorador, la contemplación crítica y el impulso creativo

Carlos Oquendo de Amat, en *5 metros de poemas*, duda y es ávido de experiencias como un niño, se entrega a la contemplación deslumbrada y crítica de los detalles de la realidad urbana como uno y crea poesía como tal, es decir, con la potencia de su imaginación. En primer lugar, como se pudo observar en la primera parte de nuestro análisis, el poeta se manifiesta como un ser lúdico e infantil en busca de concretar una experiencia poética. Al inicio, se autorrepresenta dominado por la incertidumbre; sin embargo, ello no obstaculiza su accionar explorador, puesto que su curiosidad y su avidez de experiencias nuevas son más significativos que su temor al peligro de ser enjuiciado. En este sentido, se entiende que apele a la madre, pues esta es la que mayor comprensión y disponibilidad de asistencia puede ofrecer a su aventura. El reto lo fascina, y por ello nos entrega el producto de su «furia de lo total», esto es, de su inmersión exploradora en el campo poético: en el aspecto temático, presenta una colección de emociones románticas, paisajes cotidianos urbano-materialistas, postales surrealistas, visiones poéticas y otros; y, en el aspecto formal, un *collage* de «belleza bizarra» compuesta por técnicas artísticas, modernistas, surrealistas, ultraístas, concretistas, futuristas..., así como también la tentativa de configurar el libro como un juguete estético. En este proyecto, la memoria cumple un rol importante: ser una brújula y un soporte emocional para el sujeto aventurero. Es debido a ello que, después de un episodio de experimentación o cada vez que lo necesita, el poeta no duda en recordar a una amada o a su madre, lo cual es un acto de familiarización que le brinda sosiego.

En segundo lugar, asumiendo el espíritu cuestionador de un niño, el poeta contempla críticamente el mundo que lo circunda. Nos ofrece lo «maravilloso cotidiano» de la naturaleza (el jardín, el mar, el campo...) y los detalles hostiles de la vida urbana en su estado puro, tal y como son, es decir, con una percepción «aguda y mágica a fuerza de ingenuidad», y sin la mediación moral que domina la perspectiva adulta o consagrada por la sociedad. En otras palabras, presenta una serie de viñetas paisajísticas como si fueran el resultado del escrutinio visual de un salvaje, para

quien todo es una novedad. Así, posibilita que se pueda comprender nuevamente el sentido de las cosas y no como estas son dadas por el orden social. En virtud de ello, representa ante nosotros lo que parece ser el resultado de un deslumbramiento ante la ciudad organizada, técnica y materialista; no obstante, nos ofrece, también, con un matiz ciertamente divertido y paródico, la revelación del entrampamiento del hombre moderno en el tiempo del reloj y la lógica del mercado: «En esta media noche / con rejas de aire», «Hoy la luna está de compras», «*time is money*», «nos llenamos la cartera de estrellas / y hasta hay alguno que firma un cheque de cielo», «se prohíbe estar triste», «la mañana se va como una muchacha cualquiera», «Y la casa Nestlé ha pavimentado la ciudad», etc. Tras este acto contemplativo-crítico y una vez que reconoce los límites impuestos por *chronos*, el tiempo cronológico, y la sumisión del hombre moderno a los proyectos futuros, invita al lector a vivir el presente, el tiempo del *aión* o tiempo eterno del juego en el arte. Cada uno de sus poemas, más que ser meros objetos de contemplación propios de una sociedad materialista, son, en realidad, textos que incomodan al burgués apoltronado acostumbrado a lo útil o lo fácil y demandan que el tiempo se detenga (el tiempo eterno de la fiesta interpretativa) para que se efectúe una participación crítica.

Finalmente, se puede afirmar que el poeta encumbra la potencia creativa del niño y la reconoce como propia del artista, gracias a lo cual nos ofrece una visión lúdica de la realidad y de la poesía. Asumiendo la inocencia y el impulso creativo de un niño que desconfía o desconoce los patrones del Arte, desarticuló las convenciones heredadas de la historia literaria (escritura lineal y progresista, criterios de perfección rítmica, musicalidad, retórica tradicional, armonía formal) y abordó la poesía como si de un juguete se tratara, es decir, de forma provocativa, experimentando con ella y fragmentándola como si intentase revelar una verdad interior. De este modo, evidenció su dimensión material: remodeló la presentación editorial de sus poemas a través de juegos tipográficos y del aprovechamiento cabal de la página en blanco, combinó recursos estilísticos de diversa procedencia, desestructuró el formato convencional del libro, explotó la dimensión visual de sus versos, etc. En palabras de Agamben (2007), el poeta-niño Oquendo, reconociendo y gozando su potencia creativa, explotó todas las posibilidades de experimentación que pudo. Al final, pudo brindarnos una reconstrucción alegre de la realidad cotidiana, un intento de renovación de la praxis vital por lo menos en el campo del arte.

CAPÍTULO IV

LUIS HERNÁNDEZ Y LA POTENCIA RENOVADORA DEL POETA-NIÑO QUE JUEGA EN *VOX HERRISONA*

La infancia, en la poesía de Luis Hernández, es muy significativa como símbolo de la resistencia en un contexto hostil y metáfora de la libertad creadora. Sus principales características (inocencia, curiosidad, transgresión, imaginación) son empleadas para confrontar el escenario empobrecido que se heredó después de la II Guerra Mundial, contexto en el que el racionalismo instrumental derivó en «irracionalismo», en palabras de Horkheimer y Adorno (1998), pues sirvió de plataforma para el empoderamiento del fascismo y la deformación de las caras prometidas de la Modernidad. Apelando, primero, a su capacidad de asombro y naturaleza inquisitiva, el poeta-niño Hernández cuestionará el afán organizativo y homogeneizante de los totalitarismos, para luego, a través de su arte de carácter vanguardista, buscar la transformación del orden corrupto mediante su purificación, vía la música y la recuperación consciente de su inocencia. Asimismo, el poeta jugará con los restos de historia acumulados para tentar estimular la capacidad de pensar del lector. Para evidenciar esta interpretación, metodológicamente, procederemos a analizar *Vox horrisona*⁵⁹ con las mismas herramientas que empleamos en el caso de la poesía de Oquendo de Amat.

4.1. Crisis de la experiencia, juventud e infancia en *Voces íntimas*

Luis Hernández no se comportó como un autor convencional frente a su obra. *Vox horrisona* es el resultado de la sumatoria de un número indeterminado de cuadernos hológrafos que Nicolás Yerovi coleccionara después de una ardua

⁵⁹ En adelante, todas las referencias a este texto corresponderán a la edición de 1983.

búsqueda, dado que el autor de ellos los había obsequiado a distintas personas. Por ende, esta obra es contraria a su presentación como mercancía en comparación con el procedimiento de Oquendo de Amat. Sin embargo, es sabido que, cuando Yerovi le propuso la edición de su obra, el poeta aceptó con la condición de crear él mismo el título y la carátula, para de ese modo implementar su particular sello en su producción antes de que esta se inserte en el circuito de consumo. Esto quiere decir que, además de la caligrafía deslumbrante, los epígrafes y dibujos, es posible encontrar en ellos dos paratextos reveladores de la tendencia poética del autor.

En primer lugar, el dibujo de la carátula visible desde la edición de 1978 es muy sugestivo. Evidencia el juego con los típicos modelos de belleza mimética, pues representa con técnicas expresionistas (empleo de colores vivos, uso del garabato o formas retorcidas, la espontaneidad) lo que parece ser un muchacho montado en una patineta. El diseño podría ser una referencia lúdica al insecto de *La metamorfosis*, de Kafka, por la configuración de un gran cuerpo cual caparazón, tres antenas sobre la cabeza, cuatro endebles extremidades y una boca que simula estar amordazada debido a la omnipresencia del propio cuerpo, cual realidad material insoslayable. Aislado, el sujeto silencioso, empero, no se haya desprovisto de su capacidad visual. Sobre su patineta, que deslizará por las calles de la ciudad, será testigo de la tragedia de la Tierra. Las notaciones matemáticas dibujadas en las ruedas no son más que guiños a las incógnitas que sostendrán su devenir sobre la recta en que deslizará su existencia. Pese a todo, la actitud ofrecida ante el lector es juguetona.

En segundo lugar, el título «Vox horrísona» refuerza la referencia al expresionismo. Recuerda, pues, a «El grito», de Edvard Munch, que transmite un sentimiento de sorpresa y horror ante las lenguas de fuego lucidas en el cielo crepuscular. Debe considerarse que el ocaso es una de las pinturas más comunes en la obra de Hernández, así como también una voz desgarrada como consecuencia de los acontecimientos bélicos que impactaron en su generación. La angustia existencial es potenciada por un gran sentimiento de soledad debido a la depresión heredada, ante la cual surge el grito del hombre moderno. En virtud de ello, «vox», palabra en latín que significa ‘la voz’, y «horrísona», ‘que causa horror y espanto con su sonido’, anticipan al lector la tendencia destemplada y reveladora de la voz poética frente a un medio hostil. No obstante, la simultánea presentación de la carátula desliza que todo ello podría ser trastocado por el poder de la imaginación y el juego.

En efecto, en *Vox horrisona*, la recuperación de la inocencia infantil para fortalecer la potencia creadora del poeta es un camino hacia la superación de lo que Walter Benjamin denominó, en «Experiencia y pobreza» (1933), una «crisis de experiencia». Tras las nefastas consecuencias de la I Guerra Mundial, los autorizados por su mayoría de edad quedaron enmudecidos, inhabilitados para cumplir su rol de transmitir e inmortalizar las memorias de toda una generación, pues volvían del campo bélico a sus hogares «no enriquecidos, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable» (Benjamin 1989b: 168). El silencio era una secuela de un episodio traumático: la crueldad humana de la cual habían sido testigos generaría esa imposibilidad de narrar, efecto que se repetiría tras la II Guerra Mundial, como también apuntaría Theodor Adorno acerca de la inviabilidad de escribir poesía después de Auzwicht. En tal escenario, sin embargo, Benjamin contempla el inevitable impulso de comenzar de nuevo: ya que se ha retrocedido a una especie de barbarie, entonces se ha de construir un nuevo mundo desde ese estado, pues es un procedimiento natural el volver a lo básico cuando se alcanza el clímax de una complicación con el fin de deshacerse de esta. Así actuaron los vanguardistas y, también, Hernández, volviendo al principio, con una risa aparentemente bárbara ante los siglos de cultura degenerada.

Precisamente, con esa risa adoptada del espíritu despreocupado del infante buscaría sortear la rigidez del sistema, cuyos representantes, dominados por el ansia de poder, asolan a la humanidad. Así, por ejemplo, si bien el poeta revela cifras devastadoras sobre esta realidad (como en *Voces íntimas* [1970: 49, 51]: Napoleón legó a la posteridad «cuatro millones de muertos»; Adolfo Hitler, «ocho millones de judíos»; Leopoldo II de Bélgica, «ocho de negros»)⁶⁰, en algunas oportunidades tentará burlarse de ella como un modo de preservarse del mal, tal y como se puede visualizar en un texto de *La novela de la isla* (1973): «Estimado General / Nosotros, el General / El General / El General / y el General / Invitamos a Ud / En la casa del General / Para tratar / De ver / Cuál General / Es más General / Quizás lo sea Ud / U otro General / firma / General / (en representación del General, el General y el General)» (155). La repetición excesiva del rango militar «general» reproduce

⁶⁰ El tono de protesta en *Voces íntimas* es similar al empleado en la crítica contra la dictadura de Pinochet en Chile, en el cuaderno *La novela de la isla*. El autoritarismo arrasa, principalmente, con los espíritus libres o revolucionarios, y convierte, en víctimas a Chicho Allende, Pablo Neruda, etc. Por ello, el poeta afirma «Aquí no se respeta / ni al poeta / ni al médico. Sí señores / Las balas pueden más / que los versos / Y la medicina» (155).

paródicamente la obsesión compulsiva de los hombres por alcanzar la cima en la jerarquía bélica. El remedo infantil recrea, así, por medio de la figura literaria de la geminación, un circuito vicioso que desemboca en lo absurdo. Este tipo de crítica al poder se visualiza, también, en poemas clave como «He visto», «Juventud contra guerra y fascismo» y «Cuarteto opus 95»

4.1.1. Análisis de «He visto»

El progreso humano degenerado por una racionalidad subordinada a una voluntad de dominio se evidencia en el poema «He visto» (p. 52), el cual pertenece al conjunto de *Voces íntimas* (1970). En él, el poeta resalta las contradicciones sociales a las que se ven expuestas las nuevas generaciones y acusa a los tiranos obsesionados con la construcción de ciudades orgánicas y la organización del capital humano para ser funcionales al orden imperante. Con el fin de analizarlo, enumeramos el poema.

- 1 He visto a los monstruos del crepúsculo
- 2 Lanzar por odio a los jóvenes
- 3 Al fuego
- 4 Y llamar a este fuego, sagrado.
- 5 He visto manos decrepitas
- 6 Arrancando de los labios del muchacho
- 7 Su sueño
- 8 Y llamar a su fantasía vicio,
- 9 Y decirle esperanza de la patria
- 10 En una patria sin esperanzas.
- 11 He visto a viejos calcáreos
- 12 Enjorar a los jóvenes
- 13 Con telenovelas
- 14 Casos judiciales
- 15 Revistas femeninas
- 16 Y huevadas
- 17 Y llamarlas luego
- 18 Madres del futuro.
- 19 Y expender a la luz del día
- 20 El alcohol y la cosa
- 21 Y negar el iodo al cretino
- 22 Y ocultar la rosa
- 23 Y quemar la ciudad
- 24 Y los perros y orinar.
- 25 Todo eso he visto.
- 26 Por eso envidio a Häendel
- 27 Ciego como un topo
- 28 Pero amado del Sol
- 29 Y de las ondas.

28-10-70

En el nivel de la dicción textual o estrato superficial, resalta el uso de un lenguaje coloquial, que, fonéticamente, es idóneo para expresar la realidad cotidiana

deteriorada que se acusa. Con este afán, se llega incluso a emplear la jerga barrial para manifestar, provocativamente, una disconformidad: «huevadas», «cretino», «orinar», «perros». Se trata de un vocabulario bastante disonante, un lenguaje que el burgués más leal al sistema organizado no puede tolerar. Evidentemente, el yo poético no pretende deleitar al lector apoltronado con una retórica florida y ostentosa, sino enrostrar una realidad; en consecuencia, el poema fluye sin complicaciones métricas. Apenas se perciben algunos encabalgamientos (versos 2-3 y 6-7, por ejemplo) que, gráficamente, simulan una voz entrecortada que se desprende en una retahíla de testimonios visuales.

La riqueza del texto se halla en el nivel retórico. En primera instancia, destaca el campo figurativo de la repetición. En este, las anáforas «He visto» e «y llamar» afirman la condición de testigo presencial del yo poético, quien se ofrece como garante de una verdad no velada por el autoritarismo. Luego de esas expresiones, se procede con una descripción enfática de los hechos contemplados, la cual, debe su intensidad conmovedora al uso de la figura de la amplificación. Del mismo modo, el uso del polisíndeton (del verso 16 al 24) cumple la función de acentuar la expresión sobre el horror experimentado ante las situaciones que se ha presenciado. A ello, debe agregarse un cierto tono de amargura e ironía manifestado a través del quiasmo «Y decirle esperanza de la patria / en una patria sin esperanzas», donde se repiten las palabras de forma invertida para evidenciar las contradicciones del sistema.

En segunda instancia, destaca el campo figurativo de la metáfora. El yo poético ha presenciado el impacto de dos sujetos de poder sobre el futuro de la generación moderna. Dichos sujetos son el Estado, que controla el capital humano en la vida pública, y la vieja generación, que supervisa los anhelos de los más jóvenes en su recinto privado. Ambos determinan una crisis de los valores culturales que preocupa. Por un lado, los cinco primeros versos exponen el declive de la razón ilustrada, la cual, en lugar de crear un ambiente armonioso e ideal para el individuo, lo ha sumido en el desconsuelo. Es sabido que, en la cultura occidental, desde la teoría platónica, el sol ha simbolizado la razón y la verdad debido a su capacidad para iluminar el sendero de la humanidad. Sin embargo, el ocultamiento del astro alude a la decadencia y la muerte. En este sentido, se podría interpretar la expresión «los monstruos del crepúsculo» como una metáfora de asesinos o verdugos, estos son los políticos que, obsesionados con la construcción de una cultura, pasaron por

encima de los valores humanos primarios, es decir, no respetaron la vida de los jóvenes enviándolos a la guerra (el «fuego sagrado»: la guerra santa). Esta interpretación se apoya en la carga semántica de los versos 3, 4 y 5, en los cuales se observa cómo la juventud es víctima del credo de los tiranos, que se guían por discursos de odio. De esta forma, el fuego, antaño símbolo del progreso de la cultura humana en la tierra (ya que, gracias a él, el hombre dejó de ser nómada para convertirse en sedentario), se trastoca en una metonimia de infierno o estado de desesperanza en la cultura establecida, puesto que consume a los jóvenes, sus vidas, sus esperanzas y sus sueños.

A continuación, entre los versos 5 y 8, «manos decrepitas» (expresión similar a «mano negra», «mano invisible», «mano recta», «mano dura») es una metonimia de la influencia que posee la vieja generación sobre las vidas de los más jóvenes, cuyos sueños socavan antes de que estos incluso se conviertan en proyectos, o bien los anulan o deslegitiman como «vicios». Estos proyectos truncos son expuestos con base en la metáfora ontológica LOS SUEÑOS SON PLANTAS, pues son «arrancados» ('sacados de raíz') de la boca del muchacho (territorio de la palabra, esto es «donde brota el canto interior, la voz propia») antes de que se concreten. Tanto los gobernantes como los burgueses empoderados en su familia ejercen un poder político sobre la juventud, responsabilizándola del futuro de la nación, pero al mismo tiempo, obstruyendo su camino, con lo cual la aprisionan en un círculo vicioso, tal y como se puede observar en los versos que manifiestan el quiasmo ya comentado: «Y decirle esperanza de la patria / En una patria sin esperanzas»⁶¹.

A estos dos sujetos de poder, se suma otro que domina el campo económico: la industria. El hombre experimentado que lucra («viejo calcáreo») deslumbra con sus productos al joven inexperto, lo aliena con programas superfluos, noticias morbosas, comerciales, etc., lo desposee de su capacidad de juicio crítico, y entonces se aprovecha de ello para luego recordarle sus deberes con la patria. Además, dicho sujeto vela las verdaderas instancias de conocimiento y libertad: la belleza de la

⁶¹ La negación de la voz personal y el posible impacto psicológico de esta represión del Estado y de la generación mayor sobre la juventud es una preocupación recurrente en la poesía de Luis Hernández, por lo cual este buscará vías para sortearla, como el aislamiento, la irreverencia o la ironía. En «Im Abendrot» (229-231), de «El sol lila», por ejemplo, propone hipotéticamente lo siguiente: «Digamos que eres un muchacho / Y una noche cantas / Y alguien te dice / Que tu canción no existe. / Pero tú lo sabes. Y enlazas / Tu corazón a nadie. Así / Conoces la bóveda del césped». Surge así un *leitmotiv* importante en los cuadernos hológrafos: «enlazar el corazón a nadie», es decir, no subordinar la esencia personal.

poesía (manifiesta con el símbolo de la «rosa»). En consecuencia, el yo poético, puesto que se percibe arrinconado por el espectáculo deteriorado que contempla, busca una salida y desea identificarse, a través de un símil (versos 26 y 27), con el compositor alemán Händel, que sufrió de ceguera. Como si fuera un Edipo, prefiere arrancarse los ojos antes que ser testigo de una realidad que lo abrumba con su hostilidad y falsedad, para de ese modo contemplar la verdad, su verdad interior, la única digna. Y en su interior, el yo poético percibe la música de su alma; por ello, como el ciego Häendel, prefiere el sol (emblema de Apolo y la poesía, y ya no de la razón) y las ondas (sinécdoque de «mar» o de «música»), que le brindan tranquilidad.

En el estrato intermedio, claramente, nos encontramos ante un locutor-personaje en primera persona que se presenta ante un alocutario no representado como un testigo visual de la tergiversación de la razón ilustrada. Denuncia el adoctrinamiento y la alienación que sufre principalmente el «muchacho», representante de la nueva generación. Sus declaraciones permiten la configuración de dos tiempos: el de la experiencia en crisis y el de la desolación, lo cual, a su vez, posibilita la división del poema en dos segmentos: el primero, desde el verso 1 al 25, podría ser denominado «Visión de la violencia colectiva», en cuanto presenta los detalles de la percepción del yo poético sobre la realidad hostil; y, el segundo, desde el verso 26 al 29, «Negación del reconocimiento de lo irracional», puesto que el último fragmento lo sitúa entre «lo decible» y «lo indecible», y finalmente lo impulsa a la fragmentación y a renunciar a su capacidad visual, con el fin de sortear la percepción del detrimento del cuerpo social que se suponía le serviría como soporte a su existencia. La armonía ansiada se halla más allá del propio cuerpo y, en consecuencia, niega a este. Esto es un producto psicológico de la Modernidad, en la que es posible la postulación de la alteridad como una opción de supervivencia, y será un *leitmotiv* importante en la obra de Hernández. El deseo de ser «otro» (Häendel, «ciego como un topo») es una muestra de la búsqueda de refugio en la adopción de máscaras para rehuir la realidad hostil, y será la estrategia, adoptada en su recuperación de la infancia, más empleada en los cuadernos hológrafos, pues es sabido que los niños apelan a ello en sus juegos de simulacro para garantizar su propio bienestar.

El aislamiento y la alteridad como consecuencias de la crisis de experiencia en los tiempos modernos son temas clave que el poeta-niño Luis Hernández

reformula de distintas maneras en su obra poética. Se observa, por ejemplo, cuando adopta otras identidades o bien lo manifiesta por medio de epígrafes. Uno de estos, bastante significativo, es el que nos recuerda al aforismo de Aristóteles: «para vivir, hay que ser un animal o un dios». Supuestamente no se puede existir fuera del logos (la razón, el lenguaje), pues, de ser así, o bien se es un animal o un dios. De acuerdo con el filósofo griego, el hombre, para preservar su condición humana, se define como un *zoon politikon*, depende de la *polis*, la sociedad, puesto que de otro modo sería un salvaje o una entidad divina autónoma. Frente a esas dos opciones, dado que la razón se ha corrompido y se afronta a una crisis de experiencia-lenguaje, el poeta tentará ambas posibilidades: por un lado, deseará una vuelta al estado primitivo («ser ciego como un topo»), pero tras el signo de la inocencia, por cuanto en ella reina la paz; y por otro lado, afrontará la realidad con música, como los artistas (como Häendel), «esos seres alados» que rozan la condición divina.

4.1.2. Análisis de «Juventud contra guerra y fascismo»

La crítica del poder también se visualiza en otro poema perteneciente a *Voces íntimas* titulado «Juventud contra guerra y fascismo» (47), donde se evidencia cómo las nuevas generaciones se hallan nuevamente en el centro de atención. Una vez fracturada la linealidad de la historia a fines de la Segunda Guerra Mundial, su presencia será invocada para una concientización y reiniciación de una nueva experiencia, una nueva cultura opuesta a la tendencia autoritaria y genocida. Por ello, en oposición al silencio producido por el horror y la voz reglamentaria del sistema, se apela a la juventud en un nuevo lenguaje, herético, fresco y hasta insolente. Transcribimos, en las siguientes líneas, el poema en cuestión:

- 1 Juventud contra guerra y fascismo
- 2 Juventud contra guerra y fascismo
- 3 Juventud contra guerra y fascismo
- 4 Un chanco con armadura
- 5 Sigue siendo un chanco
- 6 Juventud contra guerra y fascismo
- 7 Espero que tu generación
- 8 Pueda algún día avergonzarse
- 9 De la nuestra
- 10 Una paz injusta
- 11 Es superior a una guerra justa
- 12 Espero que tu generación
- 13 Cordero de Dios
- 14 Míranos tendidos bajo el sol
- 15 Con nuestras pieles de cordero.

Como se puede observar, en el estrato de la *elocutio* de este poema, se despliegan diferentes registros: uno coloquial, uno político y otro religioso. El primero se evidencia en el uso de un lenguaje cotidiano e irreverente manifiesto en los versos 4 y 5, en los que la referencia animal identificada con el ser humano autoritario permite advertir un cierto espíritu carnavalesco, transgresor y familiarizador. El segundo se percibe en la inflexión de una voz, al mismo tiempo, irónica y censora contra el régimen fascista, desde el verso 1 al 12. Finalmente, el tercero puede apreciarse en los claros paralelismos establecidos entre el sacrificio de Cristo y el de la juventud en pro de un ideal político: el restablecimiento de la paz. Sumado a ello, gráficamente, la reiteración de versos completos genera un impacto visual y psicológico en la conciencia del lector, quien debido a ello podría experimentar el mismo ánimo desolador y subversivo del yo poético.

Lo expuesto nos conduce a reflexionar sobre el nivel retórico, en el cual, prevalece el campo figurativo de la repetición. En primer lugar, destacan los versos 1, 2, 3 y 6, que reduplican completamente la expresión «Juventud contra guerra y fascismo», ante la cual se percibe la intención de fijar un eslogan de carácter panfletario que incide en la memoria de quien lee. El tiempo de lectura se detiene, y cobra protagonismo el sujeto que contempla, pues el mensaje está dado para él, para persuadirlo y responsabilizarlo. En segundo lugar, en los versos «Un chanco con armadura / sigue siendo un chanco» se halla la combinación de una epanadiplosis con una resolución enfática por parte del yo poético, quien lúdicamente adopta el acento preceptivo del conocido refrán «aunque la mona se vista de seda, mona se queda», con lo que representa ante el lector la tensión «apariencia-esencia». Esta tensión recae sobre el significante «chancho», el cual, en el contexto que se aborda, posee una connotación impura, lo que es un indicio de que se le relaciona con los sujetos a quienes se ataca: los fascistas. El cerdo fascista, el que impone sus reglas en un orden social que asume legítimo, es objeto de crítica, pues, aunque aparente ser un individuo «civilizado», «bien vestido» y «condecorado», no deja de ser, en esencia, un salvaje, como un animal, debido a sus acciones bárbaras contra la humanidad. Por último, la reduplicación de enunciados completos se hace presente nuevamente en los versos 7 y 12 («Espero que tu generación»), con lo cual se reafirma la intención del yo poético de brindar protagonismo al sujeto lector, a quien confía la fundación de una nueva experiencia. En suma, la repetición cumple la función de establecer un

deber moral heredado después de un tiempo de crisis; la repetición constante es un resto neurótico que exige un testigo de lo trágico, alguien que recuerde lo terrible y no consienta que se repita; estimula una memoria colectiva y un ardor que nos mueve a la acción o a la reflexión crítica.

Otro campo figurativo relevante en el texto es el de la antítesis, donde el oxímoron y la antítesis *per se* poseen una gran carga semántica (versos 10 y 11). «Una paz injusta / es superior a una guerra justa» es una sentencia que el poeta adopta de Marcus Tullius Cicerón (una cita textual que asume como propia, lo que es común en su obra poética), para señalar la contradicción a la que se ve sometida la humanidad en el marco de luchas de poder. A partir de esta figura se aborda la locura despótica desde la razón pacífica, y nuevamente la responsabilidad recae sobre la juventud, un alocutario representado que debe invertir el sinsentido. Asimismo, nos sitúa, como lectores, ante otra tensión: «lo legítimo - lo legal». El hombre renuncia a su condición bárbara al convertirse en un ser gregario, dependiente de la sociedad en la que vive y por la que acepta un conjunto de leyes para asegurarse, al mismo tiempo, su propio bienestar. Esto quiere decir que el hombre se moviliza en el marco de la legalidad cuando respeta dicho contrato; sin embargo, ¿qué sucede cuando tales leyes, involucradas en las luchas por el poder, sobrepasan los derechos naturales o primarios como el justo derecho a la vida? Los administradores de las leyes olvidan su propósito y, en consecuencia, resurge la máxima aristotélica hecha suya por Hernández: «Para vivir hay que ser un animal o un dios». Superar el *logos* (la razón, el lenguaje –que ha sido instrumentalizado para imponer una ideología inhumana) es otra vez la opción más aceptable. En este sentido, la «paz injusta», que es lo que escoge el yo poético, es un oxímoron que adopta lo irracional como un medio autorizado para generar una ganancia de libertad; y es debido a ello que todo el peso de la responsabilidad recae sobre la juventud, ya que esta, por su naturaleza con reminiscencias infantiles, aún se moviliza en el campo de la heterodoxia, sorteando las imposiciones «racionales» de las instituciones reguladoras.

Por último, no menos importante en el poema es el campo figurativo de la metáfora. «Cordero de Dios», *agnus Dei*, es un símbolo de Jesucristo, quien, en su pureza, fue sacrificado para salvar a los hombres del pecado. Este símbolo evidencia el aura religiosa y el sentimiento de culpa que rodea la poesía de Hernández. El yo poético se identifica con toda la generación afectada en una sola voz e invoca al hijo

de Dios que fue dado como ofrenda para el restablecimiento de la paz en la tierra, lo invoca apelando a su empatía y piedad, de la misma forma que él llamó a su padre cuando se hallaba al borde de la muerte en la cruz. De esta forma, los últimos versos se esclarecen como guiños a esa condición sacrificial, pues en ellos encontramos la metáfora ontológica LOS JÓVENES HEREDEROS DE LA CRISIS SON CORDEROS, que alude a la disposición de los muchachos al sacrificio para que las futuras generaciones no permitan la repetición de la barbarie. Su corazón puro lo posibilita. «Míranos tendidos bajo el sol / con nuestras pieles de cordero» es una expresión poética que constata cuán expuestos se hallan con una descarnada desnudez.

Como se ha podido observar desde el inicio de este análisis, en el estrato intermedio, se evidencia el carácter polifónico del poema. Se perciben dos tipos de locutor: un locutor-personaje en primera persona singular (verso 7) y otro en plural (versos 14 y 15). Asimismo, dos alocutarios representados: uno de ellos es la juventud, precisamente porque los jóvenes son más dispuestos a la movilización callejera para hacer rabiar al burgués acomodado (el cerdo fascista encubierto), y, asimismo pueden atender el llamado del poeta («Espero que tu generación...»); el segundo de ellos es Jesucristo, el Cordero de Dios, quien representa la prototípica víctima judía de la opresión del sistema político fundado por el hombre. Además, debe considerarse también las voces subrepticias del judío Einstein («Espero que tu generación / Pueda algún día avergonzarse de la nuestra» como traducción libre de lo que manifestó en *Mi visión del mundo*) y de Cicerón («Una paz injusta / Es superior a una guerra justa»), las cuales dialogizan internamente el texto. Sobre esta base, el poema podría ser comprendido en dos segmentos: el primero abarcaría desde el verso 1 al 12, al que tentativa podríamos denominar «solicitud de sensibilización a la juventud»; y el segundo, desde el verso 13 al 15, «requerimiento de conmiseración al hijo del Pastor». Al final, la réplica a estas demandas posibilitaría el establecimiento de dos tiempos: un tiempo de crisis política y un tiempo de paz y renovación.

La espera de una resolución pacífica enmarcada por la solicitud del yo poético presenta, de este modo, una visión de mundo impresionada por la experiencia de guerra. Este fue un acontecimiento que rompió con la linealidad de la historia occidental al establecer un antes y un después alrededor de él; además, situó a la juventud en un tiempo presente inevitable como heredero de la perversión de la sociedad y como testigo del desprendimiento de las máscaras de quienes detentan el

poder. Por ello es que se representa en el poema el tema de la tensión entre la ropa y la piel. Desde antaño, la vestimenta fue un indicativo de la civilización alcanzada por el hombre; sin embargo, ante el carácter absurdo e irracional de las confrontaciones bélicas, dicha civilización se evidenció en declive, motivo por el cual la renuncia a ella y la adopción de una primitiva «piel de cordero», así como su completa exposición bajo los perpendiculares rayos del sol, se manifiestan como verdaderas vías de sinceridad y liberación. La «armadura» vestida no brinda una información confiable sobre la moralidad del individuo, es decir, no nos señala si este es valiente o cobarde, honesto o traidor. De este modo, la máscara creada a partir de la ropa y de los títulos legalizados por las instituciones es denunciada. Por tanto, por medio de un procedimiento carnavalesco, las autoridades fascistas son destronadas y revolcadas en el espacio horizontal de la tierra y el lodo, para resaltar su condición mundana.

En el nivel temático también se puede observar la relación establecida entre la juventud y el concepto de sacrificio. El locutor-personaje identificado con la primera generación de jóvenes herederos del holocausto se muestra vestido de forma primitiva, con «pieles de cordero», y crea alrededor de sí un tiempo y un espacio sagrados para representar un sacrificio como víctima de la barbarie. Este no es culpable ni inocente de nada, tampoco expía una culpa, es un personaje colectivo a quien se desvía el mal para salvar a otro importante: las futuras generaciones. Se expone como sacrificio, asumiendo la totalidad de la violencia, para fungir como mecanismo unificador y de salvación del orden cultural, a través de la sensibilización y la concientización de los lectores. No desea que los otros sean partícipes de la cadena de «violencia impura» (los llama a la no-guerra), porque ello haría que esta fuera interminable: «Causar violencia al violento es dejarse contaminar por su violencia». Su disponibilidad de sacrificio se expone, contrariamente, como una «violencia purificadora».

El sentido de esta solución se puede explicar desde la teoría de René Girard (1983), para quien, en el sacrificio más generalizado, la víctima, «contaminada» por su convivencia con el otro-bárbaro, ha de presentarse «superhumanizada» para incrementar su poder de absorción de lo maléfico, pues «Cuanto más aguda es la crisis, más “preciosa” debe ser la víctima» (Girard, 1983, p. 20). Esto, en el poema, se logra por medio de la demanda de identificación con Jesucristo. En este sentido, no es al Mal (encarnado por el fascismo) al que se rinde el locutor-personaje como

sacrificio, para satisfacerlo y deje de causar daño; más bien, él como víctima propiciatoria se ofrenda para que la nueva juventud, amenazada en su conjunto, renazca a la fecundidad de un orden cultural renovado.

4.1.3. Análisis de «Cuarteto Opus 95»

El título «Cuarteto opus 95»⁶² es un paratexto que alude a la composición «Serioso» de Beethoven, quien representó musicalmente nuestro lugar no gratuito en el mundo y nuestra consecuente capacidad para confrontar el poder del tirano y la desarmonía. Este canto de resistencia, por lo que se puede apreciar, es el que inspira al vate para sobrellevar una realidad nefasta que tuvo que heredar: la experiencia del exterminio de millones de niños durante el holocausto alemán, niños no solo judíos, sino también otros que no encajaban en el proyecto orgánico del dictador, niños con limitaciones físicas y psíquicas, niños explotados en trabajos manufacturados, niños empleados como objetos de experimentación científica, niños gitanos, polacos y rusos... A continuación, enumeramos los versos del poema para analizarlo.

