



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“La intertextualidad en *Una impecable soledad* de Luis  
Hernández”

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y  
Literatura con mención en Literatura Hispánica que presenta  
el Bachiller:

DIEGO JOSÉ GARCÍA FLORES

ASESOR: LUIS FERNANDO CHUECA FIELD

Lima, 2017



## **Resumen**

La presente tesis tiene como finalidad profundizar el estudio de las distintas dimensiones del fenómeno intertextual en la obra *Una impecable soledad* del poeta Luis Hernández Camarero y reflexionar sobre las posibilidades de *diálogo* que se establecen entre las referencias insertadas al texto y la condición material de los manuscritos. El objetivo es comprobar que el empleo de la intertextualidad en esta obra se desempeña como parte de una estrategia para generar espacios discursivos que puedan ser recepcionados en múltiples niveles por diferentes tipos de lectores. Así, dentro del fenómeno intertextual, la cualidad material de los manuscritos puede cumplir un rol significativo, debido a que Hernández alude a su propio método de escritura ológrafo, dándole a la obra un carácter *metaficcional*. En este sentido, propongo que *Una impecable soledad* concentra y sintetiza la obra general “inédita” de Hernández en cuanto a sus procedimientos y es la mayor muestra de la compleja trama intertextual de su propuesta poética en todos sus niveles. Además, incluyo un estudio de los materiales que conforman esta obra (Apéndice A), la transcripción de estos en una edición paleográfica en la que he anotado las fuentes de proveniencia de las referencias intertextuales (Apéndice B) y un archivo digital con las imágenes de los manuscritos (Apéndice C).

## Índice de contenido

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introducción</b> .....   | 2   |
| <b><u>Capítulo I: El fenómeno intertextual: formas textuales y modos de recepción</u></b> ..... | 6   |
| 1.1 Cita, plagio y alusión.....   | 13  |
| 1.2 Recepción intertextual.....   | 27  |
| <b><u>Capítulo II: Reelaboración del Romanticismo</u></b> .....                                 | 39  |
| 2.1 Género del texto: “ <i>Roman Kitsch</i> ”.....  | 39  |
| 2.2 Tematización del Romanticismo.....  | 47  |
| <b><u>Capítulo III: La “musicalidad” de <i>Una impecable soledad</i></u></b> .....              | 60  |
| 3.1 El intertexto musical.....  | 62  |
| 3.2 Shelley Álvarez: músico intérprete.....   | 66  |
| 3.3 Música :: Poesía.....   | 70  |
| <b><u>Capítulo IV: Intratextualidad</u></b> .....   | 77  |
| 4.1 Alejamiento editorial.....  | 78  |
| 4.2 Interconexiones entre conjuntos.....  | 81  |
| 4.3 Reescritura.....  | 90  |
| 4.4 Personajes.....   | 93  |
| <b><u>Conclusiones</u></b> .....  | 108 |
| <b><u>Bibliografía</u></b> .....  | 113 |
| <b><u>Apéndices</u></b> .....   | 120 |
| - <u>Apéndice A</u> : Estudio de los materiales   |     |
| - <u>Apéndice B</u> : Transcripción y notas   |     |
| - <u>Apéndice C</u> : Edición digital (CD)  |     |

## Introducción

Luis Hernández Camarero aparece en el escenario poético peruano en la década del sesenta con la publicación de sus tres primeros poemarios: *Orilla* (1961), *Charlie Melnick* (1962) y *Las constelaciones* (1965). Este último, obtuvo el segundo lugar en el concurso “El poeta joven del Perú”, pero pese a ello, no fue bien recibido por cierto sector de la crítica, el cual juzgó su obra como experimental, desigual, disonante y sin arraigo idiomático. Y es que la poesía peruana de los años sesenta surge en medio de un proceso de cambios discursivos y dialécticos, en el que se empieza a experimentar nuevos métodos de creación alternativos. La que luego sería denominada por la crítica “generación del 60”, aunque incierta acerca sus propios objetivos, era consciente de su rol fundacional, el cual marcaba nuevas posibilidades poéticas mediante redefiniciones estéticas que abandonaban las formalidades convencionales y le daban espacio de manera más notoria a las temáticas marginales y al lenguaje coloquial<sup>1</sup>.

En relación con estos nuevos métodos de producción poética, luego de la publicación de sus tres primeros poemarios, Hernández se retira del circuito de publicación editorial y empieza a distribuir su obra en cuadernos manuscritos que regalaba a distintas personas. Estos cuadernos exhiben una poesía libre de formalismos y estructuras rígidas que rompe con lo tradicional, al apostar por un lenguaje más coloquial y la mezcla de referencias «cultas» y «populares». La gran cantidad y diversidad de registros lingüísticos e idiomáticos evidencian el carácter *polifónico* e *intertextual* de su poesía, mediante el cual el poeta trataba de crear nuevas formas de diálogo con el lector.