CUARTETO OPUS 95

A Moische Lemlij⁶³

- 1 En los trenes y en las salas de espera de la tierra: Sigmundo
- 2 Y un anciano caballero (ineptos en la caza y en la pesca.
- 3 Inveterados fumadores de toscanos)
- 4 Sueñan, día a día, con infantes traicionados
- 5 En deseo.
- 6 Rauchen verboten y el vagón hacia Zürich,
- 7 Hacia Suiza infestada de castillos, vacaciones ultramar
- 8 Para el viejo y los cuadros prohibidos, expresivos
- 9 Y Max Ernst
- 10 Y la música judía.

- 11 Israel pleno de miedo.
- 12 Israel pleno
- 13 De Domingos de visitas, de manzanas
- 14 Y revistas ilustradas.
- 15 No volveré a ver los pabellones,
- 16 Las carrozas posadas como moscas,
- 17 El reverso del rostro de la vida.
- 18 Israel repleto de huesos

⁶² «Cuarteto Opus 95» no se halla en la edición de *Vox horrisona* de 1983 ni en los cuadernos hológrafos reconocidos por la crítica literaria oficial. Es un texto que fue publicado en la revista *Pielago*, dirigida por Hildebrando Pérez, quien nos brindó una copia para su rescate y análisis. Por el título, es evidente que sigue la lógica de los cuartetos de Beethoven de *Las constelaciones* (1965); asimismo, por la temática que desarrolla, guarda una estrecha relación con *Voces íntimas* (1970).

⁶³ Moische Lemlij es médico de profesión de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- 19 (Rey Leproso, Balduinos, Hohenzollerns
 20 Y suicidios en masa de canalla europea, de alemanes carriados
 21 Por la espundia).
 22 No volverás a ver las sacrantísimas heridas de los papas, el caballo
 23 De Ignacio (más soldado que perro),
 24 Las vertientes de sangre, los arroyos.
- 25 Por las calles de Viena va fumando
 26 Un anciano notable y repudiado.

De «Cuartetos de Beethoven»

En el plano de la expresión o nivel de la dicción textual, se visualiza la mezcla de un registro culto con otro coloquial, así como también una retórica que, en una primera lectura, anticipa el referente infausto que se abordará: trenes, infantes traicionados, infestada, prohibidos, judía, miedo, moscas, huesos, canalla, espundia, perro, sangre, repudiado. Se trata de un léxico hostil que alude a los infortunios de la Segunda Guerra Mundial, periodo en el que la prohibición, las divisiones entre países vecinos y el horror eran cotidianos. Por encima de ello, el poeta convoca en un mismo terreno (el territorio de la poesía) a dos lenguas, la española y la alemana (verso 6), con una intención dialógica. Es decir, se apropia de la lengua del «otro», con lo que manifiesta que esta no se halla sometida a ningún régimen, sino que pertenece a quien la enuncia.

Dicha libertad adoptada también se visualiza en el nivel métrico, ya que el poeta se rehúsa al empleo de una métrica rigurosa y opta, más bien, por el verso libre, que le posibilita la representación del flujo de los pensamientos y sueños de los personajes protagónicos en el texto. Estos personajes son Sigmund Freud (verso 1) y un «anciano caballero», el cual creemos que se trata de Ludwig van Beethoven (versos 2 y 26), ya que se alude a su tránsito por las calles de Viena, lugar donde residió la mayor parte de su vida y desarrolló su genio musical. Estas celebridades no existieron en el mismo periodo (el primero falleció en 1939; y, el segundo, en 1827), pero son convocados, como parte del sinsentido, por un locutor-personaje en primera persona (verso 15) dirigido a un alocutario representado (verso 22), para evidenciar en un espacio y un tiempo presente oníricos la consternación provocada por la confrontación entre pueblos hermanos.

Son 26 versos, en el nivel de la *dispositio*, los que conforman una estructura poética dividida en tres estrofas, segmentación que respetamos para su

correspondiente análisis. Al primer segmento, desde el verso 1 al verso 10, lo denominaremos «Los sueños de Sigmundo y el anciano caballero». En principio, Sigmund Freud («Sigmundo», nombre que fonéticamente juega con el de «Segismundo», el que sufrió un conflicto existencial en la obra de Calderón de la Barca) y Beethoven (el «anciano caballero») son descalificados en la caza y la pesca, dos actividades relacionadas con la muerte de seres vivos, por oficio o divertimento, que responden al impulso más instintivo del hombre; y, más bien, son definidos como individuos templados, cuyo único deporte es fumar tranquilamente sus cigarrillos, lo cual se esclarece en la palabra «toscanos», metonimia de tabaco. Hacia 1940, ambos ya estaban muertos, como dormidos, y en este sentido, cuando se afirma que «día a día sueñan con infantes traicionados», se deduce que el poema se ha de presentar basado en la metáfora LA VIDA ES SUEÑO. De este modo, la crisis bélica se representa como una «pesadilla» sufrida por Sigmund y Beethoven, pero vivida por el yo poético. A este último le corresponde, pues, la asimilación del drama mundialista, en el que Hitler distorsionó la realidad con su ideología ególatra, creando fantasías a partir de un uso descontrolado de su razón.

Producto de la quimera política, murieron millones de niños, quienes fueron las «víctimas propiciatorias», asimiladoras de la infinita culpa del hombre por haber nacido con el libre albedrío de dejarse dirigir por la vanidad. Del mismo modo, como se visualizó en «Juventud contra guerra y fascismo», tales niños fueron la representación de las ovejas dispuestas para el sacrificio. Ellos, dada su naturaleza inocente, antes de la guerra, residían en el territorio de la fantasía, ignorando lo que ocurriría en sus vidas, razón por la cual se les define como «infantes traicionados / en deseo». Esta es una referencia histórica bastante significativa en el poema, ya que permite comprender el *leitmotiv* ESPALDA-TRAICIÓN-COLUMNA tan caro en *Vox horrisona*, que evidencia cuánto el poeta-niño oportunamente se conduele o se mimetiza con las víctimas del sistema organizado (niños, jóvenes, locos, disidentes, artistas, marginales...), a quienes se les desposee de sus sueños o ilusiones y se les convierte en acreedoras de los yerros de los poderosos. En razón de ello, una suerte de responsabilidad colectiva pesará sobre los hombros del poeta, lo que probablemente generará que, a partir de este poema, manifieste continuamente una condición herida que se fundamenta en la metáfora ontológica LA TRAICIÓN ES UN CUCHILLO (común en expresiones como «Lo hirió cuando menos lo esperaba», «mató

su confianza», «es fácil esquivar la lanza, más no el puñal oculto»): «Soy un mexicano herido por la espalda», «Soy Billy The Kid, herido por la espalda», «Soy Luisito Hernández, y como voy herido por la espalda, sé adónde ir...». Será un sufrimiento que le posibilitará una consciencia más clara sobre la realidad dominada por la apariencia y el autoengaño.

En «Cuarteto Opus 95», la desazón experimentada por Sigmund y Beethoven se percibe cuando se manifiesta el carácter repetitivo de la pesadilla («día a día»), lo cual la hace más horrorosa. Tanto cuando se sueñan movilizándose en trenes, ajetreados por las tareas cotidianas, como cuando se hallan en reposo y con tiempo para meditar, siempre se repite ante ellos la película onírica de los niños víctimas que fueron transportados a los campos de concentración para ser exterminados. El ruido de los vagones de los trenes, la llamada ferroviaria, así como la espera desasosegante a la expectativa de que pronuncien el nombre propio en las salas de espera, son guiños a la época del holocausto, durante el cual innumerables sujetos dejaron de tener un nombre, y un rostro, fueron despersonalizados y deshumanizados mientras eran conducidos en trenes hacia campos como Auzwicht y mientras aguardaban su turno para conocer su destino. Tales espacios (los trenes, las salas de espera) son unas referencias metonímicas (lo concreto por lo abstracto) a la transición en la vida.

Frente a esta pesadilla, como en todo proceso onírico, acontece un cambio de escenario, donde se percibe la esperanza de arribar a un territorio de paz. Vemos que, inmediatamente, se señala una prohibición: «No fumar» («*Rauchen verboten*»). Ambos personajes, en su sueño, van entrando en el territorio de lo organizado en comparación con el caos que dejan atrás, pues presencian normas que establecen el respeto al prójimo. Este territorio es el de Suiza, país que afirmó su neutralidad política durante las dos guerras mundiales, motivo por el cual fue un refugio para muchos artistas, políticos y todos aquellos que huían de la guerra, entre estos, algunos judíos que albergaron sus fortunas en sus bancos. El vagón (sinécdoque de tren) representa la necesidad de transportar una carga muy pesada, por ello se visualiza que se dirige hacia ese lugar donde todavía era posible la paz, lo cual el poema lo evidencia por medio de algunas referencias metonímicas: en Suiza eran posibles, aún, la historia, el mito, los sueños («Suiza infestada de castillos»), el ocio («vacaciones ultramar») y el arte («los cuadros prohibidos», el «expresionismo», «Max Ernst»). Precisamente, en Zurich, en el Cabaret Voltaire, los dadaístas

fundarían su movimiento artístico, el cual era contrario a la guerra y promovía el irracionalismo, la libertad y la risa: tres antídotos en tiempos de crisis.

En los siguientes versos, cobran relevancia los campos figurativos de la repetición y la metáfora. La anáfora, como figura de repetición, acentúa el sentimiento de dolor percibido por el yo poético en los versos 11, 12 y 18, pues estos captan el ojo del lector, lo aprisionan en el pronunciamiento de la principal víctima del holocausto: Israel. Esta es una sinécdoque (el todo por la parte) que hace referencia al pueblo judío. Se pronuncia su nombre repetidamente como un balbuceo que revela la dificultad de asimilar su experiencia traumática. Basado en él, se configura la metáfora ontológica EL PUEBLO JUDÍO ES UN «RECIPIENTE» («pleno» o «repleto») sobrecargado de experiencias dolorosas. Esto nos conmina a comprender un segundo segmento que abarcaría específicamente desde el verso 11 al 24, y podría ser denominado «Israel, protagonista de la pesadilla».

En primer lugar, el yo poético advierte la condición de Israel como un pueblo sufriente, debido a su larga historia de persecución padecida, su disposición a adoptar la tragicidad como *conditio sine qua non* en su existencia vital y su fidelidad en la conservación de sus prácticas culturales («Domingos de visitas, de manzanas / y revistas culturales»). Ante ello, evidencia su respeto por su idiosincrasia; sin embargo, en los versos 15, 16 y 17, se niega a condicionarse como ellos bajo una fe o una bandera política. De este modo, asistimos a una enumeración de los objetos y experiencias que no desea: «No volveré a ver los pabellones, / Las carrozas posadas como moscas, / El reverso del rostro de la vida». El yo poético rechaza la militarización y la creencia férrea en nacionalismos (mediante la metonimia de los «pabellones», que son las banderas o los edificios organizados); se rehúsa a ser doliente de una guerra sin sentido (el símil «las carrozas –los carros fúnebres– posadas como moscas» refiere a la abundancia de muertos); no desea ser testigo de tanta muerte («El reverso del rostro de la vida» es un enunciado metafórico para referirse a la muerte); es decir, no «no volverá a ver», deseará primero «arrancarse los ojos», como lo manifestaba en «He visto» y su ansia de ser como Häendel, igual de ciego que un topo.

En segundo lugar, el yo poético presenta a Israel como el principal heredero de la experiencia en crisis. En este sentido, «Israel repleto de huesos» es una

referencia sinecdóquica a todos los muertos que el pueblo judío carga en su memoria, no solo familiares, sino también ajenos, aliados, víctimas políticas e incluso todos aquellos hombres que se dejaron llevar por la histeria colectiva, alemanes que, influenciados por los discursos radiofónicos de Joseph Goebbels, se suicidaron al finalizar la Segunda Guerra Mundial siguiendo los pasos de Hitler, el mayor detentor de la violencia. Las luchas por el poder generan muerte, y esta obsesión se hereda desde antaño. En el fondo, todos son como el rey Leproso, los Balduinos, los Hohenzollerns... que buscan afianzar su dominio. De esta forma, es evidente la configuración metafórica LA GUERRA ES UNA ENFERMEDAD, pues empobrece su entorno, genera mortandad, corrompe a sus partícipes, es infecciosa –«LOS POLÍTICOS SON CABALLOS DE GUERRA *cariados* por la *espundia*»–, provoca escepticismo (desconfianza con respecto de los hombres de fe, católicos como los papas y San Ignacio –definido como «más soldado que perro», más un hombre de guerra que un hombre fiel, es decir, antes de todo, un hombre político-).

Finalmente, continuando con la revelación onírica, luego de la descripción del horror, dos últimos versos, «Por las calles de Viena va fumando / Un anciano notable y repudiado», conforman un tercer segmento al que podríamos denominar «La soledad de un hombre libre». En dichos versos, por medio de una referencia sinecdóquica (el nombre común por el nombre propio), se representa al reputado músico Ludwig van Beethoven transitando en paz y fumando su tabaco, solitario bajo la bóveda estrellada de las calles de Viena, aislado en su sordera, haciendo caso omiso de toda prohibición (como «*Rauchen Verboten*»). En medio de los conflictos (en este caso, la guerra), él no sintoniza con esa realidad fúnebre, no encaja en el sistema de violencia, pues su espíritu y su música están colmados de alegría. Se halla inmerso en esta como en una burbuja que lo protege de toda violencia (aislamiento que fue mal comprendido como misantropía), lo cual de alguna forma concreta el deseo del yo poético de, si no ser ciego como Häendel, por lo menos sí sordo como Beethoven ante la estupidez humana. De cierto modo, al terminar el poema con estos versos, se brinda al lector una visión de mundo donde se encumbra la necesidad de una actitud subversiva ante el sistema degradado. De espaldas al caos, es necesario caminar en libertad prestos a escuchar ante todo la música interior, gracias a lo cual se podría realmente armonizar con el mundo.

Al igual que la composición musical «El serio», «Cuarteto Opus 95» aborda, como se ha podido observar, en el nivel temático, la experiencia de la opresión, lo inevitable, el acorralamiento, la expresión catártica del dolor, el abandono divino sobre el hombre, la zozobra y, de pronto, el silencio. Por el asunto, podría dialogar con las «Canciones a los niños muertos» (preparadas entre 1901 y 1904), de Gustav Mahler, uno de los compositores favoritos de Luis Hernández. Como afirma Castro Flórez, «Los juegos de los niños en esa sinfonía bordean la catástrofe, los gemidos parecen un efecto reflejado del oleaje, esas huellas delicadas que se entrecruzan en la arena son fragmentos de un himno a la desolación» (1993: 165). A pesar de ello, padeciendo el horror y sospechando la proximidad de tiempos más oscuros en los que se puede contemplar con horror la muerte de un niño puro, hay en la composición malheriana un ánimo de supervivencia, un deseo de posicionarse en la tierra de cara al sol (la alegría) y de espaldas al dolor.

En el mismo sentido, en «El serio», de Beethoven, o el «Cuarteto Opus 95», de Luis Hernández, al final, se presenta una coda, con un ánimo de resistencia. El tránsito irreverente de Beethoven cumple la función de manifestar la urgencia de un acto de fortaleza y dominio sobre lo que la realidad impone, la liberación, la necesidad de arribar a un terreno de esperanza, donde sea posible una reconstitución de los sueños y los deseos de los «infantes traicionados»: es la expresión de la liberación de la alegría. Esta es una propuesta interpretativa que cobra relevancia si también recordamos que Beethoven escribió su Novena Sinfonía para evidenciar que la alegría puede vencer la desesperanza y crear una nueva armonía, una hermandad, esta vez inquebrantable. Ello en cuanto que, frente al odio y la muerte, la alegría es expresión de vitalidad, fuerza y riqueza espiritual. Su alcance renovador podría cambiar el estado de las cosas, animar nuestro deseo de vivir en la tierra, y una forma de expresarlo es por medio del arte.

Lo expuesto se fundamenta en una premisa que el poeta desarrolla a lo largo de su obra: la posibilidad de establecer una nueva coherencia gracias a la labor creativa de los poetas-niños, «seres alados», que por su condición pura son solitarios o incomprensidos en la tierra corrompida. Así, por ejemplo, se afirma en *El sol lila*:

Hay instantes en que la poesía busca la coherencia que olvidó, la congruencia con lo cierto que voló de sus manos. Instantes que semejan a

aquel en que uno de los Dictadores de mi pobre Patria enunció ante una audiencia ni siquiera asombrada: La Democracia no se come.

En esas instancias, felizmente sobreviven en algunos seres alados (no por ello menos plenos del sentir de la realidad) que rescatan lo rescatable, que dan, como el loco herido de lejanía en Puerto Rico. Ellos son quienes continúan tramando la esencia –me atrevería a decir inconsútil. Lo atonizante, y, a la vez, lo lógico, es que ni ellos logren impedir la guerra, los Biafras, los Congos, la pus, el fango, el piocéánico, el abandono.

Pero pueda que, algún día, vayamos a una Cultura con paz y sin liendres ni adolescentes equivocados, pues una droga poder ser también un arma –de autodestrucción o de heterodestrucción (p. 236).

Existe una coherencia perdida, un estado armónico del cual el hombre –antes habitado por la poesía y el mito– ha sido separado por su ansia de dominio. Este es un desterrado que ha extraviado la verdad de sí mismo y se ha alienado (no se asombra). La metáfora ontológica LA GUERRA ES UNA ENFERMEDAD vuelve a manifestarse: los hombres se corrompen en su indiferencia, su *pus*, sus *liendres*, su equivocada *locura* por el poder. Pero, entre ellos, los poetas-niños, que poseen un vínculo más estrecho con el «paraíso perdido» dada su impecable inocencia, podrán ofrecer la esperanza de alcanzar la paz, una suerte de redención. Ellos son configurados como «seres alados», equivalencia figural basada en la metáfora ontológica LOS POETAS SON ÁNGELES, criaturas puras con forma humana que «rescatan lo rescatable» (salvadores de la inocencia), «que dan» (bienhechores) y que «continúan tramando la esencia» (unen lo inconsútil, lo que no tiene costura, lo incorruptible). Son los guías iluminados que podrían encaminarnos, si se quiere en palabras de Schiller, hacia un nuevo estado político⁶⁴. No obstante, para confrontar el autoritarismo irracional y rescatar la coherencia, estos tendrán que ser fieles a sí mismos y sortear las descalificaciones y proyecciones del sistema sobre ellos, ser modernos, ser inalienables, esto es, como afirma con insistencia Luis Hernández, no «enlazar su corazón a nadie».

4.2. El clamor del poeta-niño sobre la sociedad administrada

«Clamor» se define como el grito confuso de una multitud. Precisamente, ello se ejecuta en *Vox horrisona*, cuya voz poética es polifónica y a veces confusa, puesto

⁶⁴ La espera por un futuro libre de la corrupción es incesante en *Vox horrisona*. Se intenta superar la crisis de experiencia heredada después de la Segunda Guerra Mundial con fe en las nuevas generaciones de poetas. Así, en «Antes», de *El curvado universo* enuncia lo siguiente: «Espero que tu generación / Silbe alguna vez / Preludio al atardecer de un fauno / Al salir de un cinema; / Cuando, luego de creer en el mundo / Crean luego de creer en el mundo / Crean en el artista, / Libre y confuso / Como todo quien canta. / Barranco, avenida Eguren» (95).

que contiene, en citas, plagios y alusiones, las voces de los genios artísticos administrados y de todos los niños del mundo, de todos los prófugos, los traicionados, los torturados. Se trata de una voz poética que se pronuncia como resultado del escrutinio visual del poeta sobre su experiencia propia y la de la sociedad en la que vivió. Frente a ella, es inevitable pensar en «El grito», de Edward Munch, inspirado en el sentimiento de desolación y horror sentido tras la contemplación de unas lenguas de fuego en el horizonte. Del mismo modo, el poeta-niño Luis Hernández, después de una larga acumulación de percepciones sobre la ciudad en la cual transita, expresa polifónicamente lo que sus ojos ya no pueden contener sino confesar a través de su canción.

De esta forma, el poeta nos presenta una retahíla de crónicas sobre los locos administrados en los manicomios; los hospitales, donde mueren niños; los colegios, donde se regulan a los genios; las cárceles, también llamadas «monumentos a la inhumanidad», donde los presos son contados como objetos sin nombre. Revela con dolor la persecución y explotación que padecen los jóvenes (reducidos a cifras o letras al estilo kafkiano), los individuos improductivos («robacarros», «cabros», «borrachos»), los artistas, los científicos, los rebeldes, los silenciados, todos los prófugos del mundo (Vallejo, Rimbaud, Beethoven, Einstein), con «tantos imbéciles contra ellos». Todos estos, en suma, son representados en torno a la metáfora ontológica EL SER HUMANO ES UN OBJETO ADMINISTRADO. Sin embargo, ante ello, el poeta reacciona pronunciando un *leitmotiv* bastante elocuente en *Vox horrisona*: la metáfora ontológica EL SER HUMANO NO ES UN MUEBLE, es decir, el hombre no es un objeto del cual se pueda disponer deliberadamente, sea para las guerras, los negocios, las venganzas o el entretenimiento. No es un objeto de cambio, ni del que se deba esperar una utilidad.

La voz poética, por ello, con un sentido crítico, evidencia cómo los individuos improductivos pululan en la ciudad como animales huidizos de sus captores, alertas, despiertos, y, de este modo, siendo testigos presenciales veraces de los engranajes deshumanizantes del sistema. Subsisten no solo a la luz del día, sino también en la realidad del inframundo, cuando todas las luces se apagan. Esto se visualiza emblemáticamente en «Nobilíssima visione», de *Voces íntimas*: «Todo duerme en la ciudad. / Mas no temed, / pues alguien vela / por el laxo rebaño que descansa: / un borracho en la esquina / con la lámpara votiva / de su trago» (45). Este

grupo marginado es el protagonista en una ciudad mal administrada. Ellos son los sobrevivientes, iluminados ante la realidad, clarividentes ante el caos y el fango reinante, a diferencia de los burgueses bienportados que son presentados como mansas ovejas, puesto que estos pueden descansar tras haber cumplido con las tareas impuestas por el sistema. En este sentido, la metáfora ontológica LOS CIUDADANOS SON OVEJAS manifiesta a los hijos del orden como individuos mansos, amaestrados, dormidos, alienados.

En cambio, los marginales, que se hallan en la ciudad, pero que no son reconocidos como ciudadanos por no ser funcionales, afrontan diariamente las consecuencias de su heterodoxia: son postergados, ninguneados, deshumanizados. En conjunto, podrían ser representados por Caín (del poema «Abel», también de *Voces íntimas*), quien sufrió la postergación del Padre Celestial, debido a que fue delatado por su hermano, el obediente de «sandalias bien lustradas y sus veintes». En el mismo sentido, por el peligro que acecha a este conjunto marginado en un espacio en el que impera «la ley del más fuerte», se podría configurar la metáfora ontológica LA CIUDAD ES UNA JUNGLA. De este modo, ante estas dos metáforas ontológicas, LOS CIUDADANOS SON OVEJAS y LA CIUDAD ES UNA JUNGLA, se evidencia cómo en la calle convergen el orden y el caos. Es tierra reglamentada, pero corrupta, tierra de todos y tierra de nadie, espacio fragmentado de encuentros y tensiones, donde los individuos transitan inconscientes de la totalidad del espacio urbano y a merced de las posibilidades. Posee una fauna variada (borrachos, policías, homosexuales, marocas). Es caótica y densa. Cada individuo deja tras su paso «un resto», un fragmento de su presencia. En conjunto, la ciudad es la exposición realista de la médula de la nación, pues el corazón del Perú es su heterogénea urbe limeña como representación del mayor desencuentro.

En ese espacio, el poeta-niño se descubre rodeado por una muchedumbre, pero solitario. Perdido el paraíso, en la tierra de los hombres, solo halla la selva. Se trata de un nuevo estado ante el cual el poeta decidirá, con el mismo espíritu moderno del *enfant terrible* Rimbaud, volverse salvaje y brutal, como una única forma de salvaguardarse en medio de una sociedad deteriorada. No obstante, esta vuelta al estado originario no es vacua, sino con la consciencia de la búsqueda de una renovación. Nos encontramos, entonces, no ya ante el hombre-niño-oveja (dispuesto o forzado al sacrificio como el Cordero de Dios o los «infantes traicionados»), sino

ante el hombre-niño-salvaje (como el Mowli, de *El elefante asado*), que adopta la condición impuesta, pero que sobrevive enmascarado a partir de sus propias reglas.

El poeta reivindica el estado primitivo, en cuanto a partir de él es posible la configuración de una nueva praxis vital. En el estado originario, donde el tiempo cronológico y administrado no existía, la transparencia y la pureza no corruptible por el dinero eran una realidad. Ello es lo que atrae al poeta, y por lo cual asume esa condición o busca retornar a ese estado de pureza. No obstante, mantener la fidelidad a ese deseo no es fácil. El poema «Un vagabundo con sordina», de *El sol lila*, evidencia esta dificultad.

UN VAGABUNDO TOCA CON SORDINA

- 1 Te lo juraste
- 2 Cuando niño
- 3 O, mejor dicho,
- 4 Te la juraste
- 5 A ti mismo
- 6 Para nada
- 7 Es decir
- 8 Te apostaste a ti mismo
- 9 Para saber solamente
- 10 Si podrías serte fiel
- 11 A ti

- 12 Digamos
- 13 Tú eres un muchacho
- 14 Y una noche oscura
- 15 Contabas el dinero
- 16 Para la cerveza
- 17 Las acequias casas
- 18 Entre árboles
- 19 Con las manos
- 20 El dinero para la cerveza. (*El sol lila*, 213)

El poeta-niño itinerante no solo contempla y lee el espacio urbano, sino que también se autocontempla en su movimiento. Con esta acción, concreta un nuevo conocimiento, pues las calles por las cuales transita son partes del libro de la vida. Proponemos dos segmentos bien diferenciados en este poema, en el cual un locutor-personaje en primera persona se interpela a sí mismo (alocutario cero). El primero, constituido por los once versos iniciales, podría ser denominado «la promesa de fidelidad hacia uno mismo». En él, el campo figurativo predominante es el de la repetición. El uso de la anáfora (versos 1 y 4) y la constante reformulación (versos 3 y 7) de cómo el yo poético se realizó una promesa a sí mismo cuando era niño

evidencian el intenso sentimiento con el que deseaba ser insobornable en un contexto que facilita la corrupción. No obstante, esto queda en el pasado (claro por los deícticos unidos a los verbos: «te lo juraste», por ejemplo).

Seguidamente, se configura el segundo segmento (desde el verso 12 al 20), al que llamamos «La añoranza de la inocencia». En este, el locutor-personaje se configura en el tiempo presente («Digamos tú eres un muchacho») y explica la añoranza sentida por la inocencia de aquella promesa que realizó antaño. Dicho sentimiento se determina porque, enternecido, asume la dificultad de cumplir su compromiso ante la contradicción que reconoce cuando se descubre contando las monedas para consumir una cerveza. De este modo, con sordina, es decir, silenciosamente, habrá de continuar su camino como un *flaneur*, vagabundeando, recogiendo percepciones sobre la condición de los marginales atrapados en la lógica del sistema organizado con los que se identifica. En consecuencia, seguirá conteniendo en su voz propia las voces de todos los prófugos del mundo aunados en un solo grito horrisono. Los ojos del poeta-niño, viendo el fluir del mundo, soñará con la paz.

Temáticamente, el diálogo subrepticio con las consignas expresionistas se afianza, pues estas buscaban develar en su crudeza la realidad desoladora que rodea al artista, marginal entre los marginales de una sociedad en crisis. La ciudad, pues, es el *locus* donde se evidencian los actos más corruptos de la civilización humana, un entorno apocalíptico en el cual el poeta-vidente-niño-mensajero-que-posee-el-fuego tiene mucho que perder, como Zaratustra, un referente nietzscheano simbólico en la poesía hernandiana: «Oh, Zaratustra, aquí está la gran ciudad: aquí tú no tienes nada que buscar y todo que perder. ¿Por qué querías vadear este fango?». Para sortear este problema, el poeta de *Vox horrisona*, como los expresionistas, procurará una vuelta al origen donde halle fuerzas regeneradoras: el amor, la naturaleza y, principalmente, el niño.

4.3. Búsqueda de pureza y vuelta a lo primitivo en *Ars poética*

Frente a la sociedad pervertida, Luis Hernández cobra consciencia de la necesidad de dismantelar todo lo consagrado por los poderosos. Debido a este espíritu renovador, el poeta desarrolla un especial encanto por las olas del mar y también por la lluvia, en cuanto ambas poseen la capacidad de «borrar la huella / de

quienes pasaron» (como dice en «Después», de *El curvado universo*). No obstante, ya que es difícil cambiar la realidad, dadas las limitaciones políticas, para superar siglos de historia instrumentalizada, propondrá una purificación. Así, en *Voces íntimas*, ante la crisis de experiencia, afirmaría lo siguiente: «Debemos hacer como Virgilio: / Es decir: odiar la carne cruda / Una epopeya es siempre guerra / Una epopeya es siempre pornografía / Aunque Homero la suscriba. / Me dirás, entonces: y la Eneida. / Virgilio escribió tan sólo por encargo / Esa Homerada» (50).

Como se observa, el poeta cuestiona el morbo del tirano político obsesionado con el poder, debido a lo cual es capaz de generar carnicerías deplorables e incluso inventar una tradición, una narración ficticia, para afianzar su dominio. En lugar de ello, propone ser como los poetas más mesurados, creadores de belleza y contrarios a la violencia. El acto de purificación se puede llevar a cabo, entonces, si se asume una condición ascética como la de Virgilio, no del autor de *La Eneida*, sino del de *Geórgicas*, donde se evidencia cómo este alcanzó la *ataraxia*, un estado de imperturbabilidad ante los deseos y las pasiones, influenciado por la filosofía del jardín, es decir, el epicureísmo, y la máxima «hay que liberarse de la cárcel de los intereses culturales y de la política», pues ellos trastornan el estado del alma (citado por Bauzá, 2008 p, 107).

La búsqueda de pureza implicará, por lo tanto, una *therapeia tes psyches*, «un cuidado del alma», y un deshacerse de todo lo nefasto para la humanidad: la guerra, el odio, la envidia, la vanidad, el poder. Es una transformación que se puede lograr a través de la poesía-música, «arte purísimo» que «brinda salud», bajo la protección de Apolo, dios-artista-músico-médico, entidad que siempre ha de ser invocada por ser símbolo de la juventud plena, la belleza y la consonancia entre fuerzas contradictorias (la cordura y el desenfreno, el equilibrio y el éxtasis). Así, por ejemplo, en *Ars poética* se enuncian los siguientes versos emblemáticos: «HIMNO A APOLO: Apolo Citaredo / Hazlo: Desciende / E infunde / Otra vez a la Lírica. Esa ganzúa que abre / Todo reino: tu sonrisa. / Las praderas, los cristales / Los jardines, la bruma / La mar océano y azul... / La polícroma realidad del Tiempo» (*Ars poética*, 294). Apolo (*Phoibos*, ‘puro’, ‘sacro’, según Plutarco y la tradición griega) es, pues, la entidad cuya fuerza espiritual puede equilibrar la tensión del arco y el son de la lira, así como también puede animar el potencial armonizador de la poesía y su capacidad para atravesar fronteras.

Dos son los modos para alcanzar dicha pureza, según se manifiesta en *Vox horrisona*: el reconocimiento de la facultad revitalizadora de la música y la identificación de la figura del niño como fuente de transformación. No en vano, ambos son temas presentados en la *Ars poética* (1971 y 1975) de Luis Hernández: por un lado, la música se evidencia como un antídoto contra el deterioro moral y la muerte en «A un suicida en una piscina»; por otro lado, el niño se manifiesta como una metáfora de la inocencia creadora en «Los ojos del niño Mozart» y «Chopin», con la fuerza para «llenar los corazones de sueños» otra vez, luego de la crisis de experiencia representada en *Voces íntimas*.

4.3.1. Facultad redentora de la música en «A un suicida en una piscina»

«A un suicida en una piscina» pertenece al *Ars poética* que aparece entre las páginas del cuaderno *Naturaleza viva* (1971) de *Vox horrisona* (1983). Es un texto bastante interesante, ya que evidencia la conciencia estética del autor, para quien la música-poesía tiene un poder redentor, tan revolucionario como, desde una perspectiva marxista, lo era la solidaridad humana en el canónico poema «Masa», de César Vallejo. Pero, a diferencia de este, Luis Hernández nos presenta una realidad más individual e íntima: no es la guerra la que desposee al sujeto de su amor a la vida, sino la desesperanza la que lo conduce a olvidar el amor hacia sí mismo. Una salvación del propio ser, en este punto de desesperación, significaría el restablecimiento de la esperanza de la paz y la belleza posibles en la Tierra, «el tercer planeta». A continuación, enumeramos los versos del texto para analizarlo:

A UN SUICIDA EN UNA PISCINA

- 1 No mueras más
- 2 Oye una sinfonía para banda
- 3 Volverás a amarte cuando escuches
- 4 Diez trombones
- 5 Con su añil claridad
- 6 Entre la noche
- 7 No mueras
- 8 Entreteje con su añil claridad
- 9 Por lo que Dios más ame
- 10 Sal de las aguas
- 11 Sécate
- 12 Contéplate en el espejo
- 13 En el cual te ahogabas
- 14 Quédate en el tercer planeta
- 15 Tan sólo conocido
- 16 Por tener unos seres bellísimos

- 17 Que emiten sonidos con el cuello
- 18 Esa unión entre el cuerpo
- 19 Y los ensueños
- 20 Y con máquinas ingenuas
- 21 Que se llevan a los labios
- 22 O acarician con las manos
- 23 Arte purísimo
- 24 Llamado música
- 25 No mueras más
- 26 Con su añil claridad. (72-73)

El yo poético nos sitúa *in extremis*, frente a un intento de suicidio que pretende concretarse en medio de la noche (verso 6). Este es un rango temporal en el que reina la oscuridad, como metáfora de la imposibilidad que afronta el individuo para encontrar una guía o una luz de esperanza que lo impulse a desistir de su resolución. Se configura un tiempo crítico en el que los límites entre la vida y la muerte son fácilmente franqueables. Evidentemente, el sujeto interpelado ha perdido las esperanzas de bienestar en su vida cotidiana, motivo por el cual, con el fin de escapar de ese estado, realiza un giro violento hacia su deceso por ahogamiento. Esta manifestación del agua como fuente donde ha de agotarse la vida no es gratuita, ya que se representa como una vuelta al origen, al principio donde se originó la violencia: el nacimiento, acontecimiento marcado por el llanto como consecuencia del encuentro del neonato con lo real. No obstante, también podría ser interpretada como un guiño a la añoranza sentida por la protección del vientre materno. Sumergirse en el agua le parece al suicida un modo de purificarse, de liberarse del mal para abordar otro plano existencial libre de dolor, aunque ello conlleve la contradicción de suponer una última violencia, la violencia contra sí mismo. No obstante, el yo poético le ofrece otra opción de purificación mediante la comunión con la música, la cual le puede permitir una nueva armonización con el universo.

En este sentido, entre los interlocutores, destaca, por un lado, el alocutario representado, el suicida, un individuo despersonalizado, sin nombre ni otra distinción, representante de todos los hombres que han perdido las esperanzas de alcanzar un estado de bienestar en la Tierra envilecida. Se configura como un doble monstruo, «un muerto en vida» que oscila entre la afirmación del «yo» y la negación total. Por ello, progresivamente, contiene en su cuerpo la violencia circundante hasta arribar a la idea de la purificación por medio del suicidio. Este se sacrifica a sí mismo como víctima propiciatoria con el afán de finalizar una violencia generalizada e

insoportable. Ante ello, la «comunidad humana» se evidencia en estado de falta, pues está perdiendo a uno de sus miembros debido a su indolencia frente al dolor ajeno. En consecuencia, por otro lado, el yo poético del poema, que es un locutor-personaje expuesto en primera persona, muestra su empatía con el suicida, ya que, según se manifiesta en otros poemas relacionados con este, es de quienes tampoco toleran el sufrimiento: «Soy Luisito Hernández (...) Poesía / Es evitar el dolor (...) / Juro por Apolo Musagetae / Citaredo, Dios de la Medicina / Y la Poesía / No tolerar ante mí / El dolor». No obstante, como se manifiesta en estos versos, para él, la muerte no es el modo de confrontar la desarmonía, puesto que es primordialmente violenta; en lugar de ella, propone la poesía/música como principio unificador de lo fragmentado, como esperanza y salvación, lo cual tratará de transmitir a su congénere.

Basado en lo expuesto, en el nivel de la *dispositio*, el poema de 27 versos puede ser comprendido en tres segmentos identificables por cada interpelación que el locutor-personaje realiza al alocutario representado. El primero, constituido desde el verso 1 al 6, podría ser denominado «Percepción del suicidio y ofrecimiento de un modo de autorrescate», donde el yo poético expresa su confianza en el poder de la música para generar amor propio en el suicida. El segundo, conformado desde el verso 7 al 13, es una segunda interpelación, a la que comprendemos como una «Demanda de autorreconocimiento», mediante la cual se apela a la última instancia (Dios) para que el hermano que ha perdido las esperanzas pueda reconocerse en su autocontemplación como un sujeto de la creación producto del amor y no de la violencia (no debería «ahogarse» en su propio ser). Finalmente, la tercera interpelación, desde el verso 14 al 26, se podría denominar «Los artistas (músicos-poetas) son guías hacia una nueva armonía», pues se expresa que ellos son los depositarios de una belleza redentora característica de la música que producen, esto es, de la armonía que proyectan sus propios cuerpos.

Para expresar esta situación, en el nivel de la *elocutio* o dicción textual, se emplea un lenguaje de desasosiego. Este se caracteriza por un tono imperativo, evidente en la repetición constante del «no mueras más», que conduce gráficamente el ojo del lector a contemplar la angustiada vuelta de la voz poética al foco que estimula su exhortación: el suicida. Se trata de una anáfora significativa que, en el nivel retórico, se configura como la inversión del discurso de derrota emitido por todo sujeto que ya no desea vivir: «no puedo más». En razón de ello, en primer lugar, el

campo figurativo de la repetición es determinante. El énfasis reiterativo del verso «No mueras más» evidencia, tras cada interpelación, el intenso deseo del yo poético de cambiar la realidad, pues la muerte violenta del otro significa la ruptura del orden natural, un orden que aquel comprende en clave musical debido a su concepción pitagórica del mundo: somos individuos cuya música interior se halla en armonía con la melodía de las esferas.

En razón de lo expuesto, en segundo lugar, otro campo figurativo importante es el de la metáfora. En este, por un lado, es central la configuración de la metáfora ontológica «El ser humano es una nota musical», común en otras expresiones como «vibrar de emoción», «ponerse en fa», «estar fuera de ritmo», etc. Para el yo poético, perder un hombre de forma intempestiva es como perder una nota y generar una desarmonía. Por este motivo, aconseja a su alocutario escuchar una sinfonía para banda, para que, al oír una melodía bien orquestada, recuerde que él también es parte constitutiva de la música de la tierra. El objetivo es que «vuelva a amarse», es decir, que torne a reconocer su propio valor e importancia en el cosmos.

Por otro lado, cabe destacar la sinestesia «... cuando *escuches* diez trombones *con su añil claridad*», en la que se atribuye color (aspecto visual) al sonido producido por el instrumento musical. Un trombón, pues, es un instrumento de viento empleado históricamente en la música sacra. Por este motivo, se deduce su pureza y el poder renovador de su música, la cual, como guía, puede «alentar» (de ‘*alēnitāre*’, ‘dar aire’, ‘animar’) y conducir al suicida de la oscuridad y el silencio de la muerte hacia la claridad y la armonía de la vida. Asimismo, en medio de la noche, entre el silencio y la falta de luz, la música posibilita un autoconocimiento del ser como una entidad constituyente del sonido de las esferas. Gracias a ella, el alocutario podría «entretejer» lo fragmentado de sí mismo y posibilitar una nueva versión de su vida. De este modo, la primera interpelación se cierra con la metáfora ontológica «la música es un hilo» (figura sobre la que se construyen expresiones como «amarrar al público con una canción», «la música hilvana emociones», «cortar la melodía», «enhebrar acordes»), por medio de la cual se manifiesta que el suicida podría evitar la muerte reconstruyendo su propia existencia en armonía con el mundo gracias a la música como hilo conductor de su vida.

En este punto, debemos atender la importancia de que el poeta exponga que la música tiene color y que puede comportarse como un hilo. Ya en *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, habíamos analizado la metáfora ontológica EL COLOR ES EMOCIÓN, lo cual resulta interesante ya que, según lo reitera Luis Hernández a lo largo de su obra poética, «solo la emoción perdura». Esto permite entender cuánto trascendía la música para el poeta, por su poder de influencia en las personas, para generar sentimientos, modelar gustos, hermanar a dispares, aplacar pasiones. Basado en ella, él creía que podía prolongar su propia existencia, «entrelazándola en sintonía» con todas las voces del mundo, fortaleciendo una hermandad.

En virtud de ello, en su tercera interpelación, donde prevalece el campo figurativo de la metonimia, el yo poético revela al artista (músico-poeta) como un ser bendecido con el dominio de la belleza redentora de la música (ese «arte purísimo») y como la entidad con la potencia de fortalecer la hermandad que anunciábamos. El artista es un «ser bellísimo» (guiño a la concepción pura del «ángel» que analizaremos posteriormente), «que emite sonidos con el cuello» («cuello» como metonimia de «cuerdas vocales»), pues posee la capacidad de hablar/cantar, es decir, de romper el silencio con su voz y con máquinas que la prolongan, «máquinas ingenuas que se llevan a los labios o acarician con las manos» (referencia vanguardista a «los trombones» –como las «máquinas inútiles» dadaístas–, configurados también en relación con la pureza, el amor y el no-compromiso político). Se trata de un personaje que, por su conocimiento del quid del ritmo, es representado con la facultad de dirigir a los hombres en el «tercer planeta» (metonimia de Tierra). Él es un motivo indiscutible para que el alocutario pueda creer en alguien y decida vivir. Su «cuello», desde una perspectiva simbólica, porta la voz esperanzadora, sostiene al depositario de la autoconciencia y los ensueños (la cabeza) y conecta este con el cuerpo, el motor ejecutor de las acciones: es una figura que parece representar un puente cósmico entre lo terreno-material y lo ideal-sagrado. En consecuencia, puede conducir al individuo hacia una armonía cósmica.

Por lo expuesto, en el estrato profundo, se evidencia que la música es una clave poética en la obra de Luis Hernández, mediante la cual este expresa más que representa una realidad. La música es, pues, *voluptas* (‘placer’; ‘deleite’; ‘gozo’; ‘satisfacción’), ya que no se dirige específicamente a la racionalidad del hombre,

sino a su sensibilidad por medio de un lenguaje universal con la potencia para conmoverlo. Por ello, implica una participación libre que produce placer, un goce que invita al participante a permanecer en él. En este sentido, siempre se vincula con el cuerpo, porque es percibida por medio de los sentidos. No obstante, que la música apele al placer de los sentidos no quiere decir que se reduzca a una condición subjetiva, pues las sensaciones que produce solo pueden ser ordenadas a través de un proceso intelectual y racional: son Apolo (el orden) y Dioniso (la locura) reunidos en una misma forma. Ella reactiva las emociones, como una alteración intensa de los afectos llevada a cabo por la recepción de estímulos hacia el cuerpo; y, por tanto, es revitalizante, tal y como se expresa en el poema: «volverás a amarte cuando escuches diez trombones con su añil claridad».

La música como *voluptas corporis* ('placer de los sentidos') es un juego de ritmo y armonía, que como todo juego tiene un orden propio que extrae al hombre de la vida corriente y lo transporta a otro mundo: un reino unificador capaz de «limar asperezas». Ella tiene la capacidad extensiva e intensiva de reunir a los participantes en un mismo campo, en el que acontece un reconocimiento de los sentidos, una participación íntima con la verdad de la forma y una verdadera comunión con el ser. Por esto, es un enigma, no por oscura, sino por su misterioso poder de captación. Así también la poesía es música, ya que además de producir el goce estético, le permite al hombre ver el mundo de otra manera, y puede mantener el acto participativo con su intérprete por medio de un «hechizo», que es su capacidad de fascinar, poseer y renovar. De este modo, su lenguaje y su ritmo solo cobran vida en el encuentro con un oyente-lector-intérprete sumergiéndolo en la existencia misma del juego de su representación: acercándolo a su ser y al mismo tiempo liberándolo. Por tanto, en «A un suicida en una piscina», asistimos a su exaltación, así como de quien la practica, el artista, educado en su sensibilidad tal y cual lo entendía Schiller.

En un periodo convulso como lo fueron las décadas del 60 y 70 (periodo de desarrollo de la Crisis de los Misiles, Mayo de 1968, etc.), cuando el campo literario y el campo político estrechaban fronteras, la idea de la comunión se transparentaba en el amor por el prójimo, la solidaridad con el hermano. Debido a ello, cobró relevancia el paradigma vallejiano con su canónico poema «Masa». Se nutría más, en la perspectiva de los críticos literarios, la conciencia crítica de la realidad y una perspectiva histórico-política. En ese contexto, la representación de la música como

nuevo elemento renovador aún se hallaba en proceso, incluso considerando que el hedonismo del rock estadounidense, sintonizado por los movimientos contraculturales y otros grupos heterodoxos, comenzaba a erigirse por encima de la responsabilidad social. Pronto, se consideraría un nuevo sistema de creencias, por el que se propondría la necesaria comunión del hombre primero consigo mismo y con su poder creativo: el amor al prójimo podría impulsarse a partir del reconocimiento del amor propio.

4.3.2. Configuración del artista-ángel en «Los ojos del niño Mozart»

La búsqueda de pureza también se visualiza en la identificación que el poeta realiza entre el artista (ser clarividente empoderado por su imaginación), el niño prodigio (ser cuya excepcionalidad lo sitúa en un orden superior) y el ángel (ser sagrado de la cosmogonía cristiana). Al igual que los ángeles, los artistas y los niños poseen una pureza que los sitúa en una posición especial en la Tierra. Pese a ello, no son inmunes a las imposiciones del sistema, motivo por el cual pueden ser clasificados por él, torturados, adoctrinados, objetualizados. No importa su genialidad o su originalidad, el mundo siempre tentará administrar su imaginación, así como domesticar su moral. Ello será cuestionado en este poema. A continuación, enumeramos los versos de «Los ojos del niño Mozart» (293) para evidenciar estas premisas.

Muero por delicadeza
J. A. Rimbaud

- 1 LOS OJOS del niño Mozart
- 2 Son los ojos
- 3 De todos los niños del mundo
- 4 Los ojos del torturado cuerpo
- 5 Del poeta Arturo Rimbaud
- 6 Son los ojos de los niños
- 7 Las categorías de Ángeles son: Ángeles
- 8 Arcángeles Tronos
- 9 Potestades Dominaciones
- 10 Querubines y Serafines

Los aspectos fónico, gráfico y retórico de la dicción textual del poema se aúnan para evidenciar la condición de vulnerabilidad del artista-ángel-niño en el sistema organizado. En primer lugar, en cuanto al léxico, se visualiza la confluencia entre referencias culturales artísticas (Wolfgang Amadeus Mozart y Arthur Rimbaud)

y un lenguaje sacro (ángeles, querubines, serafines, etc.). Ambos, al ser situados en un mismo plano, aluden a la estrecha relación entre arte y religión que será evidenciada en el estrato profundo del poema. Se trata de un vínculo de larga data que evidencia, por un lado, cómo el arte, cuando todavía luchaba por su autonomía, dependía de la voluntad del sistema político-religioso: el artista estaba limitado por normas morales e incluso, a veces, debía trabajar para satisfacer las necesidades de la Iglesia. Por otro lado, sugiere la relación romántico-cristiana entre el ángel y el niño en la que se reconoce a la pureza como condición para alcanzar un estado espiritual superior.

En segundo lugar, gráficamente, destaca la disposición ordenada de algunos miembros de las jerarquías de ángeles en dos columnas como si fueran dos pabellones bien organizados: serafines, querubines, tronos (primera jerarquía), dominaciones, virtudes y potestades (segunda jerarquía), principados, arcángeles y ángeles (tercera jerarquía). Con ello, es posible que se pretenda representar la sistematización forzada a la que se ven sometidas todas las entidades (mundanas y sacras) en la sociedad humana. Asimismo, no puede ser inadvertida la insistente presencia de la palabra «ojos», que capta visualmente la atención del lector. Ante ellos, este, en lugar de observador, podría sentirse como «sujeto contemplado», acusado e incluso abrumado por todas las miradas representadas en el poema.

Finalmente, en el nivel retórico, en el que prevalece el campo figurativo de la repetición, se afianza el cuestionamiento del impulso organizativo. Primero, la enumeración de clases de ángeles es irónica, puesto que es inesperado el desfile de entidades creadas por la imaginación del hombre. Segundo, la anáfora «los ojos» aprisiona nuestra mirada en la contemplación del universo interior de cada personaje representado para transmitirnos un mensaje de urgencia: la necesidad de salvaguardar a los visionarios del mundo más allá del poder. Tercero, el uso de la aliteración en los versos «el torturado cuerpo del poeta Arturo Rimbaud», donde se repiten la consonante dental oclusiva sorda /t/ y la vibrante /r/, tiene un efecto expresivo, pues representa lingüísticamente una traba fonética empleada adrede en los trabalenguas. Con ellas, podría tratar de manifestarse el tortuoso camino que andan los genios antes de su reconocimiento como tales: las censuras morales que padeció el joven Rimbaud o la disposición de la destreza del niño Mozart como objeto de entretenimiento en la Corte, por ejemplo.

En tanto crítica del sistema que administra y regula los comportamientos artísticos, el paratexto que apertura este discurso lírico evidencia, sobre todo, cuán identificado se hallaba el poeta con el sentir de Arthur Rimbaud. La distribución de los versos y la composición en conjunto cobran un sentido definido y unitario, en el nivel de la *dispositio*, gracias al epígrafe «Muero por delicadeza», que pertenece al texto poético «Canción de la torre más alta» del poeta francés, donde se representa la presencia de los jóvenes puros «sometidos a todo» en la Tierra, por lo cual son llamados al «augusto retiro», para, de algún modo, sortear el mal que los oprime. Proceder de otra forma, tentando una confrontación con el poder que se impone, podría significar la «muerte» o la «tortura» del espíritu libre y delicado del hombre de imaginación.

En el mismo sentido, tanto «Los ojos del niño Mozart» como su epígrafe podrían dialogar con el poema «El ángel y el niño» del mismo Rimbaud, donde se evidencia cuán vulnerables son los ángeles-niños en la Tierra, ya que en esta prevalece la obsesión por el poder y la hipocresía: «Aquí abajo, no podemos fiamos de nadie; los mortales no acarician nunca con dicha sincera». Dicha vulnerabilidad es una consecuencia de la Caída, por lo cual se conmina al niño-ángel nuevamente al «retiro», en este caso, volver al cielo: «¡Niño que a mí te pareces, vente al cielo conmigo! Entra en la morada divina; habita el palacio que has visto en tu sueño; ¡eres digno! ¡Que la tierra no se quede ya con un hijo del cielo!». Resulta claro que ambos poetas establecen una estrecha relación entre el artista, el joven o niño y el ángel. De esta forma, resulta claro que la facultad visionaria que caracteriza a los niños prodigio Mozart o Rimbaud es una consecuencia de la relación que gozaron, originariamente, con el Paraíso perdido. Los ojos son el símbolo de su videncia, una capacidad en peligro de ser atrofiada por el orden social en la Tierra.

En el estrato profundo del poema, se infiere que los ojos de los niños, dada su pureza o inocencia, son exploradores de sensaciones nuevas y potencialmente transgresores. Por ello, al ser un riesgo que puede atentar contra el orden, se busca su «domesticación». La libertad creadora será siempre un derecho negado para el artista-ángel-niño. Así, por ejemplo, por un lado, el niño Mozart, durante su infancia estuvo privado de entretenimientos comunes a su edad, lo cual estimuló que estuviera volcado hacia su propio genio. (Pierre-Petit, 1993: 74). Pese a la espontaneidad de su virtud musical, tuvo que afrontar los deseos ajenos de potenciar y explotar su talento.

Su genio implicó una responsabilidad que los adultos (su padre, la Corte, su ciudad natal) le recordaban constantemente. Por otro lado, el *enfant terrible* Arthur Rimbaud, llamado «el Shakespeare niño», por Víctor Hugo, tuvo que afrontar una sociedad mojigata que no comprendía su necesidad imperiosa de ser moderno. Su espíritu rebelde, niño, era desafiante, y podía mantenerse intacto en la poesía, donde podía ser un vidente mediante el desorden de sus sentidos; no obstante, su cuerpo era preso de las necesidades materiales y orgánicas (el hambre, el deseo), así como del orden social (la moral). Por eso, se dice que su cuerpo es torturado. Con el fin de sobrevivir, tuvo que abandonar su labor poética a los diecinueve años y trabajar en ocupaciones que antes él deploraba. Al igual que Mozart y todos los niños del mundo, es un elemento más que de algún modo debió encajar en el sistema, aún cuando quisiera incendiarlo y comenzar todo de nuevo, y se suma a la lista de entes organizados y torturados por ello. De este modo, también, en «A Jean-Arthur Rimbaud», de *Ofrenda lírica*, el poeta denuncia lo siguiente: «Triste también / hermano mío / a ti te / enloquecieron / (...) Y tú llevabas / en ti aquello / por lo cual gira / sobre su axis La Tierra / Pero excavaron / tu cuerpo y tu alma / Y pretendieron doblegar lo indoblegable / Triste hermano / Las jerarquías / De los Ángeles / son muchas» (447-448).

Este puente establecido entre niño creador y ángel evidencia la relación que existe entre el arte y la religión en la historia de la literatura romántica, fuente de la cual se nutre Luis Hernández. Mediante esta, se subraya el culto al yo como ser divino o iluminado o como ente que posee una conexión mística con el universo (lo infinito, lo eterno) desde su individualidad mundana. Desde esta perspectiva, el poeta es un ángel caído o un vidente, pues posee un resto divino en su interior que le posibilita ver y crear con la misma pureza de Dios y la naturaleza. Se trata de un tipo de religiosidad romántica centrada en la exaltación del yo creador considerado un genio, un titán; no obstante, posee un matiz moderno dada la condición marginal, torturada e incomprendida a la que este se ve sometido.

Así, Mozart y Chopin, ambos muertos muy jóvenes, el primero a los 35 años y el segundo a los 39, representan al «niño artista marginal que juega» con su genialidad, al pequeño dios que construye y destruye creando obras excepcionales, únicas, irrepetibles e incomprendidas. Son genios considerados como una especie de ángeles inmortales, semihumanos y semidivinos, es decir, unos dobles monstruos que

se movieron en la frontera de la genialidad-divinidad y la humanidad, creando tiempos y espacios sagrados en sus horas de juego y creación.

4.3.3. El niño solitario en «Chopin» y «Soy Luchito Hernández»

Anteriormente, apuntamos cómo Rimbaud, el torturado por una sociedad hostil, conminaba a los jóvenes a un «augusto retiro», una bendita soledad, para así evitar la opresión. Del mismo modo, Hernández valora el ámbito privilegiado que representa la soledad en su poema «Chopin», sobre todo para la liberación del espíritu creativo de toda atadura. Una vez en el retiro, la representación vulnerable de los artistas-niños puros es trastocada en potencia u oportunidad, pues, cuando ellos se esconden, crean un tiempo alternativo, el tiempo del juego, gracias al cual pueden detenerse a contemplar despreocupadamente los pequeños objetos cotidianos hasta dotarlos de vida, así como también pueden escuchar su propia voz y la de sus amigos imaginarios.

En el autoexilio, se halla la paz y una liberación de las jerarquías y las fuerzas influyentes del sistema. Allí, el sujeto puede liberar su imaginación y alcanzar un nuevo conocimiento. Consciente de ello, el poeta cita, verbigracia, en *Elegías*: «*the strenght of gladness come to my spirit in my solitude*» («la fuerza de la alegría viene a mi espíritu en mi soledad» / Shelley, p. 256). La alegría renovadora, esa que Beethoven señalaba como una clave para la transformación del orden de las cosas, halla su tiempo de despliegue en la soledad. De este modo, incluso, el individuo puede liberar su propia canción, la que se fragua en su alma. Veamos cómo se sugieren estas premisas en «Chopin», poema que pertenece a *El curvado universo* (87).

CHOPIN

- 1 Se sintió primero
- 2 Con la tristeza
- 3 De un niño solitario
- 4 Y luego
- 5 Con la grandeza
- 6 De un niño solitario
- 7 Y escribió
- 8 Aquella Música
- 9 De su alma
- 10 Que es lo único
- 11 Que pudo
- 12 Bajo un sol

- 13 Que no era el suyo
 14 Dar su Amor
 15 AH TRISTE tañedor
 16 Del laúd:
 17 Ese era tu secreto
 18 Y lo he olvidado.

El lenguaje poético nuevamente se entrelaza con referencias musicales, dado que la música posee un significado místico para el poeta en cuanto medio de revelación de su alma interior. En el proceso de esta develación, un locutor-personaje en primera persona se dirige a un alocutario figural (el compositor romántico Frédéric Chopin) para manifestar el secreto de la aptitud creadora descubierta en medio de la soledad, un estado que posibilita escuchar la voz personal, atrofiada por el ruido urbano, la rutina y las voces autorizadas por el *statu quo*.

Por lo expuesto, el texto puede ser comprendido en tres segmentos: el primero, compuesto por los seis primeros versos, podría ser denominado «Reconocimiento de la potencia liberadora de la soledad», ya que en él esta es desposeída de toda connotación negativa (indiferencia, desamor, tristeza), y, en su lugar, se le reconoce como un espacio-tiempo oportuno para la transformación de lo establecido, una tentación o una promesa de auto-empoderamiento. Al segundo, constituido por los ocho siguientes versos, lo llamaríamos «Uso de la soledad como oportunidad para la creación», puesto que el acto de escribir la canción propia se manifiesta como el ejercicio de un poder antes no reconocido y como única forma de «existir» en un mundo indiferente («bajo un sol que no era el suyo»), lo cual acontece inmediatamente después del descubrimiento de la soledad liberadora. Finalmente, el tercero, comprendido por los versos 15, 16, 17 y 18, recibiría el nombre «Confirmación del secreto de la composición», pues se evidencia el recogimiento solitario como una clave para el brote de la imaginación y de la realización musical patentada por el caso del maestro del Romanticismo, Chopin, que sufrió un decaimiento de su salud cuando era pequeño y tuvo que recogerse en su habitación, momento en el cual dio alas a su fantasía como muchos niños obligados al retiro debido a una dolencia física (Eguren, Valdelomar, verbigracia).

Desde esta perspectiva, las posibilidades creativas se potencian en la soledad. Para esclarecerlo, el poeta emplea dos figuras literarias del campo figurativo de la repetición y de la antítesis, respectivamente: la anáfora (versos 3 y 6), con la que

enfatisa la situación que afronta un niño incomprendido o desatendido por su entorno; y la antítesis (desde el verso 1 al 6), con la que revierte el problema y lo convierte en ventaja. Metafóricamente, transcurre de la tristeza a la grandeza: de un sentimiento minimizador, aterrador (LA TRISTEZA ES ABAJO), a otro que apunta hacia un orden superior, alentador (LA ALEGRÍA ES ARRIBA), probablemente, con la intención de proyectarse al infinito. Se trata de un viraje semántico, especular incluso, muy común entre los procedimientos poéticos de Luis Hernández. Recuérdese, por ejemplo, cómo invirtió el sentido funesto del verso de Juan Ojeda, «una implacable soledad», en uno esperanzador, «una impecable soledad».

La soledad, entonces, es representada, temáticamente, como un estado puro que trasciende, para lo cual, primero, posibilita un encuentro con el «yo» subjetivo y una afirmación del mismo, después de un desencuentro con el mundo objetivo. La idea nuevamente es de procedencia romántica; no obstante, claro está, posee un matiz moderno, puesto que no se trata de una soledad fundamentada en la melancolía, sino de una que irradia alegría gracias al descubrimiento de la música interior como catapulta hacia ámbitos estelares (de ahí que Chopin se sienta «con la grandeza de un niño solitario»). De esta forma, en el campo figurativo de la metáfora, la ya analizada metáfora ontológica EL SER HUMANO ES UNA NOTA MUSICAL O UNA MELODÍA refuerza su sentido, pues gracias al silencio y el retiro es posible la identificación de la voz propia como parte de la sinfonía cósmica.

Dicho de otro modo, la soledad empodera al artista-niño. En el lugar marginal en el que es postergado por la sociedad ajetreada bajo el imperio del reloj y los intereses personales, el niño detiene el tiempo y transforma su espacio, pues ejerce su potestad para trastocar lo ruin en belleza. A través de sus ojos y debido a su gran sensibilidad, el mundo se transforma en un espacio maravilloso, vital, saludable y suficiente. Este es el «secreto» con potencial revolucionario de los artistas-niños-prodigios Chopin, Mozart, Rimbaud, Luchito Hernández y de «todos los niños del mundo». En la soledad, no existe terreno para el sentimentalismo improductivo, sino para la salud y la creación.

A propósito de lo expuesto, frente al artista-niño solitario, también se configura la autorrepresentación del poeta-niño aislado en *El sol lila*. Esto se observa, por ejemplo, en «Soy Luchito Hernández», un poema en el que la definición

del «yo» se traza a partir del reconocimiento de la diferencia con respecto de los demás asumida en el retiro y por los problemas en la comunicación. No obstante, la autopercepción solitaria y silenciosa, al final, se revela como una condición que favorece el desarrollo de una iluminación interior. Veamos el poema:

- 1 Soy Luchito Hernández
- 2 Ex campeón de peso welter
- 3 Poca gente me habla
- 4 Hasta oí a alguien
- 5 Preguntarme
- 6 ¿De qué te defiendes?
- 7 Y yo hubiera respondido
- 8 Si no silencioso fuera:
- 9 Más bien te definiendo
- 10 De mi luz. Una luz
- 11 Que reuní y me friega. (*El sol lila*, 196-197)

Resalta, inmediatamente, en el nivel fónico, la disonancia creada por el uso de la jerga popular («me friega») que contrasta con la eufonía del poemario, es decir, con la agradable sonoridad, la melodía y el lirismo de los otros versos. Sin embargo, esta disonancia cumple también la función de crear ante el lector un ambiente de humor y un aire de familiaridad, y repercuten en el oído del hombre contemporáneo como resonancias o ecos de su cotidianidad; es decir, sugieren en él un reconocimiento.

Los primeros versos, «Soy Luchito Hernández / ex campeón de peso welter / poca gente me habla», evidencian la autopercepción del locutor-personaje como un individuo-niño solitario y silencioso debido a las condiciones de su entorno. Esto resulta claro si se observa el uso del diminutivo «Luchito» en el nivel de la dicción textual, que sugiere, con cierta ternura e ironía, su mocedad e inocencia. Su discurso íntimo, cargado de irreverencia, se prolonga hasta el verso 11 y revela un supuesto encuentro con un «otro diferente» (un alocutario figural transportado al tiempo de la enunciación a través del recuerdo), en cuyos ojos no se reconoce, sino, por el contrario, se siente increpado.

En consecuencia, se comprende que la destreza adquirida en esta situación de soledad no es sino un resultado de su constante «estar en pie de lucha» en un mundo en el que se siente incomprendido («ex campeón de peso welter»). Este sentimiento de lucha permanente (una suerte de «estar contra el mundo») es una postura típicamente moderna. Basado en ella, propio del campo figurativo de la metáfora, se

determina la metáfora ontológica LA VIDA ES UNA GUERRA (cotidiana en otras expresiones como «luchar en la vida», «armarse de valor día a día», «atrincherarse ante los problemas»), mediante la cual el locutor-personaje manifiesta su forma de interrelacionarse con sus semejantes. Ante estos, esclarece que no se posiciona vulnerable, vigilante y a la defensiva, sino armado, con la posibilidad de acometer con su «luz». En este sentido, el poeta-niño, marginal, pero iluminado por una conciencia crítica («una luz que reuní y me friega»), es el que contempla sorprendido y en silencio, y no explica lo que piensa porque cree que no lo entenderán, ya que los demás están ciegos (no-iluminados). Le basta la comunión con su yo interior, inalienable, fiel a sí mismo.

En suma, como tema común en ambos poemas, la diferencia del artista-niño con respecto de los otros y su ostracismo son una responsabilidad; por ello, en principio, aquel experimenta desazón, pues es causa de que surja en él un sentimiento de soledad no deseado («me friega», «se sintió primero con la tristeza de un niño solitario»); sin embargo, reconoce que es un camino hacia el conocimiento del yo interior, la plenitud y la consecución de una felicidad sin condicionamientos. La soledad posibilita, a fin de cuentas, la percepción de una luz esperanzadora en medio de la oscura crisis de experiencia heredada.

4.4. Máscaras ficcionales del artista-niño Shelley en *Una impecable soledad*

Una consecuencia de la imposición del sistema organizado es la disolución del propio yo, debido a que este, para encajar, debe soterrar su esencia y responder a las demandas de orden social y moral. Por este motivo, el individuo se hace «persona», es decir, se crea máscaras con el fin de afirmar su pertenencia al grupo, acto que puede degenerar en hipocresía. Sin embargo, Luis Hernández juega con ello. Irónicamente, se despersonaliza adrede en su obra, puesto que renuncia a existir bajo el caparazón impuesto por el orden burocrático, y en su lugar, se crea no una sino varias máscaras que le permiten ser lo que desea no lo que se le impone. Son alteregos que formula a partir de sus innumerables lecturas: John Keats (el poeta de la imaginación), Rainer María Rilke (de quien también adoptara la idea de escribir sus «*chanson d'amour*»), Percy Bysshe Shelley (el autor de *Prometeo liberado*, drama lírico que propone lo que el poeta Hernández ansiaba desde niño: la

prosperidad de la humanidad y las artes sobre el declive de la tiranía), el Principito (protagonista de la obra narrativa del mismo nombre perteneciente a Antoine de Saint-Exupéry, en la que se expone, bajo el prisma de la inocencia infantil, algunas claves de la esencia de la humanidad), entre otros.

El poeta, además, crea identidades. Él es como un niño que juega a representar varios personajes de relatos de misterio o aventura: un astronauta, un inspector, el capitán Paxton, el capitán Dexter, Billy The Kid, Gran Jefe Un lado del Cielo y Shelley Álvarez. Esta tendencia al enmascaramiento es una práctica propia de los niños y del hombre primitivo, que forma parte de un rito de transformación, renovación y empoderamiento. Un nuevo ánimo posee al individuo una vez que cubre su rostro con una máscara, gracias a la cual puede salvaguardarse de todo lo malo y sentirse facultado para reinventarse y renovar el mundo circundante. Esta, probablemente, fue una de las razones por las cuales la actividad teatral era uno de los pasatiempos favoritos del poeta cuando era niño, lo cual proyectaría en su poesía.

Lo expuesto se visualiza en *Una impecable soledad*, cuaderno de carácter narrativo perteneciente al conjunto de *Vox horrisona*, sobre el cual se podría afirmar que representa una síntesis de las premisas poéticas de Luis Hernández. Su protagonista es un intérprete de piano, un artista-niño con características muy similares a las de Constantin Guys, graficado por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*. Su nombre era Shelley Álvarez, en quien, a su vez, el narrador se percibía desdoblado, puesto que al igual que él comprendía su infancia no en el pasado sino inherente en su condición artística presente y su forma de ver el mundo; poseía un corazón transparente como el de un niño y cuestionaba lo que observaba con una descarnada inocencia recobrada a voluntad.

Este cuaderno se halla ordenado en tres partes, *Book the first*, *Book the second*, *Book the 19th* y *Book the last*. En su nivel de la dicción textual, evidencia una gran riqueza léxica: terminología musical, referencias científicas y literarias, referencias cinematográficas, etc. Asimismo, presenta la complacencia del autor por la experimentación formal con algunos recursos posmodernistas (Calinescu 1991b: 293), entre los cuales destacan tres: 1) Autorreferencialidad y metaficción: desdoblamiento, duplicación y multiplicación de su protagonista Shelley Álvarez, configurado con una identidad múltiple basada en personajes reales y ficticios como

Percy B. Shelley, Jefe Seattle, John Keats, Lord Byron, Alfred Tennyson, Aleksandr Pushkin, Samuel Taylor Coleridge, el Principito, Luis Hernández. 2) Tematización paródica: basada, por un lado, en la confrontación burlesca entre la versión original y la imitación del mismo personaje: «Shelley Álvarez o Gran Jefe Un Lado del Cielo (puesto que son uno, el primero con el piano aquí y allá, y el segundo igualmente humano, pero piel roja) tocó un recital en una pequeña Sala de Conciertos»; por otro lado, basada en la narración paralela entre la ficción y la realidad, entre las peripecias del personaje Shelley Álvarez y las del autor Luis Hernández, lo cual sugiere la identificación o confusión entre autor, narrador y personaje. 3) Uso del kitsch, propio de la inmersión del personaje en una sociedad de consumo, mediante el cual aquel falsifica estéticamente relatos consagrados por la alta cultura. Un ejemplo de ello es el modo en que adopta como propias varias situaciones narrativas de la canónica obra infantil *El Principito*. En este punto, practica también el juego como *mimicry*, es decir, imitación.

En el nivel retórico de su narración, predominan los campos figurativos de la metáfora y la repetición. En primer lugar, destaca la metáfora ontológica EL NOMBRE ES UNA MÁSCARA, cotidiana en expresiones como «quítale el nombre y es alguien común y corriente», «se puso un nombre sonoro para sorprender a la gente», etc. Con esta lógica figurativa, el narrador presenta a los ojos del lector un juego de personalidades en torno a la identidad de Shelley Álvarez, a quien disfraza con cada máscara para empoderarlo como compositor, cuestionar como un niño y, en general, renovarlo ficcionalmente. Este es un procedimiento discursivo de naturaleza moderna y transgresora. El narrador, por un lado, juega con el poder sugerente de los nombres, que son máscaras verbales que estimulan nuestras expectativas desde nuestro primer encuentro con el lenguaje durante nuestra infancia. En este sentido, cuando presenta a Shelley Álvarez con otras nominaciones, busca sorprendernos: de Byron y Kyats Álvarez esperaremos unos pensamientos románticos; de Gran Jefe Un Lado del Cielo, unas líneas dedicadas a la aventura, de El Príncipe One-side-of-the-sky, unas reflexiones sobre la esencia humana, etc. Por otro lado, no solo con una intención lúdica sino también crítica, establece equivalencias entre diversos nombres sin mayor reparo para evidenciar que, a sus ojos, todos los hombres son iguales, igualmente humanos, solo que se hallan enmascarados por intereses económicos, sociales y morales. Así, narra lo siguiente: «*Shelley Álvarez o Gran Jefe Un Lado del*

Cielo (puesto que uno, el primero, con el piano aquí y allá, y el segundo *igualmente humano, pero piel roja*) tocó un recital en una pequeña Sala de Conciertos...» (énfasis nuestro, p. 352).

En segundo lugar, la constante reformulación del nombre puede analizarse también en el marco del campo figurativo de la repetición. Esta genera un gran impacto en la trama de la historia: acentúa la presencia del protagonista, cohesiona la novela narrada, ofrece posibilidades de realización semántica al personaje y también opciones de reinención identitaria en un campo hostil para los disidentes. De este modo, Shelley Álvarez es llamado también Byron, Kyats Álvarez, Jhon Kyats Álvarez, Alfred Álvarez, Grave Jefe Un Lado del Cielo, El Príncipe One-side-of-the-sky, Gran Jefe un Keats del Cielo, Gran Jefe Un Lado de Shelley, Aleksandr Álvarez, Lawn Tennyson Álvarez, Gran Tipo Byron Álvarez, etc. Asimismo, su presencia se duplica en la equivalencia que el narrador establece entre él y el torturado *enfant terrible* Rimbaud, el solitario niño Chopin, el incomprendido Luchito Hernández, el niño genio Mozart y el Principito, el niño iluminado por su inocencia de la obra narrativa de Saint-Exupéry, porque al igual que ellos, salvaguardado por su pureza en el reino de su imaginación, debe sortear las maniobras del control social.

Precisamente, esto último, el control social, es la mayor adversidad que busca evidenciar y trasgredir el narrador con el constante enmascaramiento o reformulación del nombre de Shelley Álvarez. Así, afirma sobre el protagonista: «Algunos quisieron protegerlo de sí mismo, horrenda frase. Otros quisieron enseñarle, educarlo. Pero él era para no abandonar, para dar íntegramente cuanto fuera suyo» (362). Como se puede observar, se denuncia que la institución educativa cumpla un rol de domesticación, alienación y homogeneización, lo que cobra fuerza por la comparación repetitiva del personaje con los seres reales y ficcionales ya mencionados. El narrador reniega de este abuso de poder, principalmente cuando sus víctimas son los niños, quienes más se hallan en un estado puro de influencias.

El propósito de la ciudad reglamentaria es, pues, controlar el espíritu salvaje que habita en cada uno de sus miembros, ya que la libertad de uno puede implicar el riesgo del resto. El más salvaje y peligroso de todos es el infante, pues se halla al margen de toda regla, y su avidez por el descubrimiento del mundo lo convierte en

una amenaza para el orden del burgués. A sabiendas de ello, lúdicamente, se afirma la identificación de Shelley Álvarez con esa categoría hasta, incluso, reconocer en él el nivel más primitivo: «Luego pensó en Aristóteles, el Metafísico, quien dijera: para vivir solo hay que ser un animal o un Dios. Soy un animal, dijo mirando con indiferencia sus manos» (349). Este autorreconocimiento como un ser que se halla en la frontera entre la humanidad y el salvajismo halla sentido en el contexto de la comprensión de la metáfora ontológica LA CIUDAD ES UNA JUNGLA, tal y cual se ha apuntado en el acápite anterior. Sin embargo, el narrador presenta un modo de superación, el cual se basa no en la domesticación de la imaginación en claustros instructivos, sino en su potenciación por medio de la música, que educa la sensibilidad y concientiza al individuo sobre la belleza circundante.

La propuesta de Luis Hernández es similar a la de Schiller: el arte humaniza al hombre y posibilita la concreción de un ideal estado político, en el cual el individuo abandona su estado primitivo al alcanzar el ideal estético. De este modo, se nos narra lo siguiente: «Kyats Álvarez retornó a su casa, regando de arena reluciente todas las habitaciones, pues fuera del piano y la Melancolía era un Austrolophitecus, un Mowli». Al final, su dedicación a la música convierte al protagonista en un ser más humano, más sensible e iluminado que otros, y por ello puede arribar a un noble pensamiento: «El ser humano no es un mueble fue la conclusión a la que llegara Shelley luego de ejecutar de memoria y de pie los *Estudios Trascendentales* de Ferenc Liszt». Por el contrario, comprende «Que toda persona es el centro del Universo. No de su Universo. Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito» (371). Asimismo, deduce que «el ser humano sería feliz si lo quisiera. Pero aún sin whisky ya lo había pensado desde niño, durante la lectura de los versos de Roberto Browning, Yeats o Petrarca» (347).

La metáfora ontológica EL SER HUMANO NO ES UN MUEBLE, evidentemente, manifiesta la postura del poeta-niño que narra con respecto de la ideología totalitaria e instrumental que banaliza al hombre al convertirlo en un objeto útil para la maquinaria moderna sin considerar sus sentimientos ni libertad. Esta conclusión se presenta como consecuencia de la crisis de experiencia que devino tras la II Guerra Mundial, suceso histórico en el cual se instrumentalizó la ciencia, la técnica y el hombre con resultados nefastos por deshumanizantes. La expresión metafórica se puede hallar en enunciados como «acomodar un hombre en un puesto»,

«intercambiar hombres con el enemigo», «tener hombres a *disposición*», etc, los cuales evidencian cómo se sobredimensiona ya no solo el dominio del hombre sobre la naturaleza, sino del hombre sobre el hombre.

Para Hernández narrador-poeta-niño, la razón no es la piedra fundamental para el establecimiento de un estado ideal, sino la música, pues esta, basada en el impulso lúdico, posibilita un equilibrio entre la razón y la sensibilidad que ennoblece el espíritu del hombre. Esta consigna redentora es la que enarbola el protagonista de *Una impecable soledad*. No obstante, es un incomprendido, un desadaptado, puesto que «a nadie le gusta la música que él escucha», nadie oye su propio corazón y muchos se adjudican la autoridad de juzgar al semejante y la realidad. De esta forma, se parece al niño Mozart y todos los niños-ángeles del mundo que pueden guiar al hombre común en el mundo, pero que no son atendidos sino minimizados o instrumentalizados, además de tolerar sobre sí «el puñal, la mendaz mirada y voz de las gentes» (362). Por esta razón, el narrador lo manifiesta ante nosotros como un ser traicionado, «impecablemente solo», aunque con la pureza suficiente como para percibirse salvo: «Tímido por haber recibido el estigma de loco desde niño. Pero confiado» (362). Del mismo modo, también se presenta ante el lector de una forma muy parecida a como lo efectúa el Principito, en cuanto ambos ocupan un lugar inocente ante un mundo que no comprenden: «Qué extraño planeta, se dijo. En lo alto brillaban Alfa Centauro y próxima su compañera. No estoy en todo de acuerdo con el Anti Dühring, pensó, tampoco con las personas que gritan, ni con los seres que prejuzgan. Enseguida optó por beber más champaña: *va il pensieri*, en alas de la fantasía. Nuevamente salió al jardín, y esta vez dispensó incluso a los seres que prejuzgan. / Y el Amor no abandonó desde ahí sus ojos» (345)⁶⁵.

El uso de varios nombres para identificar a Shelley Álvarez, por último, le posibilita al poeta-niño narrador sentirse pleno en medio de la soledad. De este modo, es posible comprender la noción de soledad que maneja el poeta sin ninguna connotación negativa. Desde su perspectiva, ella es una entelequia. El hombre no existe sin el otro ni lo otro. Así como no es un ser homogéneo, tampoco es

⁶⁵ Al igual que el Principito, Shelley Álvarez, que es el mismo Luis Hernández desdoblado, posee también una nave espacial que reafirma su espíritu explorador y aventurero de artista-niño: «Su nave espacial, elefante o Volvo 121 lo esperaba reposando en la bruma» (347). El diálogo intertextual con la obra de Saint-Exupéry podría explicar, además, la constante presencia de pequeños elefantes en algunas páginas de los cuadernos hológrafos.

completamente autónomo. Se halla habitado por la presencia de las voces de otros pertenecientes a la esfera de su desarrollo. Es en este sentido que allí afirma que su protagonista, el pianista Shelley Álvarez, tenía «una cierta soledad que acompaña, una soledad que no mata, que no aísla, que no entristece, una impecable soledad». Se evade no para sentirse triste en su aislamiento. La experiencia de la soledad que abrumba solo se percibe cuando se convive con un «otro» ajeno a los intereses propios. Así, en medio de una muchedumbre indiferente, el poeta podría sentirse realmente angustiado; sin embargo, en la soledad adoptada como una opción de existencia, puede hallar la compañía de su imaginación y las voces de la tradición literaria. La soledad *per se*, pues, no es un estado para la agonía sino para el empoderamiento, para la adopción de nuevas identidades como parte de un rito de renovación imaginaria. En virtud de ello, nos confirma lo siguiente: «De niño oyó de alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre» (358).

4.5. Consideraciones finales: la figura del niño-primitivo y la búsqueda del jardín perdido (juguetes, cuadernos y dibujos)

Una premisa significativa del autor de *Vox horrisona* fue revalorar la inocencia, la pureza, la transparencia y la espontaneidad infantil. Este interés por el estado originario del hombre fue consecuencia, como se ha observado, de la urgencia de «nacer de nuevo», «mirar con ojos nuevos», ante la crisis de experiencia heredada tras la Segunda Guerra Mundial. El objetivo implícito del poeta era reiniciar la historia, su historia, esta vez desde una perspectiva artística, pues creía que solo así se podía garantizar una humanidad plena y un nuevo estado político, en el cual el hombre, como un niño que juega, pudiese desprenderse, filantrópicamente, del poder, las posesiones personales, los conocimientos adquiridos, etc.⁶⁶

Evidentemente, su decisión de corte vanguardista de ser un niño, un ingenuo, un primitivo, era prueba de que, iluminado por la luz de los acontecimientos, había perdido completamente su inocencia. En este punto, si atendemos la herencia cultural semítica que tanto interesó a Luis Hernández, la metáfora de la Caída, la separación del Paraíso, se ajusta bien a esta resolución. Es sabido que dicha figura basa su

⁶⁶ Recuérdese su escándalo ante la idea de que ya nadie es capaz de regalar nada. Todos, interesados, siempre buscan el modo de beneficiarse de su entorno. Al igual que un niño que se relaciona con su entorno solo con la mediación de su curiosidad, él procuró relegar las preocupaciones materiales y los proyectos a futuro, para vivir el presente. De esta forma, se explica su decisión de evitar el mercado editorial y de obsequiar sus cuadernos hológrafos a un público anónimo.

sentido en la representación alegórica del cambio en la relación del hombre con su entorno y la transformación de su modo de ver el mundo, es decir, el abandono de su autopercepción como un ser más de la naturaleza para diferenciarse como un sujeto pensante. Atendiendo el mito, el poeta comprendió que la separación del Bien o la armonía idílica significó la adopción de Poder (para ordenar la civilización, conocer, transformar y crear como el propio Dios) y una sobredimensión del Ego, que tuvo como precio el dolor y la muerte del hombre. Luego, en la realidad vivida, fue testigo de la degeneración de nuestra capacidad racional subordinada al culto del propio Yo. Esto explica su añoranza de un estado original (de pureza y exención del dolor) y su deseo de una nueva comunión con la naturaleza (el mar, los parques, las flores).

Su inclinación por recuperar el paraíso perdido, como un estado del ser, implicó una reconstitución de la pureza, condición que Jesucristo, uno de los judíos más admirados por él, demandaba al hombre antes de que este se integre nuevamente en el reino de los cielos. Metafóricamente, Luis Hernández cumplió con este requisito al asumir la pureza de un niño y «conquistando su propio corazón», aunque esto no implicó que se aplaque su naturaleza inquisitiva. Seguro de ello, afirmaba lo siguiente: «Pero algo / hay de mí / que me asola / no obstante / yo veré a Dios / y mis ojos / han de contemplarle / a quien veré por mis ojos propios / Y no como un extraño» (*El sol lila*). En razón de esto, es relevante el *leitmotiv* «A través de tus ojos, tu corazón», que es lo mismo que «*Through your eyes / to your heart*», sentencia con la que insta a sus lectores a asumir, como él, la transparencia infantil como un modo de vivir y relacionarse con su entorno, gracias a lo cual se puede restituir la armonía perdida, la alegría, y superar la hipocresía que suscita que el hombre se pierda a sí mismo.

Desde esta perspectiva, la mirada pura, inocente y transparente es propuesta como parte de una postura existencial revolucionaria, un modo de ser y estar en el mundo, pues ella condiciona, de cierta forma, las opciones de realización de los objetos y sujetos percibidos. Basado en su valoración, Luis Hernández pudo, en primer lugar, restituir su capacidad de asombro y estimular su naturaleza inquisitiva basada en la contemplación minuciosa de la realidad, dos cualidades que peligraban de anquilosarse por el afán organizativo predominante en el periodo de entreguerras, como se visualizó en los poemas «He visto», «Juventud contra guerra y fascismo» y «Cuarteto Opus 95». En segundo lugar, dado el poder transformador y vivificante de

la mirada infantil que asumió, el poeta pudo convertir su propio entorno en uno menos abrumador. Vio en la música un elemento redentor; en la práctica artística, un recinto de pureza desalienante; y en su soledad, una posibilidad de empoderamiento creativo. Finalmente, por su fina capacidad para contemplar los detalles desapercibidos por los hombres subordinados al reloj, pudo reconocer los restos de historia acumulados en las calles de la ciudad y jugar con ellos hasta renovarlos insertándolos en un tiempo eterno, el del *aión*.

En este sentido, la figura del niño fue, para él, un símbolo de resistencia en un contexto hostil. Inspirado en su potencia transgresora y transformadora, concretó una poesía en la que pudiese reinar la alegría, la libertad y el amor. Lo expuesto es la base de tres tendencias estilísticas en *Vox horrisona*: la falta de oscuridad en sus versos, la asunción del humor y la escritura aparentemente despreocupada al modo infantil. La primera se evidencia como una práctica verbal sin segundas intenciones. Se basa en una tendencia romántica de revelar una verdad interior, el misterio del alma, «el misterio de algo más sencillo como su nombre». Por consiguiente, el poeta afirma continuamente: «Si supieras lo sencillo / que es hablar conmigo». La segunda se basa en recursos poéticos como la parodia, el chiste, la alusión, etc., que el poeta-niño emplea para desmitificar, transgredir, familiarizar y, en general, crear espacios de horizontalidad entre los implicados en su juego retórico. Gracias al humor, por ejemplo, crea nuevas representaciones de sí mismo, unas máscaras que se oponen a la rigidez del sistema, distensionan y le sirven para renovarse lúdicamente. Por último, la tercera se manifiesta a través de su discurso que fluye sincera, alegre y despreocupadamente, el cual conduce a la comprensión de la poesía como un jardín natural, donde no importa el orden, sino la expresión de una emoción. De este modo, verbigracia, afirma «si supieras que en la poesía no hay orden ni desorden»; «Y sobre el jardín / la emoción / no acaba» (480).

Esto último es de gran importancia, puesto que, al final, como consecuencia de la pérdida de pureza y de la separación alegórica del paraíso, el poeta erige a la poesía como un territorio para su recuperación, no en el sentido moral, sino estético, pues en ella, como ya se afirmó, puede reinar la alegría, la libertad y el amor. Nos hallamos, entonces, ante la configuración de la metáfora ontológica: LA POESÍA ES UN JARDÍN DONDE EL POETA-NIÑO PUEDE RECREARSE LIBREMENTE. En ella, el poeta halla un *locus amoenus* estético, un espacio libre para su expresión democrática: interpreta

los libros como juguetes, con cuyos fragmentos puede crear nuevas versiones artísticas; dibuja, colorea, garabatea y escribe lúdicamente con plumones de colores⁶⁷; salta de un cuaderno a otro mientras construye unos versos que se repiten una y otra vez, como si se trataran de ensayos infantiles que ponen de relieve el proceso y no el producto concluido; concreta collages con fragmentos de revistas, cuadernos, poesía, etc.; en suma, apela a diversos recursos que hacen que a ojos del lector su obra palpite como si tuviese vida. Al final, se trasluce que el goce es una sensación posible a través de este nuevo orden dado a lo salvaje destructivo y que la clave de ese orden es la alegría. Por ello, el poeta afirma en «Chanson d'amour» de *El curvado universo* (117):

CHANSON D'AMOUR

Y el Amor no dejó
Ya jamás sus ojos
Tengo la Alegría
De quien ha contemplado
El Sol iluminado

Tu faz y el viento
Alado que fuera para ti
Tengo la Alegría
De tu existencia
El océano

El humo
Y un torrente
Tengo la Alegría

En esta nueva concepción del mundo, el espíritu alegre se erige contra la muerte y el sentimiento de culpa religioso. Existe una cierta influencia del vitalismo de Nietzsche, por su reconocimiento del valor de la vida y la intuición por encima del racionalismo que ha conducido al ocaso de los valores. En el último capítulo, se evidenciará la potencialidad de dicha alegría en manos del poeta-niño.

⁶⁷ Los dibujos son importantes en *Vox horrisona*, y pueden apreciarse principalmente en los cuadernos hológrafos, mas no en las ediciones posteriores a 1977. Uno emblemático es la representación del sol crepuscular (la decadencia), frente al cual se erige una lámpara iluminada a cuyo pie crecen las flores. Parece una metáfora de la imaginación creadora que posibilita la existencia de belleza y vida aun en la tierra más árida. Asimismo, es curioso que exponga dibujos con potencial crítico como aquel en el que se representa un colegio con banderas peruanas en su techo, la palabra coca-cola en el tejado y un reloj en la cúspide de su torre. Estas últimas parecen ser representaciones del tiempo y el orgullo patriótico impuestos a los niños. Como reacción gráfica, fuera del centro de instrucción, nuevamente aparece un poste iluminado, pero esta vez acompañado de un elefante. Desde nuestra perspectiva, el elefante es símbolo del espíritu primitivo.

CAPÍTULO V

DE LA OBRA ORGÁNICA A LA OBRA ÓRGICA: LA PROPUESTA ESTÉTICA DE DOS POETAS-NIÑOS

En los dos capítulos anteriores, se evidenció la autopercepción infantil y la valoración de la figura del niño en las obras centrales de esta investigación. Ahora se señalarán sus diferencias y coincidencias, para lo cual nos basaremos en los alcances teóricos de una Retórica Comparada planteada por Camilo Fernández. De acuerdo con este estudioso de la literatura peruana, «La Retórica Comparada implica el acto de confrontar dos o más textos o autores en relación con los recursos persuasivos que se emplean de modo recurrente en cada uno de los discursos literarios. Pueden ser metáforas, metonimias o técnicas argumentativas, entre otros recursos expresivos» (Fernández 2016: 62). Esta perspectiva hermenéutica se comprende como parte de lo que se ha denominado como Literatura Comparada; no obstante, se singulariza por la atención en el nivel retórico del discurso («procedimientos figurativos y técnicas argumentativas»), aspecto por medio del cual se intenta involucrar al lector en un universo representado (2016: 65)⁶⁸.

⁶⁸ Las fuentes de las que se nutre la Retórica Comparada, según Camilo Fernández, son las siguientes: en primer lugar, destaca el gran aporte de la Retórica General Textual, cuyos exponentes, Antonio García Berrio, Giovanni Bottiroli y Stefano Arduini, dejaron de entender las figuras retóricas como simples ornatos y evidenciaron el vínculo inequívoco que existe entre ellas y el tema de un discurso o la cosmovisión del autor. En segundo lugar, es importante resaltar la contribución de la perspectiva cultural de Tomás Albaladejo, quien, encabezando la denominada Retórica Cultural, con su concepto de «análisis interdiscursivo», configuró una visión más amplia sobre los posibles lazos retóricos

Conforme a ello, un estudio comparado entre *5 metros de poemas* (1928) y *Vox horrisona* (1978) es viable si nos concentramos en los recursos figurativos empleados en ambas obras. Siguiendo esta línea, comenzaremos resaltando las coincidencias. Ante todo, se debe reparar en los títulos, los cuales se fundamentan en el campo figurativo de la antítesis. La carga semántica discordante se centra, principalmente, en torno de la concepción romantizada que se posee sobre la poesía. Por una parte, Oquendo de Amat, con *5 metros de poemas*, nos sitúa ante una poesía desprovista de su aura pura tradicional relacionada con la expresión del espíritu, y más bien nos la presenta materializada y cuantificable. Es decir, nos posiciona ante la tensión *pureza /materialidad*. Por otra parte, Luis Hernández, con *Vox horrisona*, nos inquieta con un título que aparta la poesía de su tradicional vínculo con la musicalidad y la belleza formal, pues nos sugiere que la que él presenta ha sido creada para ocasionar horror y espanto en sus lectores. De este modo, evidencia la tensión *armonía/disonancia*. Ambas tensiones son aprovechadas por sus creadores para generar expectativas, procedimiento peculiar de la tendencia del poeta moderno a desestabilizar los saberes normalizados.

Sumado a ello, destaca en ambas obras el campo figurativo de la metáfora, dentro del cual se manifestaron algunas figuras de importancia. Una de estas es la significativa metáfora ontológica EL POETA/ARTISTA ES UN NIÑO QUE EXPERIMENTA CON SU PODER CREATIVO. La relación metafórica se manifestó, por ejemplo, cuando Oquendo de Amat inició su poemario con una dedicatoria significativa: «Estos poemas inseguros *como mi primer hablar* dedico a mi madre». Es decir, presentó su obra como el producto infantil de una primera tentativa experimental en la creación poética. Del mismo modo, Luis Hernández identificó al artista y el niño en, verbigracia, el poema «Chopin»: «*Se sintió primero con la tristeza de un niño solitario* y luego con la grandeza de un niño solitario y escribió aquella música...». Primero reconoció la condición incomprendida y solitaria del artista-niño, y luego su potencialidad para experimentar con su poder creativo en tanto que individuo libre de miramientos coercitivos. Como se pudo observar, ambos aprovecharon el contenido semántico de la infancia: la avidez de conocimiento, la licencia para la transgresión,

existentes entre discursos de diversa índole, textos de distintos géneros, disciplinas o épocas, por ejemplo. Finalmente, es considerable la cuota teórica de la Retórica de la Argumentación, representada por Chai'm Perelman y Lucien Olbrecht-Tyteca, para valorar el objetivo persuasivo que no debe soslayarse en toda obra literaria, que puede proponer directamente una tesis o subrepticamente tentar convencernos de un universo representado.

la osadía experimental, la falta de gravedad, el instinto lúdico y la conciencia material del arte.

Una segunda figura relevante en sus discursos poéticos es la metáfora ontológica LOS SENTIMIENTOS SON ATADURAS. En la poesía de Oquendo de Amat se evidencian dos sentidos opuestos en relación con ella: por un lado, como poeta-niño que duda en su primera exploración de nuevas experiencias, sean literarias o amorosas, reconoce en los sentimientos un fundamento de seguridad, confort y nostalgia («ataré mi corazón como una cinta a tus trenzas»). En principio, ellos representan el nexo que brinda sosiego al individuo. Sin embargo, por otro lado, los afectos representan también, de forma contraproducente, una limitación para el sujeto creador/niño/loco/primitivo que procura lo inédito. Esto se evidenció en el texto «Poema del manicomio», en el que el poeta afirmaba lo siguiente: «porque mis ojos eran niños y mi corazón un botón más de mi camisa de fuerza» (en tanto que un botón también sirve para «enlazar»). Del mismo modo, Luis Hernández, cual poeta-niño que reconoce su empoderamiento en medio de su soledad, visualiza los sentimientos como limitaciones, por lo que opta por liberarse de ellos. En este sentido, es importante el *leitmotiv* «enlazas tu corazón a nadie» presente en muchos de sus cuadernos. En otras palabras, para Oquendo de Amat, el amor como tópico de una tradición literaria romántica arraigada brinda seguridad, y por ello, antes de iniciar su experimentación poética, se afianza en la memoria de la mujer amada, representante de la amante, la madre y la tierra natal; no obstante, es consciente de que para concretar su desarrollo poético por el camino de la vanguardia debe desligarse de él, lo cual se percibe en sus poemas más experimentales («Nueva York», «Film de los paisajes», «Amberes»). Así mismo, para Hernández, el hombre creador debe ser libre, y por ello su mejor forma de ligarse con el amor es en un sentido abstracto (por ejemplo, a través de su pasión por la música) y no necesariamente buscando un ser de carne y hueso: «Mi primer amor / fue la Música. / Mi segundo / amor fue el amor / a la Música / Mi tercer amor / fue humano» (343).

Como tercer punto de vinculación entre ambos poetas destaca su percepción aguda y crítica sobre la idiosincrasia materialista degenerada que reina en la ciudad técnica y consumista. Esto se evidencia en las metáforas ontológicas que cada uno configuró. Oquendo de Amat estableció las siguientes relaciones: EL TIEMPO ES DINERO, EL CIELO ES UN DEPÓSITO DE TESOROS, EL CUERPO ES UNA MÁQUINA, LA VIDA

ES UNA CARRERA. Por su parte, Luis Hernández estableció lo siguiente: LA CIUDAD ES UNA JUNGLA, EL SER HUMANO ES UN OBJETO ADMINISTRADO, EL SER HUMANO NO ES UN MUEBLE. Cabe agregar que, como reacción contra la cosificación y la deshumanización, ambos emplearon la parodia cual estrategia para estimular el pensamiento crítico del lector. Esto es debido a que la parodia es un recurso retórico muy útil, en tanto generadora de deconstrucciones, que se basa en el juego con el poder de la representación o en la imitación (burlesca o crítica) de un objeto, individuo o discurso, para crear una tensión creativa y un sentido nuevo (Cfr. Genette 2001[1989]: 27; Hutcheon 1993: 6). En este sentido, Carlos Oquendo de Amat efectuó una crítica a la sociedad técnica y consumista al construir una reproducción burlesca de su poemario como un objeto de mercancía, y, al mismo tiempo, como un juguete sin utilidad administrable en cuanto se hallaba configurado solo para el placer. De la misma forma, Luis Hernández creó una obra que, en principio, buscó sortear y burlarse del mercado editorial, haciéndola irreproducible y lúdica con respecto de las premisas de una sociedad de consumo. Por ejemplo, realizando una acumulación neurótica de bienes culturales (teorías científicas, citas literarias, notas musicales, etc.) y experimentando con ellos, a través de citas alteradas, plagios, alusiones, etc., deslegitimó el estancamiento de los valores culturales y sus representantes (políticos, poetas, compositores...) ofrecidos a la sociedad como objetos de consumo, y configuró su obra, dispersa en una serie de cuadernos escolares, como un objeto inútil y gratuito en el mercado de valores simbólicos.

Lo expuesto nos conduce a manifestar una cuarta coincidencia entre las producciones literarias de ambos poetas. En relación con la potencia transgresora y creativa del niño, Oquendo y Hernández, como poetas-niños, se vinculan por fundamentar sus experimentaciones en la metáfora ontológica LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE. Ambos concibieron el Arte como un objeto de juego al cual podían montar y desmontar a su antojo, y sobre el cual podían experimentar con un collage de procedimientos vanguardistas irreverentes. Debido a esta concepción transgresora de la práctica creativa, fueron innovadores en sus respectivos contextos históricos, originales e irrepetibles. Sus procedimientos requieren un profundo análisis, lo cual realizaremos en los siguientes acápite.

5.1. El juego con la idea de «obra orgánica» en *5 metros de poemas*

Carlos Oquendo de Amat fue un poeta-niño que buscó ser un «artista» como lo entendía Charles Baudelaire. Esto significa que, aun cuando asumía que el motor de su creatividad era la imaginación, reconocía que la belleza dependía del entendimiento, factor guía y ordenador ante el furor de las sensaciones acumuladas en su entorno. Según Hugo Friedrich, se puede resumir esta concepción como una conciencia de la «Supremacía de la voluntad de forma sobre la voluntad de mera expresión» (Friedrich 1974: 54). Se trata de un culto por la forma y el estilo que evidencia, además, una clara devoción al arte, donde la «técnica» (*tekhné*) ocupa un lugar privilegiado, pues es ella la que define al artista como un especialista que, a base de voluntad, disciplina y habilidad, puede concretar un «tejido de signos» coherente y orgánico, así como también una noción estética definida.

Para entender lo expuesto, es necesario imaginar a este poeta, dentro de su habitación, trazando con tizas de colores cada verso en su pizarra dispuesta para la creación artística. Poseía una voluntad de forma, pues, antes de concluir la escritura de un texto, podía meditar sobre el significado y la pertinencia de sus fulguraciones poéticas lo suficiente como para afirmar que no era un poeta cabalmente espontáneo ni inocente. No obstante, reconocía en estos atributos, principalmente en la inocencia, una condición propicia para crear un objeto poético original, sin sentimiento de culpa ni temor a las críticas del canon oficial. En palabras de Baudelaire, el poeta, provisto ya con las armas del entendimiento, intuyó la necesidad de recuperar voluntariamente su infancia como foco de videncia y libertad creadoras. Es más, asumiendo la condición transgresora de un niño, comprendió la obra de arte como un juguete para iniciar una aproximación innovadora, para conocerlo, desarticularlo, experimentar y crear una nueva estructura con él.

De este modo, generó un desafío ante la concepción seria y afianzada que se poseía sobre el término «obra», entendida, antes del giro hermenéutico, como un producto de la inteligencia en el sentido más restrictivo, como un objeto textual inmóvil cuyas partes se hallaban organizadas definidamente, es decir, estructuradas de un modo tal que condicionaban las interpretaciones posibles que podría obtener. Se asumía, pues, que ella poseía una «verdad» (temática, política, artística, etc.) que el lector supuestamente debía descifrar y, por lo cual, se debía aplicar un método

específico para su dilucidación o uso. No obstante, esta percepción unidireccional de la acción hermenéutica concretada sobre el arte iría modificándose sobre todo en relación con los textos vanguardistas como *5 metros de poemas*. Este representó un reto para sus receptores, quienes debían entenderse ya no solo como decodificadores, sino indefectiblemente como co-creadores de sentidos.

El libro pasó a concebirse como un organismo móvil, es decir, como una «obra abierta», cuyos sentidos se irían construyendo con la participación y complicidad de sus lectores, cómplices en una relación de disfrute propia de todo diálogo entablado con «disponibilidad de asistencia» (Cfr. Eco, 1992, Gadamer, 2001). Esto se debió a que el poeta-niño vanguardista no se conformó con brindarnos una obra dispuesta para una lectura lineal y pasiva. Nos planteó, en cambio, que entablemos una relación amistosa con el símbolo del progreso de la cultura humana: el libro. Esto generó que no nos situemos ante este como usuarios (categoría propia de la inmersión del sujeto moderno en una sociedad administrada), sino que nos autoconcebamos como creadores y constructores de sentidos. Junto con el poeta-niño, debíamos imaginar la obra, por ejemplo, no solo como un libro, sino también como un objeto orgánico (una fruta). En palabras de Roland Barthes (1999), se nos situó ante la posibilidad de crear metafóricamente una vida, no una propiedad ni un objeto destinado para el uso conforme a las leyes del mercado. La obra literaria, entonces, halló su fin en sí misma como una «forma que se construye» y ya no se limitaba a ser un mero vehículo de comunicación de una idea hecha o la imitación verosímil de una realidad. Nos hallamos, entonces, ante tensiones (obra-cerrada / obra-abierta; texto-objeto/ texto-con-vida / obra-orgánica / obra-inorgánica) con las que el poeta jugaría y estimularía el pensamiento crítico de sus lectores. En los siguientes apartados, observaremos la naturaleza lúdica de esta experiencia vanguardista.

5.1.1. «El libro es una fruta»: juego con la poética de la representación

Antes de la eclosión de las vanguardias, la literatura peruana era predominantemente representativa, en cuanto que se centraba en la mimesis de la realidad política, costumbrista, social e íntima. Esta poética de la representación se fundamenta en el concepto de «obra orgánica», un producto textual basado en el principio de *imitatio naturae* (imitación de la naturaleza), gracias al cual se logra un grado de verosimilitud que persuade al lector del campo ficcional representado. La

obra orgánica, en este sentido, se manifiesta como «algo vivo, definitivo y suficiente» (Bürger 2000: 112), sin carencia ni excedencia, que responde a una lógica constructiva e ideológica, y por lo cual puede ser insertada sin mayor problemática dentro de la Institución Arte. Con esta lógica, muchos escritores que aspiraban integrarse en el canon literario peruano buscaban la conformación de una obra sólida, acabada y bien estructurada, como reflejo simbólico de una organización cultural de la sociedad. En este marco, por ejemplo, César Vallejo, en su ensayo «Universalidad del verso por la unidad de las lenguas», evidencia su fe en el establecimiento de un solo sistema político que posibilite el encumbramiento de la obra orgánica:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico. 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. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se funda, por el socialismo, en un único idioma universal. (1973: 62).

No obstante, Carlos Oquendo de Amat, como un niño que se recrea con su capacidad para la experimentación, jugó precisamente con esa «poética de la representación», basada, según Jacques Rancière (2009), en principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, heredados desde Aristóteles, que respondían a regímenes de escritura que afianzaban la organización de un estado político. Con sus *5 metros de poemas* desafió el sentido preceptivo de esa «poética» y no respetó ningún régimen estético en específico. Su producción respondió, más bien, a la idea de *poiesis* que manejaba el vate moderno Paul Valéry, como un interés centrado en el «hacer», el proceso personal, un programa de creación asumido por el artista basado en sus experiencias individuales.

Bajo este concepto, Oquendo objetó los principios del régimen representativo. En primer lugar, se aventuró a refutar el principio de ficción, que se caracterizaba por la imitación, la identidad y la narración de una historia verosímil. Nos presentó su libro no como tal, sino más bien como una fruta. Con ello, desestabilizó las expectativas de los lectores de su contexto, quienes tuvieron que afrontar una remoción del principio de identidad: un libro (A) ya no era un libro (A), sino una fruta (B). Esto se ilustra con su transgresión del formato convencional de los típicos

volúmenes de biblioteca y su falta de interés de mostrarlo como un objeto portador de conocimiento decodificable conforme a la seriedad de la inteligencia latinoamericana. El poeta nos situó ante una obra fragmentada y ante una pluralidad de expresiones poéticas sobre distintos escenarios y vivencias: el libro ya no cuenta una historia, sino expresa una serie de emociones para ser disfrutadas. En consecuencia, reconoció, por medio de estos procedimientos lúdicos, la primacía del lenguaje como potencia para crear una obra innovadora.

En segundo lugar, jugó con el «principio de genericidad», que consistía en la composición de un texto conforme a las características del género. Por ejemplo, si se deseaba escribir un poema, se debían considerar aspectos como la métrica, el ritmo, la versificación, la temática subjetiva, etc. Sin embargo, Oquendo no constituyó su manifestación literaria conforme con el género anunciado por el título «5 metros de poemas». No nos hallamos, pues, ante un poemario tradicional del género lírico, sino ante una mezcla de poesía y parodia de una cinta cinematográfica, cuya estructura es reproducida juguetonamente a través de los siguientes aspectos: el anuncio instructivo «abra el libro como quien pela una fruta», el «intermedio» que divide la obra, y la coda biográfica a manera de créditos de autoría. Nos enrostró, con ello, que no existen temas ni formas específicos que deban ser desarrollados bien en la poesía o bien en el séptimo arte, y que pueden ser combinados.

En tercer lugar, acometió contra el «principio de decoro», que evidenciaba más que cualquier otro principio la forma en que la *elocutio* o plano verbal se hallaba subordinada a la *inventio* o tema representado. No se limitó a la expresión de una sola modalidad y un solo registro del lenguaje subordinados a una temática específica. Por el contrario, manifestó una serie de términos lingüísticos propios del romanticismo, modernismo, indigenismo y vanguardismos, todos mezclados, no conformes con las acciones, pasiones, costumbres, moral, etc., de los personajes representados. Así, por ejemplo, en el verso «Hoy la luna está de compras», el aura romántica del satélite no se halla conforme con el sentido materialista de su acción como personaje. Otro caso ilustrativo es el verso «Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles», en el que un elemento natural (las nubes), típico de alusiones indigenistas (árboles, flores, paisajes, prados, ríos, lluvia), se identifica con una realidad tecnológica no conforme con la esencia de un paisaje natural. Las palabras empleadas en esas expresiones poéticas no responden a la supuesta esencia

de los personajes; por ello, atentan contra la verosimilitud del régimen representativo. Tal vez, al mezclarlas, la intención del poeta era dislocar nuestros conceptos y dicotomías establecidos: natural/artificial, campo/ciudad, espiritual/material, tradición/modernidad, etc.

Por último, el poeta atentó contra el principio de actualidad, puesto que su obra, como «palabra en acto», no fue creada para la declamación ni para satisfacer las demandas de un auditorio. En ella, se evidenció el primado absoluto de la escritura, la palabra muda articulada arquitectónicamente para ser re-construida en un encuentro individual y silencioso con su espectador-lector. El poeta, de este modo, jugó con la poética representativa que, a partir de sus cuatro principios, se afianzaba en dos fundamentos reconocidos por Jacques Rancière (2009): la identidad mimética y el modelo de la coherencia orgánica, mediante los cuales se definía una obra como «algo vivo y bello», un texto orquestado de una forma tal que no le podía faltar ni sobrar nada, y por lo cual pareciese un organismo vivo.

En este sentido, la metáfora de la fruta es interesante, pues cumple una doble funcionalidad: ser una parodia de la configuración orgánica del arte y ser una ironía material de los objetos de consumo acabados y dispuestos para una sociedad inmersa en el mercantilismo y la industrialización. Con respecto al primer punto, cabe recordar que la idea del arte como un organismo textual posee sus antecedentes en el romanticismo, periodo literario en el que se reconocía un estrecho vínculo entre el arte, la vida y la naturaleza. El genio romántico asumía que poseía la misma fuerza creadora de la naturaleza. En virtud de ello, el poeta-dios podía crear una obra del mismo modo como la naturaleza podía reunir las condiciones necesarias para la generación de un fruto.

No obstante, la obra de Oquendo de Amat es un producto orgánico como una fruta no por hallarse constituido según la normativa de un régimen estético hegemónico, sino porque, como un fruto, es un producto para el deguste, posee una apariencia que fascina, se cultiva y contiene en su interior una semilla con una vida en potencia. Su composición debe entenderse como una unidad expresiva, un germen, un trozo del microcosmos, un objeto finito que contiene, tanto como una semilla, una(s) posibilidad(es) en formación. Por lo tanto, se evidencia que el poeta se inclina hacia una poética expresiva o generalizada, aquella determinada a partir

del surgimiento de la nueva poesía o poesía moderna practicada por el poeta-niño, y por la cual se manifiesta la palabra muda inmersa en una deriva de sentidos.

De esta forma, la indicación de que «abramos el libro como quien pela una fruta» invoca a que ajustemos nuestros modos de percepción de la realidad, es decir, que atendamos el texto como si fuésemos niños, para que así no creamos que algo «es» absolutamente o que posee un sentido definido, sino que comprendamos que todo se halla en potencia de ser, aun los objetos ya elaborados por la sociedad técnica: libros, juguetes, etc. Es decir, se desafía lo que existe en acto y se maximiza la diversidad de posibilidades o interpretaciones de lo existente.

La premisa que se puede deducir a partir de esta nueva presentación lúdica del arte es la visión material que Oquendo de Amat poseía sobre él, y por lo cual afirmamos que para este poeta LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE. Él no asumía el arte desde una perspectiva romántica o trascendental, sino en un sentido más físico y sensorial, como un objeto al que podría agarrar, desarmar, rearticular, percibir con los cinco sentidos, etc. Esta es una cosmovisión propia de un niño, quien, en principio, posee una forma de conocimiento basada en una conciencia plástica, por lo cual es capaz de hurgar, manipular y fragmentar su juguete hasta comprender la lógica de su funcionamiento. Asimismo, también es característica suya la inconformidad ante la admisión de un único sentido para sus objetos de juego. Asumiendo estos aspectos, Oquendo fundamentó parte de su experiencia poética en la transgresión del significado unívoco de la obra de arte. Del mismo modo como un infante concibe una caja de cartón no solo como tal, sino también como un juguete, un helicóptero, un automóvil o un barco, el poeta nos retó a emplear nuestra imaginación para percibir su obra-juguete no solo como un mero libro, sino, dado lo expuesto, como una fruta.

Con respecto al segundo punto, creemos que la mención de la fruta alude, además, a la disponibilidad de la obra de arte para el «consumo» de la misma forma que cualquier otro objeto dentro del sistema capitalista. No obstante, el poeta intenta, en un plano simbólico y por medio de su experimentación, dismantelar la subjetividad burguesa que se centra en la búsqueda de utilidad, funcionalidad y reproductibilidad en todos los «objetos acabados» que se le ofertan. Su libro-juguete-fruta es una creación realizada bajo un «principio de placer», para ser apreciada con

juicios de gusto, no para un uso o beneficio. Es más, fue difícil de reproducir editorialmente en su contexto, pues demandó un mayor compromiso con respecto a la revisión de tipos y la amalgama de sus partes unidas como una cinta cinematográfica. Gráficamente, incluso, transgrede la organización de los versos en forma de torre que facilitaba al lector común la comprensión del mensaje dispuesto por el autor. Con sus juegos tipográficos y la personalización artística de su obra, pareciese que tentase llenar de escritura-piezas-de-juego cada espacio blanco de la página de igual modo como un niño distribuye sus legos en los territorios vacíos que halla a su disposición. Se trata de un gesto que evidencia que su interés se halla lejos de la instrucción o funcionalidad y, más bien, cerca del placer.

El acto lúdico de Oquendo, en *5 metros de poemas*, por lo tanto, al presentar su obra como un «objeto» novedoso y seductor (un «artefacto» cuantificable y aparentemente «comerciable», una fruta dispuesta para el consumo), que refiere a la caída de la poesía y el sujeto moderno en la lógica del mercado, en realidad logró una problematización del mismo, una ironía: la transgresión de las formas artísticas realiza una denuncia burlesca de la cosificación impuesta por el orden burgués y se resiste a la racionalidad utilitaria imperante en el creciente capitalismo de la modernidad histórica. Desde la actualidad, entonces, su juego permanente con la «forma» podría interpretarse no como un mero deslumbramiento («ofuscación del entendimiento por efecto de una pasión») ante el progreso tecnológico, sino, por el contrario, como una manifestación de rebeldía de cara a la sociedad, indiferente a la satisfacción de las demandas de un público comprador, y, más bien, exigente de un «lector competente» y con disponibilidad de asistencia, es decir, presto a interpretar el experimentalismo y a aunarse al juego de la creación.

5.1.2. «¿Qué es un poema acéntrico?»: ejercicios del poeta-niño con la forma y la coherencia orgánica

Peter Bürger (2000) denomina «obras inorgánicas» a las obras vanguardistas, puesto que evidencian el principio de construcción, el artificio, las mediaciones, los fragmentos, el montaje de su realización, y porque, más que cualquier otra manifestación artística, no se presentan como objetos acabados, sino dependientes de la intervención de un lector que concretice su sentido. Asimismo, en la obra inorgánica, desde su perspectiva, no se concibe los elementos adoptados de la

realidad como cuerpos vivos (con peculiaridades immanentes, una función vital específica, un modo de ser y existir particular), sino como pura materia extraída de su contexto, a la cual el artista da forma y significado (132-133). De este modo, la obra literaria vanguardista dista ampliamente de entenderse como un «organismo vivo», analogía propia de la «obra orgánica», y, más bien, cobra la forma de una *máquina* o un «artefacto», un objeto que revela su fabricación y las técnicas empleadas en su construcción.

Dado lo expuesto, resulta interesante que Carlos Oquendo de Amat, además de presentar su libro como un elemento orgánico (EL LIBRO ES UNA FRUTA), lo exponga estructuralmente como una cinta cinematográfica (EL LIBRO ES UNA MÁQUINA), un artefacto-juguete tecnológico moderno e inorgánico. De este modo, *5 metros de poemas* evidencia su esencia lúdica, puesto que su autor juega con los significantes y significados involucrados en su esencia experimental. En su estructura, no trasciende la coherencia final, sino solo importa que coincidan en un solo objeto las fuerzas del orden y la fiesta, los principios de la creación y de la destrucción de los sentidos, con un fin renovador y afirmativo. Nos hallamos, por ello, inmersos dentro de un laboratorio de escritura que nos impulsa a abandonar el estado de la contemplación pura y a revisar nuestros conceptos. El entendimiento del libro como un juguete lingüístico, por lo tanto, trasluce un nuevo concepto de la obra de arte no como un «producto», sino como una «forma» que se construye en base a la fusión de diversos niveles de experiencia.

Visualizar cada ejercicio del poeta con la forma permite comprender la esencia inorgánica del artefacto construido. Un primer punto que debe ser resaltado es la estructura general del poemario. *5 metros de poemas* es un libro fragmentado constituido por una diversidad de representaciones de paisajes urbanos y naturales en los que se concretan relaciones amorosas, negociaciones comerciales, visitas turísticas, sucesos retrospectivos, etc. Para su realización, el yo poético se autoconfigura como un niño que juega con los fragmentos de distintos escenarios y de la historia cultural. Él es un coleccionista empedernido, un cazador de imágenes, un observador nato cual infante curioso entregado a la percepción pura del universo, que, luego de embriagarse visualmente con los objetos que lo rodean, nos entrega una serie de poemas impresionistas como si fuesen fotogramas, imágenes de una cinta cinematográfica.

En este sentido, por un lado, nos hallamos ante un libro-film, un artefacto tecnológico lúdico en todo el sentido de la palabra. Dicho artefacto se presenta estructurado en una serie con partes consecutivas: un inicio (las instrucciones: «abra el libro como quien pela una fruta»), un intermedio (la interrupción del espectáculo a mitad del cambio de periodo de la acción creativa, 1923-1925) y un final (la biografía o los créditos personales del creador: «Tengo 19 años / y una mujer parecida a un canto»). Sin embargo, a pesar de que se evidencia una estructura mayor organizada en el sentido de una secuencia cinematográfica, no se percibe una dirección unívoca, es decir, una línea argumental única, sino una variabilidad en torno de la temática. En consecuencia, se reafirma la inorganicidad del artefacto, con cuyas piezas el poeta-niño se complace.

Gráficamente, los poemas se presentan como fragmentos de una película discontinua, viñetas alucinadas, que, amalgamadas en una serie aparentemente lineal, desquician al lector que se halla acostumbrado a un discurso narrativo. Son imágenes-textos que no narran un acontecimiento, sino que exponen una serie de fulguraciones dispersas que bailan, de un lado a otro, con el fin de estimular el movimiento febril del ojo del lector como una película de cine lo efectúa al crear escenarios demandantes de una percepción simultánea. De este modo, frente a la poesía convencional, descriptiva, cívica o histórica, por ejemplo, como la de José Santos Chocano, que tenía su fundamento en la historia, Oquendo creó una poesía fragmentaria, basada en la pura expresión y la concepción de las palabras como signos-materias-imágenes.

Por otro lado, cuando el poeta juega con la idea de que su «film» puede presentarse impreso en el papel, se genera que supongamos que también nos situamos ante una serie de postales hilvanadas. Esto ha conducido a la crítica literaria a comparar el libro con *La Prose du Transibérien et de la petite Jeanne de France* (1913), de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, y los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo. Por ello, es muy significativo «Film de los paisajes», en cuanto que lo consideramos una versión sintética de lo que el autor propone en la obra conjunta. En este poema, verbigracia, gráficamente, el verso «Se ha desdoblado el paisaje» refuerza esta idea en torno de la construcción no solo de un fotograma, sino también de una postal poética. Es el primer poema del libro cuyo título y cuerpo ocupan el espacio de dos páginas como si la intención fuera imitar

una postal de viajes que se abre para ofrecer impresiones fragmentarias o imágenes turísticas del mundo, su apariencia, su gente, su tecnología, su cultura, etc. Con él, el poeta buscaría estimular el horizonte de expectativas, los sentidos del lector y su imaginación tanto como con una tarjeta postal o una fruta: «film de los paisajes» (la vista), «un poco de olor al paisaje» (el olfato), «se ha desdoblado el paisaje» (el tacto), «el paisaje es de limón» (el gusto); «tocaremos un timbre» (el oído). Al final, este juego con los significantes evidencia el uso de la escritura como una herramienta tecnológica que sirve no solo para transmitir conocimientos acabados u orgánicamente constituidos, sino también para proyectarlos hacia otras significaciones. Como afirmaban los imaginistas, «La poesía no es un organismo, sino un grupo de imágenes» (De Torre 2001:179).

Un segundo punto que debe ser atendido es la estructura interna de los poemas comprendidos como unidades de sentido independientes. En este aspecto, cabe resaltar la mención metaliteraria al «poema acéntrico» que se efectúa en el citado poema «Film de los paisajes» a partir de lo que aparenta ser una nota a pie de página: «Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro, los registrarán». Creemos que estas palabras son un indicio de la esencia del pensamiento de Oquendo de Amat: el poeta-niño no focaliza (no «concentra») su mirada en un objeto determinado durante mucho tiempo, pues lo domina el ansia de captar todo lo demás que lo circunda; no permanece con la posesión de una imagen, sino la transforma; en su mente, no hay orden ni desorden, ni lógica dominante. Dicho esto, el poeta-niño contiene en la mente «poemas acéntricos», poemas inorgánicos en proceso de construcción, los cuales, indeterminadamente se reconfigurarán como parte de todo proceso placentero de escritura, sin objetivo restrictivo. Por ello, en *5 metros de poemas*, se nos sitúa constantemente ante poemas acéntricos que se construyen y reconstruyen en la imaginación («los espacios subconscientes») y solo pueden ser comprendidos por un receptor con la disponibilidad de participar en el mismo juego de recreación fantasiosa. Por tanto, los poemas acéntricos no se hallan «registrados», canonizados o catalogados en un repertorio literario, y solo pueden ser captados «por los poetas, aparatos análogos al rayo X», es decir, por otros poetas-niños modernos capaces de realizar radiografías exploratorias de la realidad sin un fin reduccionista.

«Film de los paisajes» es uno de los textos acéntricos que mejor evidencia cómo el poeta concebía todo elemento circundante como mero signo, materia útil para su experimentación, irreductible a un solo significado y fin. En el nivel fónico, por ejemplo, manifiesta una mezcla despreocupada de palabras de diversa procedencia. Combina el discurso poético (metáforas, sinestesias, hipérboles) con el discurso cinematográfico («véase el próximo episodio»), así como también genera un encuentro de palabras de diverso estilo y temática: vocabulario modernista (flores, cielo, estrella, paisaje de limón), léxico moderno (film, automóvil, cubos, golf, timbre, yanquilandia), terminología financiera (cheque, ventas, cartera), etc. Por este motivo y bajo el concepto de que el total de este vocabulario es materia experimental de un «poema acéntrico que vaga por los espacios subconscientes» es que podemos afirmar que existe una relación implícita entre la lógica constructiva de este y otros textos de *5 metros de poemas* con los denominados «cadáveres exquisitos» surrealistas.

Un cadáver exquisito es un juguete textual, un producto de la ejecución de un procedimiento experimental y lúdico (*cadavre exquis*), bautizado así desde que fue llevado a cabo por André Bretón, Tristán Tzara, Paul Eluard y Robert Desnos en su búsqueda de nuevas experiencias poéticas. El resultado era la creación colectiva, espontánea e intuitiva de un cuerpo textual basado en el ensamblaje de imágenes y palabras. La nueva belleza percibida se fundamentaba en el encuentro azaroso de las figuraciones metafóricas e imágenes mentales de los partícipes de su realización, por muy disímiles que pudiesen ser. Como resultado de estas experimentaciones, se formulaban *collages* verbales que evidenciaban su constitución inorgánica, un modo de resistencia a la imposición de toda norma o molde de creación canónica.

Se podría objetar que «Film de los paisajes», así como todos los textos de *5 metros de poemas*, no es un producto colectivo, una sumatoria de las experiencias de distintos participantes en el juego creativo. Sin embargo, puede comprenderse como una fusión de diversos niveles de experiencia del propio poeta: emociones, sensaciones, ideas, temas, materias, estilos, etc. Oquendo de Amat presenta una acumulación de fragmentos arrancados de diversos contextos, aparentemente unificados por un procedimiento fortuito. Sitúa en escena, ante el lector, el artificio como médula de su procedimiento creativo, su inorganicidad, lo cual genera una deriva de sentidos del mismo modo que un cadáver exquisito lo provoca. No

obstante, cabe aclarar que el poeta, como ya se mencionó anteriormente, no era cabalmente espontáneo. Su procedimiento de creación era lógico y selectivo, del mismo modo como los artificios surrealistas no eran del todo caprichosos, puesto que, aunque practicaban la arbitrariedad más elevada y la liberación de la consciencia, exponían un grado de voluntad de selección. En ello se diferenciaban de los alienados (Cfr. De Torre 2001: 439) y se aproximaban más a los niños, por su capacidad para la selección.

En este sentido, Oquendo, como artista moderno, recuperando voluntariamente su capacidad creativa de niño, se emancipó de los valores estéticos establecidos que buscaban la armonía formal y se negó a ofrecer su obra como discurso acabado y homogéneo. Su poema, pues, se presenta como una «forma» no consolidada, sino (es importante repetirlo) en proceso de construcción. Por ello es que podemos hallar expresiones poéticas que interrumpen el discurso o lo desintegran como un niño que desbarata un castillo de bloques, sin otorgar importancia al nivel de elaboración obtenida del cuerpo textual. Un ejemplo de esto son los siguientes versos que, casi al finalizar el poema en cuestión, desbaratan todas las figuraciones establecidas por los enunciados que los antecedieron: «Esto es insoportable / un plumero / para limpiar todos los paisajes / y quién / habrá quedado? / Dios o nada». Del mismo modo, en el resto de poemas, se presencia el ir y venir de los versos como representación figurativa de la oscilación del pensamiento creativo. Dicho esto, podemos afirmar que, frente a la comprensión de lo bello como producto de la disciplina y la voluntad compositiva, se problematiza directamente el valor adjudicado a la «técnica», por medio de la creación de «poemas acéntricos» como objetos de juego que fungen en la literatura con similar donaire que los cadáveres exquisitos.

Dado lo expuesto es que afirmamos que Oquendo de Amat realizó ejercicios con la forma aun antes de ser reconocido por la ortodoxia de un campo literario en ciernes. La palabra ‘técnica’ (del latín *tékhnē* y del griego *τεχνικός*), en referencia a la destreza o la habilidad para hacer un oficio, trasluce mejor su sentido si nos remitimos a su raíz indoeuropea *teks* (‘tejer’, ‘fabricar’), como clara alusión a la acción artesanal de dar cuerpo (dar forma) a un objeto (una tela o un texto). En el contexto de la práctica verbal literaria peruana de los alrededores de 1920-1930, se sobreentendía que el artista creaba «arte» al volcarse sobre todo en los

procedimientos formales para ocasionar una particular emoción estética. Asimismo, se asumía que una modernización de la técnica literaria implicaba una participación simbólica en el proceso de la modernización histórica, en el sentido de que el poeta podía crear, si no una máquina real, por lo menos sí su propio montaje a nivel ficcional. Sin embargo, el poeta-niño Oquendo de Amat, a pesar de que poseía el deseo de ser un «artista», no entendía la actividad creativa como un oficio rígido y, por ende, no usaba una técnica definidora de un estilo poético en especial. No presentó una destreza, sino varios ensayos que evidenciaron un cierto gusto por la ruina y la heterogeneidad material: experimentó con las materialidades-restos de las corrientes literarias reconocidas (romanticismo, modernismo, indigenismo, surrealismo, ultraísmo, cubismo, dadaísmo etc.), jugó alegremente con ellas, y al final nos ofreció un producto único e innovador.

5.1.3. El juego del poeta-niño con la institución Arte

La «institución Arte», de acuerdo con Peter Bürger (2000), es aquella que regula los modos de producción, distribución y recepción del arte, así como también los conceptos que afianzan la prevalencia de un tipo de canon y una tradición específica. Frente a ella, se considera que las vanguardias históricas establecieron un espíritu de crítica y de reacción en cuanto rebatieron su sistema de administración de la capacidad creativa, con sus revueltas estéticas, sus experimentalismos, su iconoclasia y su hedonismo. En este sentido, los *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, representan un buen ejemplo de manifestación artística que problematiza dicha institución en diferentes niveles.

En primer lugar, como ya mencionamos, deslegitimó la pura representación mimética y orgánica como principal objetivo de todo artista, así como también la poética entendida como preceptiva que limita los procesos creativos. En virtud de ello, las instrucciones brindadas en el inicio del poemario son una burla a dicho sistema de regulación. El poeta, así, pudo despertar su capacidad de asombro y ampliar su experiencia de lo real por medio de la exploración de diversas realidades más allá de su campo de enunciación y su espacio de confort. Con ello, también, otorgó a su actitud el signo de la provocación revolucionaria, puesto que desautomatizó la percepción y la comprensión del concepto «arte» en sus editores, sus críticos y otros lectores.

En segundo lugar, la presentación del poemario como una «obra inorgánica» que desarticula la definición tradicional de «obra» y juega con el concepto de «arte» estimuló una conciencia autocrítica sobre el funcionamiento del arte en la sociedad peruana, su razón social y su valor artístico. No evidenció un objetivo político en particular, sino que basó su ejercicio con la forma en la pura «experiencia» poética y lúdica. El juego creativo fue esencial en su producción, pues mediante él dio a entender que la libertad del artista no puede manifestarse en una obra organizada sin que ello melle en su potencia innovadora. De este modo, el objetivo político sobreentendido en la estructura de la Institución Arte como modeladora del circuito existencial de toda obra en el campo literario halló un contrapunto. No obstante, esta problematización no pudo ejecutarse sin enfrentar primero la dificultad del extrañamiento que produjo, la risa condescendiente y el silencio.

Ya en las primeras décadas del siglo XX, la primacía política e intelectual del estado oligárquico comenzaba a ser objetada por la heterodoxia intelectual. Existía, pues, un ansia de cambiar el *statu quo* a partir de la esfera cultural. Para ello era importante la evaluación crítica de nuestras instituciones, en cuanto estos organismos podían influir profundamente en el pensamiento colectivo. Muchos escritores, particularmente, asumieron un papel de resistencia; por ello, en su agenda, privilegiaban la reivindicación de la literatura que involucrara a los más postergados de ese entonces: los indígenas, por ejemplo. En este sentido, sobre la mesa se hallaba en cuestión el tema de la consolidación de una tradición propia o «nacional». Evidentemente, la comprensión del campo literario peruano como una esfera independiente de la fuerza coactiva de la política aún se hallaba en ciernes. En consecuencia, experimentaciones formales como las de Oquendo de Amat tendrían que esperar la no demanda de la peruanización del oficio del escritor para ser comprendidas a cabalidad.

Es preciso recordar que el poeta moderno Oquendo estaba convencido de que la política y la literatura no debían involucrarse en el afán de la representatividad de la realidad nacional, al grado de la limitación o la reducción conceptual. Por eso, no presentó su libro como una «obra orgánica» que evidenciara una ideología, un compromiso político, una tesis específica. Según Guillermo Mercado, a propósito de su supuesto vínculo con el indigenismo floreciente potenciado por un interés político y reivindicatorio, el poeta afirmaba lo siguiente: «No me interesan los localismos. La

poesía es universal y no pertenece a ningún sitio» (Arequipa, 6-3-1969). Como artista, no adjudicaba una identidad al producto de su imaginación. Su obra fue una manifestación artística transgresora cuyo potencial para transparentar los engranajes políticos de la institución Arte solo pudo apreciarse décadas más tarde, cuando Mario Vargas Llosa lo citó como ejemplo de rebeldía, marginalidad y resistencia artística. Con ello, se generó también una revisión de la teoría del arte que se institucionaliza desde los centros de enseñanza.

En tercer lugar, presentando su libro como un juguete y con un formato fuera de lo convencional, el poeta pudo desacralizar el libro y criticar también la conversión del arte en objeto de culto (su fetichización). Parte de la herencia romántica y que luego fue asumida por las corrientes vanguardistas fue la búsqueda de originalidad en el acto creativo. No obstante, toda obra artística, una vez reconocida en el canon, indefectiblemente adoptaba la posición de una escultura expuesta en un museo, un trofeo dispuesto para la expectación acrítica. Su conversión en objeto de culto dificultaba su visualización como un producto del espíritu y de la libertad expresiva con capacidad crítica. Frente a esta situación, la experimentación poética de Oquendo parece ser una parodia, una exageración burlesca de esa búsqueda de originalidad artística que culmina en la objetualización del arte como un producto presto para embelesar al mercado de lectores burgueses. Sin embargo, al final, su formato cuestiona los modos de exhibición de la obra de arte, el proceso de su composición y las condiciones materiales de su reproducción.

Primero, en su momento, no se presentó como un libro tradicional que pudiera formar parte de una biblioteca peruana sin romper con su homogeneidad y los modos de lectura lineal. Para ser apreciado en su originalidad, *5 metros de poemas* debía ser exhibido/extendido a lo largo de una habitación y leído con ojos febriles, lo cual estimuló la participación activa de sus lectores, un nuevo modo de asombro y disposición para la deriva de expectativas. Antes que ser percibido como un mero objeto de culto uniforme dispuesto sobre un pedestal, debía ser apreciado como un juguete en todas sus aristas de sentido. Segundo, el proceso de composición del poemario también objetó el concepto romántico de creación de una obra poética de culto, entendida como el producto espiritual del genio. Extremó la visualización de su composición basada en el artificio editorial. El impacto visual de su estructura externa e interna no podría haber sido lograda solo como el resultado del trabajo

compositivo de un solo individuo (el poeta –humano de carne y hueso–), pues la intervención de la máquina y las manos de los obreros de la imprenta era imprescindible para evidenciar el juego técnico con la tipografía y la fragmentariedad del libro. Esto nos conduce a atender el tercer punto. La elaboración editorial del poemario puso en entredicho las condiciones materiales de su reproducción dentro del mercado simbólico del campo literario peruano. Había que organizar cada tipo antes de la impresión de un poema y había que ser consciente, más que en otras situaciones, de que se estaba construyendo un edificio o una imagen de significantes. Asimismo, había que pegar cada pliego del libro de forma manual, con lo que se obligaba a desacelerar la maquinaria reproductora de la industria cultural. De este modo, la producción artesanal pudo generar una perspectiva cuestionadora sobre la reproductibilidad de la obra de arte en la era industrial.

Gracias a todos estos aspectos, el poeta logró concretar una reintegración del arte en una nueva praxis social, participativa en el momento de su producción y en el de su recepción. Su obra no podía reducirse a ser un simple objeto de culto que contemplar pasivamente, avalado por la institución Arte; al contrario, se constituyó como un texto-juguete revolucionario al que había que construir y reconstruir como individuos que formamos parte del devenir del sentido. Dado ello, la innovación formal implicada en el proceso de su elaboración privilegió antes que nada una relación de placer humanizante, el hallazgo de un «oasis de felicidad», una liberación lúdica de nuestra imaginación. Esto responde a que el poeta no deseaba que su obra fuera entendida como un objeto para satisfacer una necesidad utilitaria, sino como la entrada en la existencia de la poesía misma.

5.2. 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: 10). Su práctica artística era, en suma, una actividad escéptica, personal e

intuitiva. En este sentido, a diferencia de Carlos Oquendo de Amat, no ambicionaba insertarse en el campo literario. Dos aspectos reforzaban esta resolución: su desconfianza ante las ediciones⁶⁹ y su recelo a la manipulación política y social del arte, que no era inusual en su contexto. También se desligaba del ambiente cultural limeño dado que este, a diferencia de él, se sumía en una solemnidad y rigidez histórica que conducían hacia una visión negativa de las cosas. Hernández, más bien, practicaba la literatura como un ejercicio placentero y afirmativo capaz de paliar el sufrimiento. Por ello, antes que comprenderse en relación con una generación poética, se consideraba un «artista» independiente y solitario, en cuanto hallaba su felicidad en el ejercicio creativo sin responder a las demandas de ninguna institución sino a su propia libertad.

Cabe precisar que, a diferencia de Oquendo de Amat, él no poseía un plan definido ni una escuela ni una formación académica. Luis Hernández no era literato de profesión, sino psicólogo y médico. Su vínculo con el campo literario se fundamentaba en su lectura personal de la tradición. Gracias a ello, su percepción del conocimiento acumulado no se hallaba limitada por clasificaciones restrictivas. De este modo, ante las divisiones ciencia/arte, culto/popular, serio/alegre podía encontrar puntos de confluencia, lo cual se evidencia en su escritura sobre una multiplicidad de temas.

Asimismo, la técnica la desarrollaba a partir de la experiencia práctica. Alejado de la noción romántica del genio inspirado, Hernández era consciente de que para hacer literatura era imprescindible trabajar y conocer el arte. Sin embargo, recusaba su profesionalización. Es más, llegó a un punto de disidencia extrema, por el cual buscó permanecer en el anonimato, lo que evidencia su postura contra la fetichización del artista en el mercado, actitud particular de todo artesano, que privilegia el arte antes que al ejecutor. Como uno de ellos, además, evidenció su visión material sobre el lenguaje, pues concebía los significantes como objetos que podía ver, tocar y oír hasta darle una forma única con valor agregado. De este modo, al igual que Oquendo, problematizó la «tecnificación» y el aparato de distribución industrializada, pues basó en las «imperfecciones» de su creación su autonomía y

⁶⁹ En un testimonio, Nicolás Yerovi afirmó que Hernández criticó que en la edición de *Las constelaciones* escribieran la palabra «zodiaco» con «s», y que por ello perdió la confianza en los editores (1976: 2).

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*, 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*, 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, él supo reconocer 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 que lo circundaban y los aprehendió con un deseo irregulado. 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 sobre 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 (cfr. Benda), y optaría más bien por la una representación literaria liberada de normativas; no obstante, su «desorden» era positivamente productivo.

El artista-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».

5.2.1. «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.

Vox Horrisona 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, 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 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*, 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 significativa 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, 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* (p. 158):

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. El niño caminó luego por la pista. Y el amor no dejó nunca más sus ojos.

En el crepúsculo
Y dulcemente azul
Flor de los mares
Tiñe de azul
Los campos inmensos
Lilas y las frutas
Yacen sobre
La tierra.

Hay una voz.

Y la lengua del mudo ha de cantar (...)

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*, 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 realiza una serie de experimentaciones 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, pues, 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», ni siquiera manifestando un principio y un fin como sí lo efectúa Oquendo de Amat en *5 metros de poemas*; por el contrario, se revela como la expresión cabal de una «obra orgánica» y antígenérica.

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). Con este proceder, 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 horrísona*, 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, que es 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 por intereses particulares. 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 sobre 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 del poeta 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* (179), 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.

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 solo 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. Solo allí la armonía puede resistir o, en palabras de Luis Hernández, solo 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. Esta es una premisa común entre Oquendo de Amat y Luis Hernández. Ambos, el primero, con las metáforas EL LIBRO ES UNA FRUTA y EL LIBRO ES UN JUGUETE, y el segundo, con LA POESÍA ES UN JARDÍN y EL LIBRO ES UN OBJETO DE JUEGO (UN JUGUETE), proponían 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 estas obras experimentales que demandan no ser apreciadas 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. 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. Hernández se solaza con la potencia de dicha palabra huérfana, pues, 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» (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 Luis Hernández es, pues, polifónica, una expresión de todas las voces de una tradición anterior de la cual él 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 una política, la política de la democracia de la letra libre en diversos escenarios, dispuesta, en términos de Jacques 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* (p. 228):

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

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 nuevo 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 y consumista. En virtud de esto, es necesario analizar más concienzudamente lo que hemos denominado como su «poética órgica» y sus consecuencias, lo cual se realizará a continuación.

5.2.2. Poesía acéntrica y órgica: una crítica a la imagen mitificada del «artista» y la noción finita de «obra»

Si bien Oquendo de Amat ya había jugado con los conceptos de «obra orgánica» y «obra inorgánica», rompiendo con la idea convencional del libro, Luis Hernández extremó esta experimentación hasta arribar a la configuración de una «obra órgica» como expresión de su tendencia moderna más decidida de poner en crisis los conceptos tradicionales, así como también para manifestar su férrea creencia en que el arte es ante todo un objeto de placer, un juguete. Para ello, la figura del niño adherida a su personalidad artística (como «ángel-niño», «artista-niño», etc.) fue vital, puesto que la asimilación de su espontaneidad lúdica le permitió superar las fronteras o limitaciones impuestas por toda rigidez sistémica (taxonomías artísticas, geográficas, lingüísticas, etc.), sin experimentar sentimiento de culpa (condición que el infante no sufre).

Ello explica su cosmopolitismo, así como su tendencia exploradora y coleccionista. Como un conquistador de nuevos territorios, imagen que recuerda al protagonista-niño de «Por las azoteas», de Julio Ramón Ribeyro, Luis Hernández buscaba asir y amalgamar lo heterogéneo. Como hombre-niño ávido de sensaciones intelectuales que era, amaba lo que Julien Benda cuestionaba de la nueva poesía: la aspiración de representar el bazar y no la célula (1948: 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: 46).

Visto así, el poeta no puede o no quiere *con-centrarse* 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, a veces vinculada y

otras no. 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.

Dicho 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» (202); «Ortega y / Gasset / y cassette» (203); «Los laureles / se emplean / en los poetas / y los tallarines» (203). Como se puede observar, la fuerza de la significación recae en el «uso» de la forma significativa. 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 en comunión con lo infinito 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.). Se trata de una propensión que bien podría ser comprendida como una evidencia de lo que Martín Adán entendía, en *De lo barroco en el Perú*, como una constante creativa en la historia de la literatura. Según Reinhard Friedmann, las imágenes fundamentales de dicha constante barroca «son la ruina y el laberinto» (2012: 94). 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*, 239); no hay un principio ni un fin; no existe un centro neurálgico.

Las dos principales consecuencias de esta forma de escribir poesía fueron, en primer lugar, la crítica a la figura mitificada del «artista»; y, en segundo lugar, el ataque a la noción finita de «obra». Para el efecto del primer punto, el poeta propuso tres recursos. El primero consistió en la desmitificación del poeta coronado por las musas por medio de la risa profanadora. Se visualiza ejemplarmente en el verso ya citado de *El sol lila*: «Los laureles / se emplean / en los poetas / y los tallarines» (203). El disparate verbal construido a partir del divertimento lúdico del yo poético cobra sentido cuando se percibe el juego con los sentidos involucrado en su formación. El primer sentido remite al uso de las hojas del árbol de laurel como corona para premiar el triunfo, la proeza o la distinción honrosa en general de un artista, por tanto, se sitúa en el terreno de lo sagrado, porque el que es coronado con tal objeto es endiosado por su destreza. El segundo sentido alude al uso de las hojas del árbol de laurel como condimento en un platillo común y corriente, por tanto, se postula como una profanación, porque cualquier individuo puede llevar las sagradas hojas a la boca, abertura primera que conduce el alimento hacia un proceso de deglución, y por ello relacionado con el estómago, lo terrestre, lo más bajo del hombre. Por ende, asistimos a un claro rebajamiento de la figura enaltecida del artista. Este procedimiento ameno, al final, traslució su concepción de la obra de arte como un artefacto que no obedece a una técnica seria en particular. Así el poeta se despojó de la idea de ser un «técnico superior» para ser un hombre que, como el artesano, trabaja con técnicas que aprende de manera empírica, que «asimila» (nótese la alusión digestiva de la palabra) de su existencia en la vida cotidiana.

El segundo recurso empleado fue el desplazamiento al cual fue sometido el artista entendido tradicionalmente como depositario del sentido último de la obra. Este se movería al margen o en posición de acompañamiento, como un partícipe más en la construcción de sentidos. Resulta que, al presentarse una amalgama de diversas partes heterogéneas (materiales textuales, voces de la tradición científica y literaria, dichos de la tradición popular), el autor ya no podría ser concebido como el amo del objeto lírico ni el garante de su significado último, es decir, no podía ser el centro de poder que controlara la deriva significante. La escritura poética como el producto del encuentro laberíntico o intertextual de varias voces de la tradición humanística no

puede adjudicar su autoría a un solo individuo, sino a toda una comunidad a la que pertenece. Este trastocamiento de la inmovilidad del artista como regente en la territorialidad del campo literario apeló, así, por una renovación de dicha figura.

Pero ¿cómo se trastocó dicha inmovilidad? Creemos que con *Vox horrisona* se cuestionó la comprensión del artista como garante de la unicidad de la obra (como mediación de lo infinito con lo finito) en la medida en que estableció la validez de una nueva praxis vital en la que (tras establecer una horizontalidad entre todos los poetas, científicos, filósofos y los personajes del ámbito cotidiano, que dialogan como si fuesen «amigos de la cultura») cualquiera podía ser un artista, incluso el lector que participaba en completar el circuito de la lectura. Todo es cultura; y en tanto todos participen en ella, todos son creadores y no solo el artista.

Probablemente, por ello, el poeta citaba constantemente a Albert Einstein (« $E=mc^2$ », de *El curvado universo*), un científico cuya teoría de la relatividad admiraba, pues permitía comprender el universo de una forma revolucionaria, con su centro en todas y en ninguna parte. A partir de ello, se podía concebir también a cada hombre como el centro del universo, es decir, como el punto desde el cual podía determinarse una definición particular de cualquier objeto percibido. Desde esta perspectiva, en la literatura, el punto que irradia un significado a los objetos literarios podría hallarse tanto en el autor, como también en el referente textual o en los distintos lectores.

El tercer recurso para esta crítica de la figura del artista como centro neurálgico se fundamentó en la decisión de Luis Hernández de convertir su producción artística, en principio, en una obra sin firma. La concepción de una producción anónima y/o perteneciente a todos lo llevó a regalar sus cuadernos a un público también anónimo. Uno de sus objetivos era, pues, entregar las voces de quienes leyó y escuchó a otros individuos para que continúen el curso vital de la cultura, construyéndola y desconstruyéndola. De este modo, a través de su fragmentaria obra *Vox horrisona*, 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» (303).

ARS POÉTICA

Farbe, du wechselnde, Komm
Freundlich zum Menschen herab

1

- 1 La poesía es un Arte
- 2 Continuo: por ello plagio

- 3 Consérvame en la solitud
- 4 De las costas abruptas
- 5 Y grises y de los mares

- 6 Sin sol, más aún
- 7 Creo en el plagio

- 8 Y con el plagio creo,
- 9 Continúo, pleno
- 10 El aire de colores

- 11 Fromme gesunde Natur

- 12 Y así he sabido ver
- 13 En cada mal suceso
- 14 Una esperanza

- 15 To know even hate
- 16 Is but a mask of love. (...)

El poeta inicia su texto poético «epigrafiando» a Friedrich Schiller, lo cual no es gratuito, puesto que es un caso ilustrativo de cómo inserta su voz en una tradición estética, es decir, en un diálogo poético iniciado mucho antes de su existencia. Para él, pues, «la poesía es un arte continuo» (versos 1 y 2), sin principio ni fin, al igual que la vida misma, la cual evidencia empíricamente el eterno retorno del ser, como la fruta («fruta = poesía», tal y cual lo proponía Oquendo de Amat), que es el producto último de un proceso orgánico y contiene dentro de sí el principio de una nueva vida (la semilla), y también como las olas del mar, cuyo vaivén representan metafóricamente lo que no cesa. La poesía, para Luis Hernández, atraviesa un proceso similar, esto es, forma parte de un continuo nacer y morir: las palabras son ordenadas por alguien en un cuerpo textual y luego pueden ser adoptadas por otra persona para construir otro cuerpo textual (como influencia, cita, alusión, plagio, etc.). Nos hallamos ante un *ars poética* que lo sitúa al margen de la poesía convencional, situación difícil donde desea conservarse como en «la solitud de las costas abruptas».

El entendimiento de la poesía como «un arte continuo» puede comprenderse a partir del retruécano «Creo en el plagio / y con el plagio creo» (versos 7 y 8). Como se puede observar, el segundo verso es construido a partir del primero para mostrar una antítesis creativa. Este es un ejemplo gráfico de una estrategia artística de Luis Hernández que consiste en la reutilización de la palabra poética para crear nuevos sentidos, lo cual tiene dos efectos. Por un lado, a través de este procedimiento, nuevamente se desacraliza al artista y el objeto poético. Veamos. Primero, el verso «*Creo en el plagio*» nos posiciona en el ámbito de una sacralización, pues nos habla de una creencia, como en el campo religioso. Sin embargo, luego, las palabras «creo» y «plagio» sufren un proceso de «desidentificación», pues son arrancadas de su proposición original, y son empleadas para formar parte del segundo verso, en el cual acontece un proceso de «resignificación». En efecto, el verso «y con el plagio creo» ya no nos sitúa en el campo de la creencia, sino en el de la creación artística, en el cual el hecho de plagiar implica una profanación, sobre todo en relación con el aura creada por el romanticismo en torno del autor, a quien se enaltecía por su originalidad y se le concebía como un «genio creador». De esta forma, el yo poético transgrede lúdicamente el carácter trascendente, único e irrepitible de la poesía y el afán de autenticidad del poeta romántico al expresar de forma gráfica su convicción en lo contrario, esto es, escribiendo un verso copiando el primero, pero con un nuevo sentido.

Por otro lado, dicho procedimiento nos conduce a visualizar cómo la metáfora de la ruina es para él una figura de importancia, en tanto que, aparte de ser la señal del acabamiento de todo lo que existe bajo el imperio democrático del tiempo, la presenta como el fin necesario para la iniciación de lo nuevo, es decir, como germen, como unidad fecunda en potencia de insertarse en un nuevo movimiento vital. «Toda ceniza es un polen», habría pronunciado Novalis (Rancièrre 2009: 80). En virtud de ello, el poeta Hernández afirma «*Fromme gesunde Natur*» («Piadosa naturaleza sana», fragmento de una obra de Friedrich Schiller), como invocando a la sabiduría de la madre natura que involucra a todos los hijos de la tierra en un mismo ciclo vital, sin principio ni fin, sin un regente determinado excepto el tiempo propio⁷⁰.

⁷⁰ Hacer que la escritura forme parte de un ciclo vital evidencia cómo Luis Hernández, al igual que Oquendo de Amat, jugaba también con los conceptos de «obra orgánica» y «obra inorgánica», naturaleza y arte. Incluso, podría observarse que su entendimiento del arte posee resonancias de los románticos y su ansia del infinito. Sin embargo, a diferencia de los románticos, el poeta moderno

Vida y muerte se hallan estrechamente relacionadas como parte de una antítesis vital. Cabe precisar que la temporalidad sagrada que se crea alrededor de este juego creativo no es eterna; por el contrario, es un cuestionamiento de lo eterno a partir del arte viviente. Ningún juego dura para siempre, o por lo menos sus participantes no son eternos; puesto que, si fuera eterno, no habría espacio para su representación, pero en el momento de su acción simula lo eterno. Dicho esto, el arte continuo es continuo no por la unicidad y la eternidad que se atisba en la obra de arte, sino por su transformación en otras formas de arte, es decir, en otras estructuras de sentido.

La segunda consecuencia de la tendencia de Luis Hernández hacia la concreción de una poética órgica es el ataque directo 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, tal y como son todos los objetos sometidos al discurrir del tiempo contemporáneo. 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 o reproducidas a través de la imprenta o conservadas en las bibliotecas públicas y privadas 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 (no imita la naturaleza). 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. De otro modo, como también lo planteó Oquendo de Amat, su LIBRO ES UNA MÁQUINA, cuyas 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, de esta manera, puede ser el producto de un ejercicio

Hernández poseía una clara conciencia de su finitud y de la fugacidad de las cosas: «*tempus brevi est*».

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 su sentido en otros cuerpos textuales y ejercitarse en un arte continuo que cuestiona la noción finita de la obra de arte.

Dado lo expuesto, desde una perspectiva filosófica contemporánea, *Vox horrisona* podría interpretarse desde el concepto del «libro-rizoma» propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Capitalismo y esquizofrenia*. Dicho tipo de texto acorde con una modernidad plural y caótica se define por oposición al «libro-raíz» que responde, más bien, a la configuración del libro clásico dispuesto sobre una unidad principal a cuya jerarquía se subordinan los elementos que lo componen, «como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro)» (Deleuze 2002: 11), como espejo del mundo y la aspirada organización del Estado. El «libro-rizoma», por el contrario, es *a-céntrico*, diverso y múltiple; no se sustenta en una unidad subjetiva ni conforma una unidad objetiva homogénea. Se rige de acuerdo con cuatro principios según Deleuze: 1) el principio de conexión y de heterogeneidad; 2) el principio de multiplicidad; 3) el principio de ruptura significativa; y 4) el principio de cartografía y de calcomanía. Para evidenciar esta propuesta, proponemos una breve aproximación al siguiente poema de su *Ars poética* (296-298).

- | | | | |
|----|---|----|---|
| | <i>In to the glories of
th' Almighty Sun
(Andrea Marwell)</i> | | |
| 1 | SOY LUISITO Hernández | 13 | Algo existe en H2O |
| 2 | CMP 8977 | 14 | Que es más que espejos |
| 3 | Ex campeón de peso welter | 15 | Acequias, ríos, |
| 4 | Interbarrios; soy Billy | 16 | Albercas, estanques y |
| 5 | The Kid, también, | 17 | ¿Por qué no?: océanos. |
| 6 | Y la exuberancia | 18 | Soy materialista: |
| 7 | De mi amor | 19 | J'appelle un chat, chat |
| 8 | Hace que se me haga | 20 | O, mejor aún, creo escribir Sin
segundas intenciones |
| 9 | Un nudo en el pulmón. | 21 | Más bien por llevar |
| 10 | Y el Amor lo vierto. | 22 | Un ideal. Cierta Ideal |
| 11 | Algo de común hay | 23 | Que podría ser |
| 12 | Con el Agua el Amor. | 24 | El no tolerar |
| | | 25 | Ante mí, el sufrimiento |
| | | 26 | Y de ahí la flor |
| | | 27 | No permitir ante mí... |
| | | 28 | Mejor cantemos una melodía |

- | | | | |
|----|--------------------------------|----|-------------------------------|
| 29 | Que proviene de nosotros, | 64 | Que sea el mundo |
| 30 | Y es muy nuestra, | 65 | A través de tus ojos |
| 31 | Puesto que esta canción | 66 | And Trough your eyes |
| 32 | Tiene en sí existencias | 67 | To your heart |
| 33 | Como toda canción | 68 | Qué diré entonces |
| 34 | Qué es aquella flor | 69 | Qué es lírica |
| 35 | Que llevas | 70 | Creo que el ser humano |
| 36 | Pueda ser ya marchita | 71 | Está hecho a imagen |
| 37 | Una flor de lejanos días | 72 | Y semejanect. |
| 38 | Y te dirá de mí | 73 | Visto así, la Poesía |
| 39 | Los malos no tienen canciones | 74 | Sería creación |
| 40 | Y creo que la Poesía | 75 | Mas no, Poesía |
| 41 | Es entregar al Universo | 76 | Es evitar el dolor |
| 42 | El propio corazón | 77 | A quienes en tu camino etc. |
| 43 | Sin desgarrarse | 78 | Juro por Apolo Musagetae |
| 44 | 'O make me a mask' | 79 | Citaredo, Dios de la Medicina |
| 45 | Únicamente un ejemplo: | 80 | Y la Poesía |
| 46 | La poesía conduce | 81 | No tolerar ante mí |
| 47 | Hacia la propia destrucción | 82 | El dolor: Los cromáticos |
| 48 | Poor Dylan Thomas! | 83 | Yates tienen un tenue |
| 49 | Now Say nay | 84 | Tacto de belleza |
| 50 | Ahora si no | 85 | Oder- Dichtung und wahrheit |
| 51 | Pero el sufrimiento | 86 | Los polícromos barcos |
| 52 | Es un camino | 87 | Llevan un impalpable |
| 53 | Plagado de peligros | 88 | Amor, Amor que basta |
| 54 | E innecesario, no llores | 89 | Para que la bóveda celeste |
| 55 | Dylan, no llores Paul Verlaine | 90 | Y los parques |
| 56 | Soy materialista | 91 | Y tantas cosas |
| 57 | "En el corazón tenía | 92 | Así es; que si Dios |
| 58 | La espina de una ilusión | 93 | No existe |
| 59 | Logré arrancármela un día | 94 | Qué importa |
| 60 | Ya no siento el corazón" | 95 | Pues de todas formas |
| 61 | Quizá por ello diría | 96 | Existe |
| 62 | ¡Ay, no sufrir, Poetas! | 97 | Esta es la soñada coherencia. |
| 63 | Mejor escribir algo | | |

En primer lugar, destaca el principio de conexión y de heterogeneidad: «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con otro» (Deleuze, 2002, p. 13): «eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no solo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas» (p. 13). En el poema citado, por ejemplo, el yo poético interconecta una serie de circunstancias y pone en juego varios códigos de regímenes distintos: a) el campo del deporte, específicamente, el box, para dar cuenta de que se halla en pie de lucha sosteniendo un «ideal»; b) el campo de la crónica social, cuando se autodenomina «Billy The Kid», para identificarse con un joven marginal que se convirtió en una leyenda para los Estados Unidos; c) el campo de la biología («Algo

existe en H2O / Que es más que espejos...»), el cual conecta con la poesía para manifestar que ciencia y arte nos son campos ajenos y que pueden sostenerse en una comprensión materialista del mundo; d) la tradición cristiana («Creo que el ser humano / Está hecho a imagen / Y semejanct») y la tradición clásica («Juro por Apolo Musagetae / Citaredo, Dios de la Medicina / Y la Poesía»), etc. El resultado es un texto irreductible que puede abordarse desde diferentes perspectivas.

La mezcla expuesta así evidencia que el poeta no cree en los límites y que por ello crea un arte sin fronteras. Su poesía es como una calle amplia, donde se posibilitan los encuentros inesperados, la libre convivencia y el intercambio cultural. Esto se ve reflejado, sobre todo, en el plano de la expresión (*elocutio*) de su poesía. En el nivel fonético-lingüístico de la obra en conjunto, se puede visualizar la confluencia polifónica del español, el inglés, el francés, el italiano, el alemán, el latín y el griego, lo que genera su heterogeneidad. Verbigracia, en este poema, se hallan los versos «J'appelle un chat, chat» (francés), «Now Say nay» (inglés), «Oder-Dichtung und wahrheit» (alemán). Pero lo más interesante es cómo algunos versos sufren recomposiciones lingüísticas que, a largo plazo, fungen como «líneas de articulación» en el devenir significante de *Vox horrisona*. Nos referimos, específicamente a los versos «And Trough your eyes / To your heart», enunciado que aparece en otros cuerpos textuales del libro («Y a través de tus ojos veía tu corazón», en *La novela de la isla*; «Through your eyes / to your heart», en *El sol lila, canción en re*, entre otros), funcionando como uno de los *leitmotiv* que conectan distintos puntos del libro-rizoma definido por su heterogeneidad.

En segundo lugar, resalta el principio de multiplicidad. *Vox horrisona* fue concebido, originalmente, como un libro sin objeto ni sujeto. Fue dado a conocer de forma disgregada y anónima a través de distintos cuadernos sin un fin específico que no fuera el puro placer de experimentar la errancia de la palabra huérfana. Es más, Luis Hernández, en definitiva, hizo proliferar los sentidos del conjunto cuando, aparte de renunciar a ser el pivote o el sujeto-autor de su creación, representó a un yo poético de forma múltiple, como Luisito Hernández, Billy The Kid, Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo, Shelley Álvarez, etc., con lo que complejizó el abordaje de su obra. Ciertamente, esta multiplicidad dio paso a una especie de unidad solo cuando la mayoría de los cuadernos fueron reunidos bajo el título de *Vox horrisona* y este fue agenciado a un individuo llamado Luis Hernández; más aún cuando comenzaron a

procurarse puntos de conexión (líneas temáticas, años de producción, títulos) que posibilitaran ediciones posteriores (*Trazos de los dedos silenciosos*, 1995; *Una impecable soledad*, 1997; *Los poemas del ropero*, 1999). Sin embargo, la misma naturaleza múltiple del libro-rizoma hace que este se resista a una edición última, con lo cual se evidencia que su comprensión solo puede existir en una línea exterior a él, es decir, en sus diversas conexiones con otros significantes, lectores, editores, pintores, etc.

En tercer lugar, es interesante visualizar cómo en *Vox horrisona* se manifiestan de forma recurrente varias rupturas significantes en las estructuras poemáticas. Como ya anticipamos antes, el poeta-niño se resiste a con-centrarse en una sola idea; suelta la que lo ocupa y recomienza abordando otra de forma espontánea. Estas rupturas ocasionan un ruido en la máquina abstracta del lector, con la cual el libro-máquina se halla compartiendo unidades de sentido, pero no lo desinteresan en cuanto que siempre se posibilita una reconexión. A estas rupturas abruptas Deleuze las denomina «líneas de fuga» de desterritorialización y las comprende como partes inherentes del rizoma, pues es propio de este que tienda a la expansión. En el poema citado, son ilustrativos los siguientes casos: el epígrafe de Andrea Marwell; los versos 57-60, que son una cita directa del poema «Yo voy soñando caminos» de Antonio Machado; y los versos 70-72, los cuales se tratan de una referencia a la Biblia. No obstante, en el conjunto, se propone siempre una nueva territorialización por medio de la redundancia del ideal poético del poeta: escribir para evitar el dolor (24-25; 75-76; 81-82).

Lo expuesto nos conduce a visualizar el cuarto principio de la obra órgica o rizoma: el principio de cartografía y de calcomanía. Como se ha podido observar, el poeta no construye sus poemas siguiendo un modelo estructural, no calca una realidad material o psicológica, sino es puramente expresivo. En gran parte de su obra, como en este cuerpo textual, presenta un mapa poliestratificado que puede desmontarse y conectarse en diversos puntos (pasado-presente, clásico-moderno, alto-bajo, arte-ciencia); por ello, posibilita una diversidad de lecturas. Esto se debe a que el fin del poeta no es la consecución de un conocimiento o de un axioma, sino la experiencia lúdica y la exploración de lo indeterminado a partir de lo determinadamente finito (la palabra como signo-materia).

En suma, Luis Hernández creó constelaciones de sentidos conformadas por sucesiones y coexistencias fulgurantes, un arte que, aunque no puede rehuir la temporalidad en la cual surge, sí le es posible bordear el eterno retorno por medio de su prolongación rizomática. 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.

5.2.3. *Ars longa, vita brevis*: el juego como principio vital

Luis Hernández, con su poética órgica, escribió rizomáticamente, es decir, con fronteras desdibujadas o móviles, y nos entregó un amplio marco de fulguraciones significativas propias de una obra cabalmente inorgánica, abierta a una especie de infinito. De esta forma, embriagado por su pasión por la poesía, con su desborde, configuró una obra lúdica suscitadora de un diálogo continuo, y por ende de difícil aprehensión hermenéutica en el sentido más estricto de la palabra. Ello generó dos efectos en su forma de relacionarse con el campo literario peruano: por un lado, su comprensión del arte-juego como una actividad esencialmente libre (v. Huizinga 2007) le permitió sortear la presunción de ciertas metodologías estructuralistas que pretendían sistematizar la interpretación de las obras literarias, metodologías que comenzaban a afianzarse a mediados del siglo XX. Por otro lado, le permitió rehusarse a limitar su escritura de acuerdo con los intereses de un sector del campo literario peruano que buscaba «nuestras raíces» y una literatura representativa de la identidad nacional.

Con respecto al primer punto, es preciso recordar que en la segunda mitad del siglo XX la crítica literaria peruana, que de algún modo influía en los modos de producción y consumo simbólicos, comenzaba a re-determinarse mediante un proceso de autoindagación y autocuestionamiento de su propia labor. Evaluaba su legitimidad social (dividida entre los valores de lo autóctono y lo cosmopolita) y su legitimidad teórico-metodológica (entre técnico-inmanentista y trascendentalista de raigambre social). Esta última, principalmente, era una preocupación constante, pues se creía que la consolidación de un método interpretativo podría otorgar objetividad a su aproximación a las obras literarias. Por ende, un sector de este campo tendió a la

búsqueda del carácter científico de la disciplina hermenéutica e importó teorías y metodologías extranjeras para determinar su propio método.

Así, por ejemplo, el paradigmático estudioso Alberto Escobar, heredero del estructuralismo, definió en su producción crítica su comprensión del texto literario como un constructo al que se podía abordar dialécticamente evidenciando su naturaleza sistémica-estructural (la obra interpretada en una inmanencia no limitada, sino en relación con la cultura, la historia, el contexto, los antecedentes, etc.). Sin embargo, posteriormente, algunos estudiosos radicalizaron este paradigma hermenéutico, pues comenzaron a usar los modelos extranjeros como instrumentos, comprendiendo a los textos literarios como artefactos susceptibles de ser decodificados de forma unívoca o, por lo menos, de un modo aproximado. La fe en este enfoque metodológico se basaba en las expectativas de quienes lo aplicaban sobre la misma potencialidad de los textos, esto es, en su capacidad de representación.

No obstante, *Vox horrisona*, como se ha podido observar en los anteriores acápite, atentó contra el principio de representación y la configuración sistemática de la obra orgánica. Rechazó la tendencia a la síntesis y la conclusión de una idea; y, más bien, prolongó juguetonamente el sentido de su expresión poética en más de un cuerpo textual. El principio y el final de un poema, por ejemplo, no podrían ser precisados por completo, pues siempre aparecería una reformulación del mismo. De este modo, problematizó la pretensión de su comprensión a través de un análisis estratificado. Su escritura configurada cual trabajo inacabable o continuo, propio de su concepción del arte como juego, imposibilitó, pues, que pudiesen demarcarse estrictamente unidades de sentido jerárquicas en su composición. Por lo tanto, el lector, siguiendo un método de análisis estructuralista, puede aproximarse a esta obra para hallar relaciones y patrones de sentido, pero afronta un gran reto al tratar de consolidar una penetración hermenéutica completa del conjunto, bien para entenderla como unidad, bien para compararla con textos de otros periodos y otras culturas de la literatura hispanoamericana. Al final, la propia fragmentariedad de la obra genera también su desintegración en varias lecturas y potencia su singularidad.

El segundo punto se relaciona con el carácter esquivo de su obra de ser representativa en el canon nacional, lo cual es interesante porque brinda una imagen

de cómo el poeta se relacionaba con la Institución Arte en el Perú. Desde un principio, Luis Hernández fue reacio a constituir una «obra-raíz» (en palabras de Deleuze) como imagen del mundo, es decir, representativa de un estado de cosas, una genealogía, una identidad nacional, tal y cual era uno de los objetivos de algunos autores del periodo decimonónico y de sus herederos. Poemas como «bosque de huesos», de su tercer poemario, *Las constelaciones*, por ejemplo, ya evidenciaba la concepción desencantada que el poeta poseía en torno de la invención de una tradición gloriosa y simbólica. Es más, fue un texto en el cual trazó, incluso desde el título, su interés en traslucir una realidad heterogénea, universal, múltiple y lúdica.

Guiado por una inocencia recuperada a voluntad, el autor, en general, en lugar de buscar enclavarse en una tradición nacional («enraizarse») fortalecida por el tiempo cronológico, manifestó su escritura huérfana, camaleónica y en deriva, fluyendo como parte de un orden mayor. Propuso su entrada, así como de la obra y el lector en el tiempo del *aión*, un presente eterno de arte continuo indiferente al tiempo cronológico y creador de un nuevo orden. Por ello, tendió a criticar la profesionalización del escritor y a estimar la espontaneidad lúdica, el desprendimiento (la búsqueda del anonimato) y la sinceridad como algunas de las bases de su composición. De esta forma, definió su arte-juego como una «actividad libre», que no se funda en un deber ni en un compromiso. En otras palabras, determinó su autonomía, un reino donde podía establecer sus propias reglas extraordinarias, independientes de la lógica, de las demandas de la vida cotidiana, de las demandas de originalidad y de representatividad en el campo literario.

Dado lo expuesto, si atendemos nuevamente el concepto de «Institución Arte», de Peter Bürger (2000), en relación con su poder para regular los modos de producción, distribución y recepción del arte, así como para afianzar la prevalencia de un tipo de canon y una tradición específica, se puede afirmar que *Vox horrisona* fue una obra singular, cuestionadora y subversiva. En primer lugar, su primigenia tendencia al anonimato, la pluralidad de identidades y la identificación o fusión de su voz con otras de la cultura literaria problematizó los modos de producción o composición convencionales fundados sobre los conceptos de identidad representativa, singularidad y originalidad.

En segundo lugar, su primera intención de regalar sus cuadernos hológrafos (la versión inédita de *Vox horrísona*) e incluso su decisión de recopilar y publicar su obra sin editar sus poemas fue un acto de cuestionamiento de los modos de distribución del arte en el campo literario peruano. Evidencia, por un lado, su negativa a mercantilizar el arte, es decir, su oposición a convertir su obra en un objeto de cambio. También manifiesta su resistencia a comprenderse a sí mismo como el «amo» de un saber o virtud poética, actitud heredada de movimientos contraculturales como el de los hippies, que rechazaban cualquier hegemonía autorreconocida o impuesta y, más bien, se comprendían en comunión con el mundo motivados por sus creencias espirituales-religiosas. Para Hernández, dejar a la deriva su palabra poética era como entregar la palabra al canal dialógico continuo de la cultura, es decir, dejar que siga curso.

Por otro lado, luego de aceptar recopilar y publicar su obra, su resolución de no editarla (corregir, «pulir» o dar forma orgánica al conjunto) fue otro modo de subvertir el sistema del campo literario. El autor quiso insertar su obra en el mercado de consumo simbólico sin mediaciones («entregar el propio corazón»), probablemente, con la intención de cuestionar el poder corruptor de la lógica de la oferta-demanda que bastardea toda producción literaria sometida al ojo castrador de un editor. Su desconfianza y rebeldía contra el sector editorial generó, de este modo, que su obra se distribuyera de una forma nunca antes vista y cuestionó la organicidad literaria a la cual se hallaba acostumbrado el lector, buscador de tesis, ideologías o, en general, de estructuras de sentido sistemáticas.

En tercer lugar, dado el carácter transgresor y lúdico de su poesía, transformó las modalidades del consumo literario. Luis Hernández involucró al lector en una forma de leer renovadora, con «ojos nuevos», con los ojos de un niño dispuesto a consentir la travesura y percibir un universo de posibilidades. Por este motivo, se puede afirmar que la alegre experimentación que impera en *Vox horrísona* cumplió una función integradora, armonizadora, familiarizadora y revitalizadora. Una especie de sobreabundancia vital se puede percibir a través de sus páginas, esto es, una expresión de la voluntad de vivir del autor, de su búsqueda de placer, de salud y de escapar al imperio del reloj. Veamos, por ejemplo, el siguiente poema, donde se evidencia cómo el poeta comprendía al juego como principio vital en su poesía, capaz de establecer un instante eterno:

TEMPUS BREVIS EST

El gato del lado
Es amarillo
Un día
Se sentó al piano

Un gato al piano

Life is short
The Art is long

Es un gato decidido (*El sol lila*, 187)

Lúdicamente, se configura el protagonismo del gato como un ser marginal y transgresor, cuya aparición súbita y extraña en un lugar y una forma que no le corresponden proyecta metafóricamente la personalidad del poeta-niño que juega. Este solo actúa por satisfacer su deseo, por amor a la poesía-música, sin limitarse por las convenciones establecidas de su entorno, puesto que no hay tiempo para la incertidumbre y la negatividad crítica. Su proceder se basa, pues, en una reinterpretación del aforismo de Hipócrates, «Vita brevis, ars longa», «Life is short / The Arte is long». Este, incluso, es adoptado para consolidar una nueva expresión en otros poemas: «Solo la emoción perdura» («Im Abendrot», *El sol lila*, p. 223), «Only emotion endures», «Solo la alegría permanece». Son variaciones que aluden a que no es precisamente largo el arte, sino la alegría y la emoción que se experimentan a través de él. Dicha emoción y alegría solo pueden ser alcanzadas entrando en la temporalidad eterna del juego, temporalidad que el poeta-niño vive de forma pura, despreocupado del pasado y el futuro, de la moral y el compromiso.

En palabras de Walter Benjamin (1989b), Luis Hernández podría ser entendido como un «hombre histórico», aquel que es consciente de cómo todo (saberes, ideologías, programas) se halla sometido al cambio y a la probabilidad de desquiciarse o acabarse. En consecuencia, comprendía al arte-juguete como un medio privilegiado para generar una especie de suspensión en el tiempo cronológico para quienes se involucren en él. De este modo, el tiempo del *aión*, el tiempo duradero que afirma la vida, es posible mientras se cante; entonces, sostiene, hay que sumirse en el arte-juego-música, porque «el tiempo es breve» («Tempus brevis est», *El sol lila*, p. 187). Cantar es lo único digno, su ideal: «... Canto / Y ese es mi / motivo personal / para cantar: / La Canción» (*El sol lila*, p. 179), el cual, llevado al desborde, puede salvaguardarnos de la intromisión de los poderes alienantes.

5.3. Una propuesta estética común: la conciencia material del arte a través de la figura del niño como metáfora del artista

El análisis comparado de las obras más representativas de los poetas «insulares» Carlos Oquendo de Amat (con *5 metros de poemas*) y Luis Hernández (con *Vox horrisona*) ha evidenciado, en los acápites anteriores, que existe un puente hermenéutico entre ellos. Este se sostiene sobre dos pilares estrechamente interrelacionados. Uno de ellos es que ambos autores plantearon una propuesta estética semejante basada en una conciencia material del arte. Se autoconfiguraron como poetas-niños para, con humor y travesura, transgredir la visión espiritual-trascendental predominante sobre la obra de arte y experimentar lúdicamente con su cuerpo material tal y como los infantes proceden con sus juguetes. Se sabe que el niño, en su etapa-sensorio motora, antes de iniciarse en la representación simbólica de su entorno, se decanta por poseer, agarrar, incluso apoderarse «del alma interior» de las cosas a través de su destrucción. La actividad del niño, por tanto, se centra en la acción plástica o la percepción material de lo que lo rodea. Esta forma de aprehender el mundo y experimentar con él fue asumida por los poetas susodichos.

Se puede afirmar que ambos poetas coincidieron en la asunción de la metáfora ontológica LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE, porque jugaron con ella, la reconocieron como materia que los estimuló sensorial⁷¹, motriz, creativa e imaginativamente, y la reinventaron desarticulándola para re-articular un conjunto original. Tras el análisis de sus obras, hemos podido reconocer algunos de los principales procedimientos de creación que evidencian que se rigieron bajo dicha metáfora: por un lado, fragmentaron el cuerpo material de la obra de arte como si este fuera un juguete. Una tendencia metafísica y primitiva los impulsó a romper la estructura convencional y el formato tradicional de los libros comunes, guiados por un instinto de destrucción creadora que les posibilitó una nueva forma de conocimiento y práctica del arte. En virtud de ello, transgredieron el concepto de obra orgánica y su naturaleza representativa. Desde su perspectiva de poetas-niños, sus obras-juguetes no podían ser entendidas como productos acabados en un mundo administrado; en consecuencia, potenciaron su visualización como objetos en proceso de construcción abiertos a un universo de posibilidades: LA OBRA DE ARTE ES

⁷¹ El estímulo sensorial, en particular, se ha perdido en las primeras ediciones de los cuadernos hológrafos, entre las cuales, lamentablemente, se halla la realizada por Ernesto Mora.

UNA FRUTA, LA OBRA DE ARTE ES UNA CINTA CINEMATOGRAFICA, LA OBRA DE ARTE ES UN JARDÍN. Por ende, sus obras-de-arte-juguetes se presentan como unas máquinas de sentidos, los cuales pueden ser contruidos y destruidos de forma constante por quien se aventure a explorarlas.

Por otro lado, como poetas-niños que desentrañaron materialmente sus obras-objetos-de-juego, descubrieron ante nosotros el artilugio mecánico sobre el cual ellas se sostienen, es decir, la diversidad de sus piezas y sus modos de articulación. En efecto, evidenciaron su visualización de las corrientes, los estilos, los pensamientos, cada verso, cada palabra y demás fragmentos heterogéneos como piezas concretas de juego, que, tras ser descubiertas por sus deslumbrados ojos, fueron nuevamente amalgamados por ellos, en un intento de concretar una nueva estructura artística potencialmente significativa⁷². Esto permite advertir, otra vez, su atentado contra la constitución de la obra de arte como un conjunto orgánico y acabado. Más bien, el reajuste estructural que efectuaron nos sitúa ante una especie de cadáver exquisito, en cuanto el nuevo resultado no es el producto de una síntesis, sino de un acto de yuxtaposición que posibilita identificar cada pieza involucrada, es decir, la inorganicidad del conjunto. Esta, a su vez, trasluce la naturaleza de máquina del nuevo conjunto compuesta por diversas intensidades de sentidos, que conviven indiferentes de las divisiones jerárquicas que pretenden validez general (moderno-primitivo, culto-popular, nuevo-viejo, arte-política, arte-tecnología, etc.). Desde este punto de vista, la escritura-materia-de-juego en manos del poeta-niño se define como el régimen de enunciación de la palabra que desarregla toda jerarquía de acuerdo con su potencia lógica. Ella no se hace responsable de la locuacidad de su mutismo (las palabras-juguetes no poseen un sentido definido, sino se hallan en potencia de ser) y redistribuye lo sensible de modo acorde con una especie de «anarquía democrática».

Lo expuesto nos conduce a pensar también en el *topos* ejemplar estudiado por Jacques Rancière (2009): el «libro en pedazos», ese cuerpo textual fragmentado hallado por el niño en sus andanzas y que se convierte, ya en sus manos, en un juguete que lo alucina. Se define como el manuscrito hallado-reciclado por un niño, cuya vida cambia desde que, al leer sus hojas arrancadas, ingresa al mundo de la

⁷² Esta concepción de la palabra y otras textualidades como juguetes evidencian la consideración de la actividad creadora fundada, en principio, como un juego-*alea*, una actividad azarosa. Su objetivo no es producir un «bien» artístico para el museo de Arte, sino tantear el potencial de la palabra.

escritura y se inclina a repoezar el mundo prosaico a partir de ellas. La letra errante-huérfana-fragmento-de-mundo-despreocupada-muerta del «libro en pedazos» es devuelta a la vida (al circuito del sentido) por un advenedizo a costa del desarreglo de sus sentidos, incluso hasta abolir en él todo principio de realidad y concretar la enfermedad de su imaginación. Ella se convierte, al final, en un material propicio para su recreación poética potenciada a través de una nueva visión acéntrica y orgiástica sobre las palabras propia del espíritu infantil, que es indiferente al concepto de «orden» y de «suficiente». Detrás de esta figura, se halla la del «aprendiz del mundo del pensamiento», quien deja de ocuparse de sus «propios asuntos» en el mundo cotidiano-material y se convierte en víctima de sus fantasías nutridas con la lectura de dichos fragmentos. En razón de ello, se puede afirmar que tanto Carlos Oquendo de Amat como Luis Hernández se evidenciaron, en sus respectivas obras poéticas, como infantes que, deslumbrados con el poder significativo de las palabras, las estructuras poéticas, los estilos y los temas que hallaron en sus exploraciones de la tradición literaria, se sintieron con la capacidad y libertad de repoezar el mundo y construir sus propias máquinas-juguetes de sentidos.

El segundo pilar de la propuesta estética común entre Oquendo de Amat y Luis Hernández, de esta forma, se determina por cómo ambos asumieron la inocencia y el juego como condiciones necesarias para la consumación de una plena creación artística. Desde su perspectiva, solo recuperando su infancia voluntariamente (es decir, siendo niños, pero de forma intencional, como metáfora del artista moderno) podrían concretar unas obras experimentales, lúdicas y placenteras. Resulta que, como poetas-niños, se reconocieron una licencia para emanciparse de los valores formales canónicos o tradicionales que encarnaban la idea de perfección y de «progreso artístico» en la historia literaria. Su instinto lúdico infantil los condujo a ignorar las reglas de un orden impuesto y fueron indiferentes al aura y el valor instrumental reconocidos a la obra de arte orgánica. Por ende, sin resentimiento moral, guiados por su alegre impulso de destrucción creadora, se hallaron en la capacidad de atentar contra la organicidad formal de la obra literaria y la presentaron como el producto de la amalgama de diversas canteras, restos de la modernidad

histórica y la modernidad estética, comprendidas como una fuente de materiales propicia para su divertimento textual⁷³.

Todo ello fue posible dentro de la lógica del «juego», el cual funcionó como una institución de la transgresión. El juego, pues, se configura como un territorio autónomo, de «liberación transitoria», que posibilita las profanaciones, la ruptura de jerarquías, el irrespeto a las normas establecidas y a la búsqueda de perfección; por ello, es un reino saludable, de igualdad y abundancia. En él, se establece el tiempo del *aión*, aquel que se corresponde con el ser de un ‘niño que juega a los dados’, un tiempo eterno rico en experiencias (‘el reino de la infancia’), opuesto al tiempo diacrónico, regulador y administrable de *chrónos*, el cual estructura la rutina de la ciudad moderna, que evidencia una crisis de experiencia.

Inmersos en el arte-juego, los poetas Oquendo de Amat y Luis Hernández pudieron tentar una auténtica revolución para conducir el espíritu embotado del individuo lector hacia una nueva forma de interactuar con los textos literarios, la tradición literaria y el mundo. Para ambos poetas, fue importante, por ello, involucrar al lector en una relación participativa con el texto, puesto que, de esa forma, invitándolos a «entrar en el juego», sería posible una renovación de su capacidad para tener experiencias. La clave para la realización de este proyecto fue la reivindicación del espíritu infantil que es capaz de asombrarse y experimentar.

Su reconocimiento de la infancia como instancia libre e irresponsable ante las exigencias del mundo fue lo que posibilitó que reivindicaran la posibilidad de una relación de disfrute con el libro. Contra el impulso progresivo de la cosificación moderna en el siglo XX, amparados en el reino del juego, refutaron la subjetividad burguesa centrada en la productividad al tratar de escapar de las leyes del mercado (utilidad, funcionalidad, reproductibilidad) creando unas obras literarias esencialmente inútiles y desinteresadas. Se negaron a visualizar el libro como un producto acabado dispuesto para el mercado, por ello, o bien se burlaron de esa obsesión representándola (Oquendo) o bien la socavaron alegremente interviniendo

⁷³ Si entendemos el juego como *agon*, es decir, en cuanto ‘pugna’, se puede afirmar que la obra de Oquendo de Amat fue una clara expresión del espíritu vanguardista que atentó contra la tradición anterior, aquella que era formalmente representativa. Asimismo, Luis Hernández, como neovanguardista o poeta de índole posmoderna, construyó su obra en base a un ‘debate discursivo’ con la tradición histórica y literaria anterior, ante la cual se sentía interpelado y a la que respondía juguetonamente.

en su destrucción y creando una obra que no permite su cabal organización (Hernández). Su objetivo, pues, fue la creación no de unas máquinas textuales productivas, sino establecer un tiempo de felicidad. El «principio de placer» que gobierna la existencia infantil fue la brújula de sus experimentaciones.

Gracias a esta praxis literaria, pudieron renovar la tradición del libro en el Perú: por un lado, con sus juegos tipográficos y su original fragmentación del formato convencional de la obra literaria, Oquendo de Amat constituyó un libro-objeto; y, por otro lado, Luis Hernández, antes de la edición impresa de *Vox horrísona*, con sus juegos caligráficos, sus dibujos y la configuración de cada uno de sus poemas como un boceto textual nos situó ante una especie de libro artístico. Ambos pudieron comprender que la tradición no se funda en una visión lineal y progresiva de la historia que legitima valores estancados; por el contrario, comprendieron la tradición como una instancia esencialmente dialógica que nos interpela constantemente. Se puede afirmar, por ello, que en el trasfondo de los actos creativos de ambos poetas puede identificarse el deseo de prolongamiento infinito tanto como es posible en el reino del juego.

CONCLUSIONES

1. Carlos Oquendo de Amat y Luis Hernández se autoconfiguraron como poetas-niños a partir de su recuperación estética de la infancia como una instancia potencialmente creadora y afirmativa. Este punto vinculante los situó en la tradición poética contemporánea fundada por Rubén Darío, José María Eguren, Vicente Huidobro, entre otros, y fue la base de su propuesta estética común sostenida sobre dos pilares: el planteamiento de la inocencia y el juego como condiciones para la consumación de una plena creación artística y la asunción de una conciencia material, antropofágica y orgiástica sobre el lenguaje y la actividad creadora. Esto se evidencia en dos experimentos lúdicos que efectuaron para problematizar el concepto de obra orgánica, homogénea y acabada, central en el canon literario peruano del lapso 1920-1975: a) la pueril fragmentación material de la obra de arte como si esta fuera un juguete; y b) la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego concretas desancladas de la historia y las individualidades.
2. Ambos poetas aprovecharon el contenido semántico de la infancia: la avidez de conocimiento, la licencia para la transgresión, la osadía experimental, la falta de gravedad, la alegría y la transparencia, el instinto lúdico-estético y la conciencia material del arte. En este sentido, en el análisis de las obras en cuestión, se evidenció que, para Carlos Oquendo de Amat, la figura del infante/niño representaba el instinto explorador, la contemplación crítica y el impulso creativo; mientras que, para Luis Hernández, era modelo afirmativo de resistencia en un contexto hostil y metáfora de la inocencia y la libertad creadora. En consecuencia, sobre este presupuesto, erigieron la metáfora ontológica EL POETA MODERNO ES UN NIÑO QUE JUEGA para experimentar con la tradición literaria, sin limitarse por ningún tipo de atadura social, moral, histórica o

estética. Sin embargo, esta autoconfiguración de Oquendo de Amat y Luis Hernández como poetas-niños no significa que fuesen unos poetas ingenuos y cabalmente espontáneos. Meditaron sobre las potencialidades de sus instrumentos (históricos, lingüísticos, sensoriales, técnico-literarios...) con la misma seriedad con la que un infante se recrea con sus juguetes. Comprendieron que, para transgredir las reglas del arte canónico, primero debían conocer la tradición; no obstante, la visualizaron como un conjunto dinámico y complejo, lo cual les permitió concretar una revolución en su forma de escribir poesía desde una perspectiva moderna, heterogénea y experimental.

Desde esta perspectiva, en suma, pudieron concretar una serie de procedimientos: a) se emanciparon de los valores formales canónicos o tradicionales que encarnaban las ideas de perfección y de «progreso artístico» en la historia literaria (escritura lineal y progresista, criterios de perfección rítmica, retórica tradicional, armonía formal), de tal modo que ampliaron el marco de lo posible y estimularon la capacidad de asombro del lector; b) amparados tras el signo de su inocencia recuperada, asumieron su acto creativo como una actividad libre e irresponsable ante las exigencias del macrocosmos social, experimentaron lúdicamente, reivindicaron la posibilidad de una relación de disfrute con el libro y renovaron su tradición, creando un libro-objeto (Oquendo) y una obra abierta artística (Hernández); c) procedieron como los niños coleccionistas, con una visión acéntrica o descentrada, para poder contemplar y, luego, amalgamar democráticamente los restos de la modernidad histórica y la modernidad estética en un saludable tiempo de celebración, el tiempo del juego; d) cuestionaron los mecanismos opresivos de divisiones jerárquicas que pretendieron poseer, en el periodo de su composición, validez general (moderno-primitivo, nacional-cosmopolita, culto-popular, nuevo-viejo, arte-política, arte-ciencia, poesía pura-poesía social), pues su identificación con la figura del niño les permitió manifestar su ansia de lo total, es decir, su indiferenciada predisposición a todo tipo de estímulos o experiencias; e) erigieron la ternura como una clave central en su percepción de lo maravilloso cotidiano para transgredir las imposiciones de la razón instrumental, renovar la experiencia anquilosada por la maquinaria moderna y afirmar una nueva armonía.

3. El juego, en *5 metros de poemas* y *Vox horrísona*, cumplió el rol de ser una institución de la transgresión. Inmersos en su reino, Carlos Oquendo de Amat y

Luis Hernández pudieron transgredir con humor y travesura la visión romantizada-espiritual-trascendental predominante sobre la obra de arte y experimentaron lúdicamente con su cuerpo material tal y como los infantes proceden con sus juguetes, siendo indiferentes a su valor cultural y económico. Esto forma parte de su crítica a la sociedad técnica y consumista (problema que les interesó según se percibió en su configuración de las metáforas ontológicas EL TIEMPO ES DINERO, EL CIELO ES UN DEPÓSITO DE TESOROS, EL CUERPO ES UNA MÁQUINA, LA VIDA ES UNA CARRERA, LA CIUDAD ES UNA JUNGLA, EL SER HUMANO ES UN OBJETO ADMINISTRADO, EL SER HUMANO NO ES UN MUEBLE) basada en su juego con la forma del símbolo de la cultura humana afectado por la lógica del mercado: el libro, pues construyeron obras-juguetes sin utilidad administrable, configuradas principalmente para el placer estético: Oquendo de Amat jugó con la materialidad del formato de la obra de arte representándola burlescamente como un objeto de mercancía inútil; y Luis Hernández creó una obra abierta que, en principio, buscó sortear y burlarse del mercado editorial, haciéndola irreproducible, gratuita y lúdica con respecto de las premisas de una sociedad de consumo.

Dado lo expuesto, se determinó que el juego cumplió en las obras susodichas las siguientes funciones: a) por configurarse como un reino autónomo, se constituyó como la fuerza vital que impulsó la libre actividad del poeta-niño para organizar una nueva praxis vital, integradora y revitalizadora, frente al estancamiento del hombre alineado por su razón instrumental; b) por implicar un espacio-tiempo en el cual todo orden ajeno se suspende (jerarquías, taxonomías y reglas externas), posibilitó que se desmonte el pensamiento dogmático y se perturbe la «Institución Arte» que regula el funcionamiento del arte en la sociedad: la producción, distribución y el consumo de arte; c) por su naturaleza libre, incierta y tensionada, rasgos que evidencian el deseo de su prolongamiento infinito, el juego fue la base de la idea de «lo inacabable»; es decir, posibilitó que se establezca una relación dinámica y dialógica en el seno de las obras estudiadas, entendidas no como productos acabados prestos para el mercado, sino en proceso de construcción y reconstrucción continua por la acción del lector, que no se presenta como un simple usuario, sino como un participante-cocreador de sentidos; y d) por su naturaleza estética, posibilitó que se comprendiera el arte, desde una perspectiva moderna, como una finalidad sin fin, es decir, libre de los

finés prácticos y de toda coacción de la vida cotidiana; en consecuencia, el poeta moderno pudo reencontrarse con su libertad e inocencia para hallar en la poesía-juego un espacio saludable de reintegración y revitalización. De este modo, Oquendo de Amat visualizó EL LIBRO como UNA FRUTA y Hernández como UN JARDÍN DONDE EL POETA-NIÑO PUEDE RECREARSE LIBREMENTE.

4. Como autores heterodoxos en el campo literario peruano, estos poetas-niños estimularon una tendencia autocrítica con respecto a los modos de producir, reproducir-distribuir y consumir literatura, elementos en los que se sostiene la administración de la capacidad creadora. En primer lugar, en cuanto a los modos de producción, se puede afirmar que ambos propiciaron una legitimación de nuevos procedimientos formales de creación. Por un lado, por considerar no solo las técnicas artísticas sino también los procedimientos técnico-industriales en la elaboración de su obra experimental, Oquendo propuso que se reconocieran como valores estéticos el diseño del formato, la diagramación, el montaje tipográfico, el pegado y el papel. En este sentido, la obra de arte no se presentó, desde la perspectiva romántica tradicional, como el producto espiritual de un individuo (el genio), sino que evidenció su constitución como parte de un trabajo colaborativo en la imprenta. Su obra, en consecuencia, reivindicó el método artesanal, desde su creación (en tanto que el autor trazaba sus poemas con tizas de colores, clasificando las palabras poéticas en una pizarra probablemente por su sonido, forma y sentido) hasta su edición (en tanto que su obra demandó un trabajo manual, colectivo y colaborativo por parte de los editores). Por otro lado, por su primigenia tendencia al anonimato, su juego con la pluralidad de identidades y materiales y la identificación o fusión de su voz con otras de la cultura literaria, Luis Hernández problematizó los modos de producción o composición convencionales-románticos fundados sobre los conceptos de identidad representativa, singularidad y originalidad. Promovió, además, la legitimación de una poética de la imperfección y de la inorganicidad o perspectiva orgiástica sobre la actividad creadora. Con ello, es decir, con su decisión de que su obra conservase su calidad de “inacabada” e “imperfecta”, resistiéndose a toda organización, criticó el afán de administración de la capacidad creadora regulada por la institución Arte.

En segundo lugar, se puede concluir que ambos poetas cuestionaron las condiciones materiales de la reproducción y distribución de la obra literaria en el

mercado simbólico del campo literario peruano. Ambos desacralizaron la tradición del libro al construir poemas y obras-juguetes lúdicos «absurdos», incoherentes para la lógica burguesa y contra los principios funcionales del mercado del arte para intentar librarse del afán de su reproducción interesada. Por un lado, Oquendo de Amat configuró un libro-filme-juguete que proyecta un tiempo de felicidad y que sortea las leyes y las demandas del mercado: no es útil ni es fácil de reproducir tecnológicamente; es más, al sobredimensionar el método artesanal en la maquetación de su obra, el autor desaceleró la maquinaria reproductora de la industria. Por otro lado, Luis Hernández, con su escritura hológrafa, su primera intención de regalar sus cuadernos (la versión inédita de *Vox horrisona*) e incluso con su decisión de recopilar y publicar su obra sin editar sus poemas, cuestionó los modos de reproducción y distribución del arte en el campo literario peruano. Evidenció su negativa a mercantilizar el arte. Para él, era preferible dejar a la deriva su palabra poética, entregarla al canal dialógico continuo de la cultura, sin reconocerse como amo de un saber ni imputarle un valor monetario que convirtiese su obra en un objeto con valor de cambio como otros.

Finalmente, en relación con su incidencia en los modos de consumo literario, a fin de sortear la enajenación que producen los objetos de la industria cultural, estimularon el asombro de los lectores, su capacidad de reaccionar estéticamente, su participación activa en la construcción significativa de las obras y su autocomprensión como individuos que forman parte del devenir del sentido. Por un lado, Oquendo de Amat sorteó los mecanismos de control del ocio, puesto que el consumo simbólico de su obra no puede efectuarse de forma vertiginosa, cómoda y pasiva como otros productos de la industria cultural diseñados para captar la atención del espectador alienándolo; por el contrario, invitó a una lectura, si bien placentera, principalmente, participativa y creativa, en la que el tiempo cronológico se desacelera, tal y como acontece en el reino del juego (el *aión*). Por otro lado, Luis Hernández involucró al lector en una forma de leer renovadora, con «ojos nuevos» y desinteresados, con los ojos de un niño dispuesto a consentir la travesura y percibir un universo de posibilidades. Propuso que no se leyera literatura pensando en la pertenencia de la obra de arte a un canon, tradición o institución, sino como un producto para el libre deleite. De

este modo, al igual que Oquendo de Amat, planteó la necesidad de restablecer una relación de placer humanizante con la obra de arte.

5. El campo literario peruano del periodo 1920-1978, lapso en que fueron publicados *5 metros de poemas* (1928) y *Vox horrisona* (1977), a pesar de hallarse inmerso en el proceso de su definición y autonomización, se organizó desde una perspectiva sociocrítica, en torno de las pautas de la historia y la política. Es más, estas llegaron a erigirse como elementos legitimadores de todo juicio crítico efectuado sobre cualquier obra literaria. No había espacio para ficciones y «puerilidades» en un tiempo de revoluciones políticas, principalmente, porque aquel era el momento en el cual se pretendía el establecimiento de un canon alternativo al imperante, que era de corte oligárquico. Hasta la misma ficción era acogida si era comprendida como crítica social de la realidad material inmediata. Sin embargo, en ese marco, ambos autores se desligaron de los esquemas de evaluación fundamentados en dichas pautas, cuestionaron la comprensión del arte literario como espacio de determinaciones político-sociales y atentaron contra la atmósfera solemne y nostálgica predominante en dicho periodo al evidenciar artísticamente su naturaleza lúdica, tierna y cargada de humor afirmativo.

Ambos autores, al experimentar con la obra literaria como con un juguete de sentidos, crearon un espacio de juego que debía ser abordado siguiendo sus propias reglas. De este modo, cumplieron el papel de afirmar la autonomía de la obra de arte moderna con respecto de los intereses en juego del macrocosmos social en tanto que no respondieron directamente a las demandas de un «canon posoligárquico» en formación; por el contrario, problematizaron el concepto interesado de «tradición» sobre el cual se sostenía la intención político-social de constituirlo. En principio, Oquendo de Amat, a través de la metáfora ontológica EL LIBRO ES UNA FRUTA, propuso que comprendamos la obra literaria, ante todo, como un objeto de placer, como un elemento que estimula el «gusto» del mismo modo que una obra de arte autónoma lo efectúa al requerir, para ser valorada, juicios de gusto (no lógicos sino estéticos), esto es, una contemplación desinteresada. Décadas más tarde, Luis Hernández, por medio de la metáfora ontológica LA POESÍA ES UN JARDÍN DONDE EL POETA-NIÑO PUEDE RECREARSE LIBREMENTE, terminó de afianzar este reconocimiento de un nuevo régimen estético: el régimen de la poética de la expresión, es decir, de la comprensión de

la obra de arte como un espacio libre para la expresión democrática, como un ejercicio placentero cuya única finalidad puede ser paliar el sufrimiento antes que resolver una función. Por lo tanto, Oquendo de Amat con sus *5 metros de poemas*, a inicios del «periodo de crisis del estado oligárquico», cumplió un papel fundamental en la configuración de la imagen del poeta moderno peruano, indiferente con respecto de los credos políticos; y Luis Hernández, al final de dicho lapso, con *Vox horrisona*, terminaría con una disolución personal de toda iniciativa ideológica.

6. La tradición literaria, todavía bajo la influencia de los nacionalismos decimonónicos, era comprendida como un medio de legitimación política de un orden social. Desde esta perspectiva, la ortodoxia de la crítica literaria privilegiaba la obra orgánica que validara simbólicamente dicho orden, así también atendía con circunspección aquellas obras que evidenciaran una oposición o alternativa al mismo. Ante ello, las obras esencialmente lúdicas de Carlos Oquendo de Amat (1928) y Luis Hernández (1977), en sus respectivos contextos de producción, problematizaron la comprensión de dichos conceptos. En primer lugar, con su mezcla de estilos literarios, posibilitaron sortear la perspectiva lineal-acumulativa de la historia literaria para visualizar la «tradición» como una categoría móvil, en constante proceso de formación y como parte de un conjunto histórico mayor plural, conflictivo y dialógico, no orgánicamente constituido. Asimismo, sus obras-objetos-de-juego crearon un tiempo de celebración para liberarnos de una comprensión ideológica del concepto de «tradición» heredado desde el siglo XIX como fuente de autoridad y conservación de valores intactos o esenciales de un colectivo humano o una estructura social específicos.

En segundo lugar, a partir de su comprensión de la metáfora ontológica LA OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE, cuestionaron la categoría «obra orgánica», entendida como una obra «perfectamente acabada», cuyas partes y el todo se integran coherentemente y constituyen una ilusión de «producto acabado» y dispuesto para el mercado en un mundo administrado y cosificado. Sobre ello, por un lado, Carlos Oquendo de Amat parodió la imagen de la «obra orgánica», basada en el ideal de lo «verdadero», la «consecuencia lógica» y la «necesidad causal», a fin de negar la cosificación y el estancamiento del pensamiento. Su obra, por el contrario, jugaba con la ficción y sus posibilidades, así como también, por

influencia del surrealismo, transgredía la relación lógica y causal entre sus versos. En otras palabras, fue el primer ejemplo más claro de cómo se fraguó la «obra abierta» y el «poema acéntrico» en nuestro campo literario, los cuales situaban al lector no como «usuario» de un producto acabado, sino como un jugador-partícipe «co-creador» de sentidos. Esta nueva perspectiva se basaba en la asunción de una poética expresiva, aquella que refuta los principios de ficción, genericidad, decoro y actualidad, a fin de encumbrar el lenguaje como potencia de la obra, con lo cual renovó la tradición literaria.

Por otro lado, con su impulso hacia la fragmentación y reunión democrática de todo lo que le rodeaba (cual si fueran juguetes), su celebración de una fiesta dionisiaca artística, su exención de la nostalgia de la unidad y su poder para dismantlar la visión dogmática del pensamiento conservador, Luis Hernández condujo a la comprensión de una nueva categoría: la «obra orgánica», que terminó de socavar el concepto de «obra orgánica» y la noción finita de la obra de arte. Esta (la obra orgánica) se basaba en su apetencia sensual de la totalidad de lo diverso y no de un tema central, así como en su aprehensión de la belleza y la cultura con un deseo irregulado, sin rigidez e incluso compulsivo. Manifiesta la pasión por la escritura y la resistencia del artista de sumirse en una creación sistemática que pudiese conformar un libro presto para el mercado simbólico; por ello, es una manifestación pura de la poética de la expresión: encumbra el primado del lenguaje, es antígenérica, absolutiza el estilo y representa el modelo escriturario como potencia antes que todo. Se sustenta en la metáfora ontológica LA POESÍA ES UN JARDÍN, donde el poeta-niño se recrea libre y placenteramente, estableciendo una relación democrática, saludable y tendiente a lo inacabable como es propio de la estancia en el reino del juego.

7. El estudio de la historia de la transmisión de ambas obras ha permitido determinar que no es suficiente con situarse en el horizonte histórico de su producción para entenderlas, sino también es necesario examinar el horizonte de su recepción para precisar de qué modo han ido siendo tasados sus capitales simbólicos invertidos en el espacio de juego de un campo literario peruano en proceso de consolidación. Gracias a esta indagación, se puede afirmar que las obras de Oquendo de Amat y Luis Hernández lograron su reconocimiento en el canon literario a partir de los años 60 debido a tres factores. En primer lugar, por el impulso modernizante nutrido desde las décadas del 40 y el 50 por las revistas,

las antologías, los encuentros culturales y los escritores de perspectiva no solo antioligárquica, sino también moderna y original, fue posible que en los años 60-70 terminara de gestarse el reconocimiento de una tradición poética contemporánea y lúdica, no basada en una perspectiva determinista ni positivista ni nacionalista, sino universalista, ansiosa de insertarse en la historia literaria internacional. En segundo lugar, la visualización del ejercicio literario como un oficio autónomo en torno a la relación del escritor con el lenguaje, la técnica y su experiencia personal (Abraham Valdelomar es un parangón en este sentido), así como la visibilidad de nuestra literatura en el mercado literario mundial ganada gracias a la tendencia experimental e innovadora del «Boom Latinoamericano», posibilitó que se comprendiera que el trabajo del estilo por encima de cualquier preocupación política era una clave para la consolidación de la autonomía literaria. En virtud de ello, en los años 60-70, las obras más experimentales, las postergadas como los *5 metros de poemas*, y las recientes como *Vox horrisona*, poseían un auditorio predispuesto para su aprobación. En tercer lugar, el surgimiento de una conciencia autocrítica durante los años 60-70 favoreció la dinamización y reconfiguración del campo literario peruano. Este pudo afianzar su autonomía con respecto de las fuerzas oligárquicas para cuestionar su influencia sobre los mecanismos de producción y recepción de las obras literarias, cómo estas podían afectar los contenidos literarios y sus efectos entre los lectores con el fin de legitimar una institución Arte. Gracias a dicha conciencia autocrítica, aconteció también la emergencia del paradigma hermenéutico-formalista en la crítica literaria, promovido en este caso por Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa, quienes defendieron la visualización de los textos literarios en su campo de ficción, no minimizados por su referencia con el espacio externo. Sus perspectivas que respetaban la autonomía de las obras literarias evidenciaron la falsa disyuntiva modernización-politización y viabilizaron el reconocimiento de Oquendo de Amat y Luis Hernández en el canon.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- HERNÁNDEZ, L. (1965). Cuarteto Opus 95, *Pielago*, año 3, (6), junio, 26-27.
- _____ (1981). *Vox horrisona. Antología*. Selección de Mirko Lauer. Lima: Hueso Húmero.
- _____ (1983). *Obra poética completa*. [2.^a ed.]. Edición ampliada con nuevos textos recogidos por N. Yerovi, edición y notas de E. Mora. Lima: Punto y Trama.
- _____ (1995). *Trazos de los dedos silenciosos. Antología poética*. Selección, prólogo y notas de Edgar O'Hara. Lima: Petróleos del Perú; Jaime Campodónico.
- _____ (1997). *Una impecable soledad*. Edición, estudio y notas de Edgar O'Hara. Lima: Ediciones de los lunes.
- _____ (2003). *Cuadernos de Luis Hernández*. Lima: Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú; Oficina de Comunicación Digital. Recuperado de <http://biblioteca.pucp.edu.pe/luis-hernandez/>
- _____ (2007a). *La soñada coherencia*. Prólogo, notas y selección de Edgar O'Hara; Dossier fotográfico del archivo de Herman Schwarz. Lima: Mesa Redonda.
- _____ (2007b). *Vox horrisona*. [3.^a ed.]. Prólogo de Nicolás Yerovi. Lima: Ave Fénix.
- HERNÁNDEZ, L., ARAMAYO, O.; BUENO ROMÁN, V., CONTRERAS, R., MEDINA, G., MEJÍA, F. y CABRERA, A. (1973). Poema colectivo. *Girángora*, diciembre, (3), 1-25.
- OQUENDO DE AMAT, C. (1980). *5 metros de poemas*. Lima: Petróleos del Perú.
- _____ (1990). *Voz de ángel. Obra poética completa y apuntes para un estudio*. Lima: Colmillo Blanco.
- _____ (2007). *5 metros de poemas*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- OQUENDO DE AMAT, C., ABRIL, X., y MÉNDEZ DORICH, R. (1984). Cadáver exquisito. *Qlisgen*, abril, año VI, (4), 66.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Reseñas

- BENDEZÚ, F. (1966). *Las constelaciones* de Luis Hernández Camarero. *Oiga*, 6 de mayo, (173), 22.
- CISNEROS, A. (1966). Hernández, Luis. *Las constelaciones*. *Letras*, UNMSM, año XXXVIII, (76-77), 337-339.
- GUILLÉN, A. (1929). Carlos Oquendo de Amat. *Breve antología peruana* (pp. 95-96). Santiago de Chile: Nacimiento.
- _____ (2003). [s. t.]. El pueblo, 22 de junio. Citado por *Malvario, revista de literatura y arte*, (3), 70.

Tesis

- ARAMAYO, O. (1977). *Indagando en el fetiche (Vida y obra de Carlos Oquendo de Amat)*. (Tesis para optar el grado de Bachiller). Arequipa: Universidad San Agustín.
- BELLI, C. G. (1980). *La Poesía de Oquendo de Amat*. (Tesis para obtener el grado de Doctor). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MENDOZA CANALES, R. E. (2007). *Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández*. (Tesis para optar por el grado de Licenciado). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RODRÍGUEZ VÉRTIZ, D. M. (2011). *El juego del plagio en la poesía de Luis Hernández*. (Tesis para obtener el título de Licenciada). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

VÁSQUEZ AGÜERO, J. M. (2010). *Experiencia cinematográfica en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat*. (Tesis para optar el grado de Licenciada). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

YEROVI Díaz, L. (1976). *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.

Libros, artículos periodísticos y académicos

ABRIL, X. (2005). Carlos Oquendo de Amat, 1903-1936. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, nueva época, 2.º semestre, (40), 87-91.

ARAUJO LEÓN, Ó. (1985). Generación poética del 60. *Socialismo y Participación*, marzo, (29), 87-91.

_____. (2000). *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Noceda Editores S. A. C., Mundo Amigo.

ARAMAYO, O. (1979). Compañero Carlos Oquendo de Amat: ¡PRESENTE! *Marka*. Lima, 29 de agosto, año V, (119), 3.

_____. (2003). Carlos Oquendo de Amat, compañero. *Intermezzo Tropical*, año 1, Lima, agosto, (1), 16-17.

ARTEAGA, A. (20 de diciembre de 1983). Luis Hernández: esplendor en la hierba. *Expreso*, epígrafe de sección «Cultural», Lima, p. 20.

AYALA, J. L. (1992). Carlos Oquendo de Amat y José Carlos Mariátegui. *Anuario Mariateguiano*, 4 (4), 155-159.

_____. (1998). *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante*. Lima: Editorial Horizonte.

BELLI, C. G. (20 de agosto de 1978a). El libro como objeto estético (I). *El Comercio*, p. 2.

_____. (21 de agosto de 1978b). El libro como objeto estético (II). *El Comercio*, p. 2.

_____. (2005). Oquendo de Amat panvanguardista. *Dedo Crítico*, edición monográfica en homenaje a Oquendo de Amat (1905-1936), año XI, agosto, (11), 47-68.

BELTRÁN, J. (1998). *Poesía concreta del Perú: vanguardia plena, estudio y antología*. Lima: San Marcos.

BERNALES, E. (2003). La construcción de la nación moderna en 5 metros de poemas. *Intermezzo Tropical*, Lima, año 1, agosto, (1), 12-15.

BERNALES, E. y GUERRERO, V. (2005). El tráfico escribe una carta de novia: la construcción de la nación moderna en 5 metros de poemas. *Dedocrítico*, año XI, (11), 85-91.

BRINGAS DE ÁVILA, L. (15 de noviembre de 1999). Luis Hernández y su “rollo” de los sesenta. *El Peruano*, Lima, pp. 16-17.

- BUENO, R. (1995). 5 metros de poemas. *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, tomo I.
- BUSTAMANTE, C. (29 de agosto de 1976). Los ojos torturadores de Rimbaud. *Variedades, La Semana Cultural*, de *La Crónica*, Lima, p. 29.
- CABEL MOSCOSO, D. J. (1980). *Bibliografía de la poesía peruana 65/79*. Lima: Amaru.
- _____ (1990). *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*. Lima: CONCYTEC.
- CALVO, E. (1968). Noticias sobre otros poetas de Barranco. *Caretas*, Lima, junio 28 - julio 11, Año XVIII, (375), 33-34.
- CAMPUZANO, Á. (2007). Carlos Oquendo de Amat o el socialismo en tono menor. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXIII, (66), 299-311. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/748688811/fulltextPDF/1387CF7B70A45D85661/1?accountid=12268>
- CARRILLO ESPEJO, F. (comp.) (1965). *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.
- CASTRO ARENAS, M. (27 de julio de 1969). Oquendo: 5 metros. *7 días del Perú y el mundo*, suplemento dominical de *La Prensa*, Lima, p. 34.
- CEVALLOS MESONES, L. (1967). *Los nuevos*. Miraflores: Editorial Universitaria.
- CHUECA FIELD, L. F. (22 de junio de 1991). Ausencia y lucha en la poesía. La soledad de Luis. *El Peruano*, Sección Divulgación, Lima, sábado, pp. C6 y C7.
- _____ (2003). Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores. *Lienzo*. Revista de la Universidad de Lima, (24), pp. 233-255.
- _____ (2006). La muerte la basura / El langoy y la locura. En CHUECA, L. F., RODRÍGUEZ, J. G. y LÓPEZ DEGREGORI, C. (eds.). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (pp. 69-92). Lima: Universidad de Lima.
- CHUECA, L. F., RODRÍGUEZ, J. G. y LÓPEZ DEGREGORI, C. (eds.) (2006). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Universidad de Lima.
- _____ (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: PUCP.
- CHIRINOS, E. (8 de noviembre de 1981). La poesía de Luis Hernández. *La Prensa*, suplemento Perspectiva, Año 1, (4), Lima, p. 18.
- _____ (2005). No solo los ciclistas venden imágenes económicas: mercancía y dandismo en Oquendo de Amat. *Dedocrítico*. Lima, año XI, agosto, (11), 35-44.
- CORCUERA, A. (2005). El niño y la vocación lúdica en Oquendo de Amat. *Abel en el té*, año 1, (1), p. 22.
- COYNÉ, A. (2003). Se prohíbe estar triste. *Malvario*. Buenos Aires, (1), 28-58.
- DE LA FUENTE, J. (28 de abril de 1993). Aproximaciones a la obra de Luis Hernández. Elogio de la poesía. *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, Lima, pp. 2-4.
- DE LOS RÍOS, V. (2007). Literatura y tecnología en Darío, Oquendo de Amat y Palma. *Romance Notes*. Fall., vol. XLVIII, 91-99.

- DELGADO, W. (11 de junio de 1978). Moú Abel Tel, Ven Abel En El Té. *El Comercio*, p. 17.
- _____ (2008). Oquendo y el alma matinal. En *Obras completas II: Monólogo del habitante. Cuentos y artículos culturales* (pp. 417-419). Lima: Universidad de Lima.
- EIELSON, J. E.; SALAZAR BONDY, S. y SOLOGUREN J. (eds.) (1946). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica.
- ELMORE, P. (28 de marzo de 1982). Antología de Luis Hernández. *El Observador*, p. 17.
- _____ (2000). El poeta como desplazado: las palabras a la intemperie. *Hueso Humero*, julio, (36), 147-155.
- _____ (2010). Carlos Oquendo de Amat: el poeta como cineasta. *La estación de los encuentros* (pp. 64-70). Lima: PEISA.
- ESCOBAR, A. (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.
- _____ (1973a). *Antología de la poesía peruana 1911-1960*. Tomo I. Lima: PEISA, Biblioteca Peruana.
- _____ (1973b). *Antología de la poesía peruana 1960-1973*. Tomo II. Lima: PEISA, Biblioteca Peruana.
- _____ (1976). El espejo al revés. En *La partida inconclusa* (20-27). [2.^a ed]. Santiago de Chile / Lima: Editorial Universitaria / Instituto Nacional de Cultura.
- ESPEZÚA SALMÓN, D. (2005). Sustrato andino en la poesía de Carlos Oquendo de Amat. *Dedocrítico*. Lima, año XI, agosto, (11), 17-24.
- ESPINO, G. (1980). Carlos Oquendo de Amat. Se prohíbe estar triste. *Qantu*, Lima, enero, año I, (1): [s. pp.].
- _____ (1982). Réclame de un temible poeta. *Tarea*. Lima, marzo, (6), 84-86.
- ESPINOZA ORELLANA, M. (1994). Carlos Oquendo de Amat: cinco metros de poemas. *Qlisgen*, (8), 81-83.
- FALLA, R. y CARRILLO, S. L. (1988). *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980*. Lima: Poesía.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2003). Carlos Oquendo de Amat y la modernidad. *Quehacer*, mar-abr, (141), 68-73.
- _____ (2005a). Análisis del poema "Madre", de Carlos Oquendo de Amat. *Dedocrítico*. año XI, n.º 11, agosto, pp. 81-83.
- _____ (2005b). Apunte sobre el estilo dividido de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936). *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, pp. 55-59.
- _____ (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* [2.^a ed.]. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- _____ (2016). Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson: un ensayo de retórica comparada. *Literatura y Lingüística*, (33), 61-80. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35245697004>
- GARAYAR, C. (29 de abril de 2002). Panorama de la poesía peruana. *Identidades*, año I, (7), pp. 4-5.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2004). *Para una periodización de la literatura peruana*. [2.^a ed.] Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____ (2007). El canon literario peruano, *Letras*, 78 (113), pp. 7-24.
- _____ (2012). Trayectoria del vanguardismo peruano. (Esquema de trabajo). *Indagaciones heterogéneas* [241-252]. Lima: Grupo Pakarina.

- GARVICH, J. (2005). Las ideas políticas de Carlos Oquendo de Amat. *Apumarka*, Grupo Sur de Escritores Andinos, año IX, julio, (7), 43-47.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (6 de noviembre de 1977). Presencia de Luis Hernández. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, p. 17.
- _____ (2 de julio de 1978). La canción de Hernández. *El Dominical*, suplemento de *El Comercio*, n.º 77-78, Lima, domingo, p. 20.
- _____ (15 de febrero de 1981). La fábrica de sueños de Oquendo de Amat. *Suplemento dominical de El Comercio*, Lima, p. 22.
- _____ (3 de julio de 1983). Cinco rollos de poemas. En suplemento dominical de *El Comercio*, Lima, p. 16.
- _____ (1984). *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días*. Tomo III. Lima: Edubanco (Banco Continental).
- _____ (1999a). *Poesía peruana siglo XX. Del modernismo a los años 50*. Tomo I. Lima: Ediciones COPÉ, Departamento Relaciones Públicas de PETROPERÚ, S. A.
- _____ (1999b). *Poesía peruana siglo XX. De los años 60 a nuestros días*. Tomo II. Lima: Ediciones COPÉ, Departamento de Relaciones Públicas de PETROPERÚ S. A.
- _____ (2003). Fifteen High Points of Twentieth-Century Peruvian Poetry. *World Literature Today*. Vol. LXXVII, april-june, pp. 62-67. Recuperado de <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=108&sid=4cca74e7-35c0-4ccf-988a-ae1b2ac225af%40sessionmgr114>
- _____ (2004). Carlos Oquendo de Amat. En ARAMAYO, O. y MILLA, R. (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (p. 130). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- GUTIÉRREZ, M. (1963). Carlos Oquendo de Amat: poeta post-modernista. *Letras Peruanas*, Lima, setiembre, (14), 12.
- HUAMÁN, M. Á. (1994). La rebelión del margen: poesía peruana de los setentas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1er semestre, año XX, (39), 267-291.
- ILDEFONSO, M. (2006). Si supieras lo fácil que es hablar conmigo: los palimpsestos de Luis Hernández. *Intermezzo Tropical*, julio, año 4, (4), 99-103.
- Imagen Cultural de La Prensa*. (6 de noviembre de 1977). Presencia de Luis Hernández, p. I-IV.
- KESEY, R. (2006). Pelando la fruta: Lectura de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. En HUAMÁN, Ricardo (ed.). *Aproximaciones a la literatura peruana* [21-23]. Piura: Universidad de Piura, Facultad de Ciencias y Humanidades.
- LA Hoz, L. (28 de noviembre de 1981). Semblanza de Luis Hernández. *La República*, Sección Cultural, Lima, p. 18.
- LAUER, M. (1981). Prólogo. En HERNÁNDEZ, Luis. *Vox horrisona. Antología* (pp. 10-11). Selección de Mirko Lauer. Lima: Hueso Húmero ediciones.
- _____ (1982). La poesía vanguardista en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año VIII, Lima, (15), 76-86.
- _____ (1994). Máquinas y palabras. *Márgenes*, noviembre, año VII, (12), 99-122.
- _____ (1999). Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Frankfurt: Vervuert.
- _____ (2000). Fronteras del idioma y destrucción del lenguaje lírico. En *El viaje vanguardista peruano sobre la máquina 1917-1930*. [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- _____ (2001a). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: Hueso Humero editores.
- _____ (2001b). *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____ (2002). De la sala en el ángulo oscuro: cine y poesía vanguardista peruana. *Hueso Húmero*, febrero, (40), 24-41.
- _____ (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2012). La vanguardia en las fronteras del idioma (pp. 47-62). *Vanguardistas. Una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- LAUER, M. y OQUENDO, A. (eds.) (1973). *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Barcelona: Libres de Sinera, pp. 55-80.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. y O'HARA, E. (1998). *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima; Fondo de Desarrollo Editorial.
- LÓPEZ DEGREGORI, C., et. al. (2012). *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima.
- LÓPEZ LENCI, Y. (2005a). Carlos Oquendo de Amat y la vanguardia. *Dedocrítico*, año XI, agosto, (11), 117-119.
- _____ (2005b). Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, (62), 143-161.
- MALDONADO, S. (2005). La emancipación poética de Carlos Oquendo. Polivalencia en la formas y sentido metafórico. *Apumarka*, año IX, julio, (7), 39-41.
- MAMANI MACEDO, M. (2005). Migraciones interiores y exteriores en la poesía de Carlos Oquendo de Amat. *Dedocrítico*, Lima, año XI, agosto, (11), 123-131.
- MARTOS, M. (1976). Carlos Oquendo de Amat: un susurro de abejas que sonaba. *Hipócrata Lector*, Lima, diciembre, (6), 32-35.
- _____ (8 de noviembre de 1981). Luis Hernández: lo artístico cotidiano. *El Caballo Rojo*, suplemento dominical del *El Diario de Marka*, año II, (78), Lima, p. 12.
- _____ (14 de marzo de 1982). La magia adolescente de Hernández. *El Caballo Rojo*, suplemento de *El Diario de Marka*; sección Libros, n.º 96, año II, p. 13.
- MATHEWS, D. (2005). 5 metros de metáforas. *Apumarka*, año IX, julio, (7), 17-19.
- MENDOZA-CANALES, R. (2009). Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández. *LEXIS*, PUCP, vol. XXXIII, (2), 255-286. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/1737/1675>
- MENESES, C. (1973). *Tránsito de Oquendo de Amat*. Las Palmas Gran Canaria: Inventarios Provisionales.
- _____ (1976). El miedo a la vida en la poesía de Oquendo de Amat. *Texto Crítico*, año II, Universidad Veracruzana, México, (4), 149-152.
- MILLA, R. (2006). *Oquendo*. Lima: Hipocampo.
- MIRANDA LÉVANO, S. (2009). La *donna angelicata* andina en la poesía de la vanguardia histórica peruana. *América sin nombre*, (13-14), 139-148.
- _____ (2015). Carlos Oquendo de Amat visto desde la poética del juego, *Vallejo & Co*, abril. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/carlos-oquendo-de-amat-visto-desde-la-poetica-del-juego-sylvia-miranda-levano/>

- MOLINET, J. (2015). La locura, poesía de un surrealista peruano: Carlos Oquendo de Amat. *Vallejo & Company*. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/la-locura-poesia-de-un-surrealista-peruano-carlos-oquendo-de-amat-por-jonathan-molinet/>
- MONGUIÓ, L. (1954). *La poesía postmodernista del Perú*. México: FCE.
- _____ (2004). Un vanguardista peruano. En ARAMAYO, O. y MILLA, R. (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (pp. 80-89). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- MONTAUBAN, J. (2005). ¿Por qué los hombres andarán oblicuos sobre la pared? La parodia vanguardista en 5 metros de poemas. *Dedocrítico*, Lima, año XI, agosto, (11), 71-77.
- NÚÑEZ, E. (1932). *La poesía de Eguren*. Lima: Perú Actual.
- _____ (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Atenea.
- _____ (4 de enero de 1981). ¿Fue César Moro el dibujante de la portada del libro de Oquendo de Amat? En *Suplemento cultural de La Crónica*, Lima, p. 3.
- O'HARA, E. (2 de enero de 1977). Luis Hernández y la locura real. *Imagen* suplemento dominical de *La Prensa*, Lima, p. 19.
- _____ (1981a). Luis Hernández en sus constelaciones. *Marka*, año VII, (225), 40-41.
- _____ (1981b). Entrevista. El naufrago y sus mensajes. *Marka*, año VII, (225), 42-43.
- _____ (1984). *La palabra y la eficacia: acercamiento a la poesía joven*. Lima: Tarea.
- _____ (18 de octubre de 1987). Vox horrisona: Luis Hernández, diez años después. *La República*. Lima, p. 27.
- _____ (1993). Ejercicios en la oscuridad: poesía y cine en la década del veinte. *Lienzo*, (14), 73-107.
- _____ (1997). La miel de las lejanías. *Una impecable soledad* (pp. 101-137). Lima: Ediciones de los lunes.
- _____ (12 de octubre de 2002). Una historia no mencionada. *Somos*, (827), 44-48.
- _____ (2007). Treinta años de misterios y de poesía intacta: (Ele Hache, 1977-2007). *Lienzo*, (28), 9-41.
- _____ (2008). Ele Hache: aniversario con divertimento (ensayo). *Fórnix*, (7), 234-243.
- ORIHUELA, C. L. (1991). Crónica de Cinco metros de poemas. *Osamayor*, 2 (4), 13-25.
- _____ (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A contracorriente*, 4 (1), 67-85.
- ORRILLO, W. (1968). Poesía peruana actual: dos generaciones. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, diciembre, (228), 620-662.
- ORTEGA, J. (1970). Una reedición de 5 metros de poemas. *Amaru*, octubre, (13), 94.
- _____ (1971a). *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa.
- _____ (1971b). *Imagen de la literatura peruana actual, 1968* (t. III). Lima: Universitaria.
- _____ (15 de agosto de 1982). Los poetas terribles del 60. *Domingo de La República*. Tercera sección, Lima, pp. 16-17.
- _____ (8 de julio de 1984). La literatura: juego, libertad y subversión. *La República*, Sección Cultural, p. 33.
- _____ (26 de junio de 1988). Un modelo para armar. Poesía peruana contemporánea. *La República*, Sección Artes & Letras, pp. 30-32.
- _____ (2004). Figuración de la persona. ARAMAYO, O. y MILLA, R. (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (pp. 73-79). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

- OSORIO, N. T. [ed.] (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OVIEDO, J. M. (19 de octubre de 1969). 5 metros de poemas en 40 años. Suplemento dominical de *El Comercio*, p. 36.
 _____ (1973). *Estos 13*. Lima: Mosca Azul Editores.
- PEÑA BARRENECHEA, E. (1991). Oquendo de Amat, imaginero de la noche. *Kachkanirajmi*, Época II, octubre, (6), 55-57.
- PANTIGOSO, M. (2005). El acentrismo poético de Oquendo de Amat en su centenario. *Tradición*, segunda época, octubre, (5), 47-63.
- PARIENTE, Á. (2002). Oquendo de Amat. *Poesía surrealista en español. Antología (275-277)*. París: Éditions de la Sirène.
- QUIJANO, R. (1999). El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes. *Hueso Humero*, diciembre, (35), 34-57.
- RODRIGO, Luis de (1959-60). Carlos Oquendo de Amat. *Ideas, Artes y Letras*, Lima, julio-diciembre de 1959 y enero-marzo de 1960, año XI, (41 y 42), 2.
- RODRÍGUEZ-GAONA, M. (6 de febrero de 2006). Democratización y/o decadencia a partir de 1960. *Identidades*, suplemento de *El Peruano*, año 4, (101), pp. 3-5.
- ROMERO TASSARA, Rafael (2008). *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico editor.
- ROMUALDO, A. y SALAZAR BONDY, S. (eds.) (1957). Carlos Oquendo de Amat. *Antología general de la poesía peruana*. Lima. Librería Internacional del Perú.
- ROWE, W. (18 de agosto de 1974). Poesía peruana: los últimos diez años. *Varietades*, Revista Semanal Ilustrada n.º 1261, de *La Crónica*, pp. 18-19.
- SALAZAR, C. (2005). ¿Un flaneur por Nueva York? Experiencia de la modernidad en 5 metros de poemas. *Dedocrítico*. Lima, año XI, agosto, (11), 101-106.
- SÁNCHEZ, L. A. (1916). Prólogo. *Colónida*, año 1, (1), 7-11.
 _____ (1931). De junio a junio (s. pp.). *Mundial*, Lima, 5 de junio, Año XI, n.º 564.
 _____ (1974). *Panorama de la literatura del Perú, Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Lima: Milla Batres.
- SÁNCHEZ HERNANI, E. (6 de julio de 2007). La mala junta. *Somos*, (1087). Recuperado de <http://www.illari.org/VOX/articulos/malajunta.html>
- SÁNCHEZ, M. T. (2009). Dualidad y perspectivismo en 5 metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat. *Isla Flotante*, año 1, (1), 99-112. Recuperado de <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/231/1/087-099.pdf>
- SANGUINETTI, F. (1963). Balada del niño guerrillero. *Pielago*, año I, diciembre, (3), 27.
- SCHWARZ, H. (20 de julio de 1999). El ropero de Jessie. *El Peruano*, p. 15.

- SILVA, A. (2005). Profundos juguetes del alma: Carlos Oquendo de Amat o los antagonismos de la modernidad / Fragmentos en torno a *5 metros de poemas*. *Dedocrítico*, Lima, año XI, agosto, (11), 93-98.
- SOLOGUREN, J. (1963). *Poesía*. Prólogo de Luis Alberto Ratto. Lima. Ediciones del Sol.
 _____ (29 de noviembre de 1981a). Luis Hernández: la canción del arco iris. *El Observador*, epígrafe de sección: Al andar del camino, p. 13.
 _____ (1981b). Carlos Oquendo de Amat. *Antología general de la Literatura peruana* (pp. 323-324). México: Fondo de Cultura Económica
 _____ (2005). *Gravitaciones & Tangencias*. Lima: PUCP.
- SOTOMAYOR, C. M. (16 de octubre de 2002). Luis Hernández: la poesía y la nostalgia. *La Razón*, Sección «Cultura», p. 19.
- TAMAYO VARGAS, A. (1970). *Nueva poesía peruana (antología)*. Barcelona: Saturno.
 _____ (5 de junio de 1978). Hernández y Cisneros. Dos poetas y dos ediciones singulares. *El Comercio*, epígrafe de sección: «El Perú y el mundo: Comentarios», p. 10.
- TOLA DE HABICH, F. (1969). Poesía joven del Perú. *Boletín*, México, junio, (4), 27-43.
- TAURO, A. (1988). Carlos Oquendo de Amat en el recuerdo. *Altavoz*, suplemento dominical de *La Voz*, (78), 6-7.
- TORO MONTALVO, C. (1978). *Antología de la poesía peruana del siglo XX, años 60/70*. Lima: Ediciones Mabu.
- TORRE, G. de (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- VALBUENA, J. (2013). La voz que un día miraba. César Moro y Carlos Oquendo de Amat. Acercamientos al surrealismo en Latinoamérica. *La raíz invertida*. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/la-voz-que-un-dia-miraba-cesar-moro-y-carlos-okuendo-de-amat-por-jorge-valbuena/>
- VALERO JUAN, E. M. (2008). Geografía de poesía y vida en los Cinco metros de Carlos Oquendo de Amat. *Anales de Literatura Española*, (20), 303-317. Recuperado de http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12733/1/ALE_20_16.pdf
- VALLEJO, C. (1973). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. *El arte y la revolución* (p. 62). Lima: Mosca Azul.
 _____ (1991). *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú, t. 1.
- VANINI B., A. (5 de octubre de 1997). Luis Hernández, 20 años después. Place of my life. *Domingo*, suplemento de *La República*, sección «Cultura», p. 25.
- VARALLANOS, J. (1936). Carlos Oquendo de Amat. *Altura*, Huánuco, (2), 128-129.
 _____ (2004). Memoria literaria: el poeta Carlos Oquendo de Amat. ARAMAYO, O. y MILLA, R. (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (pp. 22-32). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- VARGAS LLOSA, M. (2004). La literatura es fuego. ARAMAYO, O. y MILLA, R. (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (p. 15). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- VÁSQUEZ, E. (8 de marzo de 1981). El poeta no tenía pasaporte. *La Prensa*, Lima, p. 20.

- VEGA JÁCOME, S. (2010). *Espejos de la modernidad: vanguardia, experiencia y cine en 5 metros de poemas*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- VERANI, H. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VERÁSTEGUI, E. (13 de julio de 1975). Breve informe (alegórico) de los años 60/70: una poética. *Varietades de La Crónica*, Lima, pp. 9-10.
- VICH, C. (1998). Hacia un estudio del “indigenismo vanguardista”: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIV, Lima-Berkeley, 1.er semestre, (47), 187-205. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/748690936/fulltextPDF/1387CF7B70A45D85661/2?accountid=12268>
- _____ (2005). De la nostalgia al consumo: una lectura de 5 metros de poemas. *Dedocrítico*, Lima, año XI, agosto, (11), 27-32.
- YÉPEZ, J. (28 de abril de 1993). Un rollo de papel con poemas de Hernández. *Arte continuo*. *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*, p. 8.
- YEROVI, N. (20 de septiembre de 1975). Reportaje-testimonio. Poeta Luis Hernández, una impecable soledad. *Ojo*, p. 6.
- _____ (19 de mayo de 1976). Talento y vigencia del poeta Luis Hernández. *El Comercio*, sección editorial, p. 2.
- _____ (18 de mayo de 1977a). Reírse de la poesía. *Garcilaso*, suplemento de *Ojo*, *La Palabra Cultural de Ojo*, n.º 50, p. 12.
- _____ (6 de noviembre de 1977b). Luis Hernández, su poesía, su impecable soledad. *Imagen Cultural*, suplemento de *La Prensa*, p. VI.
- ZEGARRA, C. (2006). Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXII, (63-64), 47-65. Recuperado de <http://search.proquest.com/docview/748691510/fulltextPDF/1387C9076545EDC139B/7?accountid=12268>
- ZISMAN, A. (7 de junio de 1975a). Luis Hernández: el arte de la poesía. *Correo*, p. 11.
- _____ (14 de junio de 1975b). Luis Hernández: el arte de la poesía (fin). *Correo*, p. 10.
- ZAPATA, M. Á. y MAZZOTTI, J. A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México: Editorial El Tucán de Virginia.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ADORNO, T. (1967). ¿Es alegre el arte? Trad. de Silvia Delfino. *SüddeutscheZeitung*, año 23, (168), 71. Recuperado de <http://es.calameo.com/read/000112558b691246e2542>
- _____ (2004). *Teoría estética*. [2.ªed.]. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ALBALADEJO, T. (2000). Prólogo. En ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (pp. 9-11). Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad, Servicio de Publicaciones.

- ARGAN, G. C. (1998). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Traducción de Gloria Cué. Madrid: Akal.
- BADIOU, A. (11 de mayo de 2013). Las condiciones del arte contemporáneo. Disertación llevada a cabo en la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0Jpquoice0rc>
- BAJTÍN, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- BARROSO VILLAR, J. (2005). *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*. Asturias: Castrillón.
- BARTHES, R. (1999). Juguetes. *Mitologías* (pp. 33-34). [12.^a ed.]. Traducción de Héctor Schmucler. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- BASADRE, J. (1926). José María Eguren y la nueva poesía. *Amauta*, año I, (3), 7-8.
- BAUDELAIRE, C. (2005). *El pintor de la vida moderna*. Traducción, presentación y notas de Julio Azcoaga. Córdoba (Argentina): Alción.
- _____ (2012). La moral del juguete. *Yagular*, mayo-junio, (3): 5-10.
- BAUZÁ, H. (2008). *Virgilio y su tiempo*. Madrid: Akal.
- BENDA, J. (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina. Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, los surrealistas*. Buenos Aires: Argos.
- BENJAMIN, W. (1989a). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1989b). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (pp. 15-60); Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs (pp. 86-139); El carácter destructivo (pp. 157-163); Experiencia y pobreza (pp. 165-173). En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- BERGSON, H. (1947). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción revisada por Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- BOURDIEU, P. (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. [2.^a ed.]. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducción de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- BRETÓN, A. (2001). Primer manifiesto del surrealismo (19-48); Secretos del arte mágico surrealista (49-62). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- BUENO, R. (1985). La interpretación del poemario (Aproximación teórico-metodológica e ilustración sumaria mediante el estudio de *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat. *Poesía hispanoamericana de vanguardia* (pp. 107-134). Lima: Latinoamericana.
- BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [3.^a ed.]. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Ediciones Península.

- CAILLOIS, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Traducción de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, M. (1991a). La idea de modernidad. *Cinco caras de la modernidad*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.
- _____ (1991b). Sobre la posmodernidad. *Cinco caras de la modernidad*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.
- _____ (2003). La idea de vanguardia. *Cinco caras de la modernidad*. Presentación por José Jiménez. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTILLO OCHOA, M. (2002). Gadamer y la hegemonía de la hermenéutica. *Investigaciones Sociales*, UNMSM, Año VI, (10), 207-213.
- CASTRO FLÓREZ, F. (1993). Los sonidos de la infancia: Klee y Mahler. *Lienzo*, Universidad de Lima, diciembre, (14), 149-168.
- CHEESMAN JIMÉNEZ, J. (1959). *La poesía de Valdelomar: del modernismo al postmodernismo*. Tesis para optar el grado de Doctor. Lima, UNMSM.
- CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (2008). *Diccionario griego-español*. [2.ª ed.]. Madrid: Estilo Estugraf Impresores S. L., Ministerio de Educación y Ciencia, Consejo superior de Investigaciones Científica, Instituto de Filología.
- CORNEJO POLAR, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- _____ (1990). La problematización del sujeto en la poesía conversacional. En McDuffie Keith y Rose Minc (eds.). *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América* (pp. 201-207). Pittsburg: University of Pittsburg; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- _____ (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- CORNEJO POLAR, J. (2004). Una interpretación personal de la vanguardia. En ARAMAYO, Omar y MILLA, Rodolfo (eds.). *Carlos Oquendo de Amat: cien años de poesía viva, 1905-2005* (pp. 90-92). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- CORTÁZAR, J. (1970). Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. En COLLAZOS, Óscar; CORTÁZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (pp. 38-77). México: Siglo veintiuno editores.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002). Introducción: rizoma. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 9-32). Trad. de José Vázquez Pérez [5.ª ed.]. Valencia: Pre-textos.
- DÍAZ CABALLERO, J., FERNÁNDEZ, C.; GARCÍA-BEDOYA, C. y HUAMÁN, M. Á. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año XVI, (31-32), 171-218.
- ECO, U. (1984). Apostilla a *El nombre de la rosa*. Traducción del italiano de Rosa Premat. *Textos, Anàlisi*, (9), 5-32. Recuperado de <http://urbinavolant.com/archivos/inves/articulos-inves/Eco-Apostillas.pdf>
- _____ (1992). *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta.
- EGUREN, J. M. (2005). De estética infantil (275-276); La esperanza (316-317). *Obra poética. Motivos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- EIELSON, J. E. (2003). Papel. *Vivir es una obra maestra. Poesía escrita* (p. 262). Madrid: Ave del Paraíso.
- FINK, E. (1966). *Oasis de la felicidad*. Traducción de Cecilia Frost. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (1995). Fenómenos fundamentales de la existencia humana (extracto). Traducción de Cristóbal Holzapfel. Friburgo: Karl Alber.
- FUENTES, C. (1966). Situación del escritor en América Latina. Entrevista de Emir Rodríguez Monegal con Carlos Fuentes. *Mundo Nuevo*, julio, (1), 5-21.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- GIRARD, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- FRIEDMANN, R. (2012). Demonología organizacional y saberes vampiros. El lado oscuro de las organizaciones. Un viaje guiado al inframundo organizacional. *Enfoques*, 10 (16), 89-111.
- FRIEDRICH, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral.
- GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. (2001). *Verdad y método I*. [9.ª ed.]. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GENETTE, G. (2001). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GOMBRICH, E. H. (2011). *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Traducción de Juan Manuel Ibeas. Londres: Phaidon.
- GONZÁLEZ, Á.; CALVO, F. y MARCHÁN, S. (eds.). (2009). Manifiesto dadaísta de Berlín. En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (pp. 212-213). Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (2004). Discurso en el Politeama. *Pensamiento y librepensamiento* (21-27). Lima: Biblioteca Ayacucho.
- GUERRERO VALENZUELA, C. (2008). Infancia, romanticismo y modernidad. *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, 17-18, junio-diciembre, 171-186. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/3212/321227236010.pdf>
- HABERMAS, J. (2004). Modernidad: un proyecto incompleto. En Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad* (pp. 53-63). [2.ª ed.] Buenos Aires: Retórica.
- HIDALGO, A. (1928). Dibujo de niño. *Boletín Titikaka*, Puno, junio, (23), [s. pp.].
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración* [3.ª ed.]. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- HUAMÁN, M. Á. (2004). La literatura como institución social. *Instituto de Investigaciones Humanísticas*, Lima, año II, (2), 7-27.

- HUIDOBRO, V. (1995). La creación pura. Ensayo de estética. En Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica* (pp. 209-214). México: FCE.
- HUIZINGA, J. (2007). *Homo ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza editorial.
- HUTCHEON, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Cráteres*, La Habana, julio, pp. 187-203. Recuperado de http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf
- HUYSEN, A. (2006). La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (pp. 19-40). Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- INGARDEN, R. (2005). La combinación de todos los estratos de la obra como un todo y la aprehensión de su idea. *La comprensión de la obra de arte literaria* (pp. 97-116). Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana.
- JITRIK, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [2.^a ed.]. Madrid: Cátedra.
- MARTÍ, J. (2018). *La Edad de Oro*. Barcelona: Red Ediciones, S. L.
- MICHEL, M. de (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial.
- MORO, C. (1928). Poemas de César Moro: Infancia. *Amauta*, Lima, abril, (14), 30.
 _____ (2013). Por una infancia mejor. *La sombra del ave del paraíso y otros textos* (17-18). Traducción de Franca Linares. Tacna: Sanatorio ediciones. Recuperado de https://issuu.com/sanatorioediciones/docs/c_sar_moro_-_la_sombra_del_ave_del
- KANT, I. (1961). *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira. Buenos Aires: Losada.
- LYOTARD, J. F. (2004). Qué era la posmodernidad. En CASULLO, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad* (pp. 65-73). [2.^a ed.]. Buenos Aires: Retórica.
- LORETO Vilar, M. (2011). La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38. *Revista de Filología Alemana*, 19, pp. 189-205. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/37061/35867>
- MARCUSE, H. (1983). La dimensión estética. *Eros y civilización* (pp. 163-182). Traducción de Juan García Ponte. Madrid: Sarpe.
- MARIÁTEGUI, J. C. (1929). Poesía y verdad. Preludio del renacimiento de José María Eguren *Amauta*, febrero-marzo, (21), 11-12.
 _____ (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [3.^a ed.]. Lima: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- NADEAU, M. (1993). *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Altamira.
- NIETZSCHE, F. (2007). *Así habló Zaratustra*. Trad. Sergio Albano. Buenos Aires: Gradifco.
- ORREGO, A. (1922). Palabras prologales. En *Trilce* (pp. III-XVI). Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.

- PALMA, C. (11 de noviembre de 1916). Notas de artes y letras, *Variedades*, (454), [s. pp.].
- PAZ, O. (1993). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ, M. (2013). La influencia cubista en la poesía de Oquendo de Amat. *Cuaderno de creación*, año 2 (12), publicación trimestral, [s. pp.].
- PERSE, S. J. (1963). Elogio de la poesía. *Harawi*, Lima, setiembre, (1), 1-2 y 10.
- PIERRE-PETIT (1993). *Mozart o la música instantánea*. Madrid: RIALP.
- PUERTA LEISSE, G. (2010). Reconstruir la infancia. El legado de la vanguardia (pp. 8-13). En *Armas y Letras*, México, abril-junio, (71), 8-13. Recuperado de <https://issuu.com/revista-armasyletras/docs/armas-71>
- RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2011). *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RIMBAUD, A. (2018). *Una temporada en el infierno*. Madrid: Verbum.
- RODARI, G. (2008). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. [3.^a ed.]. Traducción de Roberto Vicente Raschella. Buenos Aires: Colihue.
- ROSSI MAINA, L. y CHAUSOVSKY, A. (2013). Consideraciones sobre juguetes y materialidad: cotidianeidad, infancia e imaginación. *Lúdicamente*, Buenos Aires, año 2, octubre, (4), 1-14. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20140715041423/3105-17220-1-PB.pdf>
- SARTRE, J. P. (1967). *¿Qué es la literatura?* [4.^a ed.]. Buenos Aires: Losada.
- SCHILLER, F. (2016). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Martín Zubiria. Mendoza (Argentina): Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf
- SOBREVILLA, D. (1980). Las ideas en el Perú contemporáneo. *Historia del Perú. Procesos e Instituciones* (pp. 115-414). Lima: Mejía Baca, tomo XI.
- SUCRE, G. de (1973). César Vallejo. *Eco*, Bogotá, noviembre, 27 (157), 327.
- TORRE, G. de (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- TZARA, T. (2009). Manifiesto del señor antipirina. En GONZÁLEZ GARCÍA, Á.; CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN, F. S. (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (pp. 190-191). Madrid: Ediciones Akal.
- URQUIETA, M. Á. (1926). César Atahualpa Rodríguez: *La torre de las paradojas*. En *Amauta*, año I, diciembre, (4), 4.
- VALDELOMAR, A. (1979). *Obras, textos y dibujos*. Lima: Pizarro.
- VALLEJO, C. (1926). Se prohíbe hablar al piloto, *Amauta*, Lima, (4), 18.