En este contexto de creación ológrafa se escribe *Una impecable soledad*, uno de los conjuntos más extensos y peculiares de su obra general. Hasta la fecha se conocen diez materiales<sup>2</sup> que conformarían este conjunto, los cuales se encuentran dispersos debido a que el poeta los habría regalado a distintas personas. En ellos encontramos un texto poético de carácter claramente tendente a lo narrativo, aunque no exento del componente lírico, el cual trata acerca de la “historia” de un pianista (denominado con varios nombres, pero

<sup>1</sup> Para más detalles sobre el contexto de esta generación poética, véase el artículo de Carlos Orihuela, «La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad». *A contracorriente*, vol. 4, N°. 1, p. 67-85.

<sup>2</sup> Para más información sobre estos materiales, véase el Apéndice A.

mayormente como Shelley Álvarez), quien es intérprete de música clásica y además escribe poemas. Este conjunto se desarrolla sobre un supuesto formato de “Novela” y es narrado en tercera persona por una voz que se autodenomina como “el novelista”. Pese a esta caracterización genérica, los distintos tipos de vacíos e inconsistencias (en el hilo narrativo, las voces enunciativas, la secuencialidad y concatenación de sucesos, etc.), evidencian una propuesta que atenta contra la idea de una obra convencionalmente estructurada. Este es un texto poliforme que puede emplear múltiples tipos de registros, voces, formas, técnicas, estilos, etc.; por ejemplo, alterna constantemente entre el uso del verso y de la prosa, llegando incluso a mezclarlos; o cambia repentinamente de la narración en tercera a primera persona, creando cierta confusión sobre cuál es la voz enunciativa (la del personaje o la del narrador); además, en este conjunto Hernández emplea una gran cantidad de referencias a otros textos, lo cual, en términos teóricos, es conocido como el fenómeno de “la intertextualidad”. El empleo de la intertextualidad ha sido uno de los recursos creativos más importantes en la obra poética general de Luis Hernández desde sus inicios, principalmente por su capacidad de recontextualizar y hacer converger una gran cantidad de voces provenientes de distintas fuentes para así crear una propuesta que responda a una nueva estética. En los distintos estudios, artículos, ensayos, etc. sobre *Una impecable soledad* (y en general de toda la obra de Hernández) con frecuencia se menciona la importancia y trascendencia del empleo del recurso intertextual, pero ninguno ha dedicado su estudio específicamente a las distintas dimensiones de este fenómeno textual.

La presente tesis se propone estudiar las distintas manifestaciones del fenómeno intertextual dentro de *Una impecable soledad* y tratar de evidenciar cómo las referencias intertextuales son dispuestas en el texto de tal forma que puedan provocar múltiples posibilidades de significación en base al *diálogo* que establecen con el contexto al que son insertadas. Veremos cómo el fenómeno intertextual será utilizado como una estrategia que genere espacios discursivos plurales para distintos tipos de lectores, en los que la profundidad de significación de las referencias intertextuales (independientes o en conjuntos) dependerá de la información que el lector tenga acerca del origen de las fuentes y de la capacidad asociativa con que las aproxime al texto. Con este trabajo me propongo realizar un acercamiento más específico a todas las dimensiones del fenómeno intertextual de esta obra y analizar sus posibilidades de relación y *diálogo* con su condición de

“cuadernos manuscritos”; en este sentido sostengo que *Una impecable soledad* concentra o sintetiza la obra general “inédita” de Hernández en cuanto a sus procedimientos, y es la mayor muestra de la compleja trama intertextual de su poética en todos sus niveles.

Para el estudio de las múltiples posibilidades de recepción intertextual en *Una impecable soledad*, analizaré las referencias intertextuales incorporadas en la obra en base a las distintas perspectivas teóricas generales de este fenómeno: desde su formación (Bajtín), establecimiento y delimitación (Kristeva, Genette), y posterior desarrollo (Martínez, Pavlicic). Asimismo, he dividido este trabajo en cuatro capítulos con los siguientes ejes temáticos: 1) Intertextualidad, 2) Romanticismo, 3) Música e 4) Intratextualidad.

El primer capítulo servirá como introducción para presentar el marco teórico y el contexto general sobre el que opera el fenómeno intertextual; luego de la revisión teórica del concepto, expondré las formas en que se manifiestan los intertextos en la obra y abordaré la problemática de las distintas posibilidades de significación al momento de su recepción. En el segundo capítulo mostraré cómo, a través de la intertextualidad, su poesía genera una relación con la corriente artística del Romanticismo y cuál es su posición frente a ella. En el tercer capítulo analizaré aquellos intertextos relacionados al tema de la música: veremos cómo se manifiesta el “intertexto musical” dentro de un texto literario, creando un complejo juego *interdiscursivo* en el que se acentuará el vínculo entre música y poesía. Finalmente, el cuarto capítulo tratará sobre el fenómeno de la *intratextualidad*, es decir, la remisión a otras partes su propia obra: en *Una impecable soledad* la autorreferencialidad y el autoplagio operarán diversas funciones a través de narratividad del texto y la construcción del personaje, creando vínculos con su método de creación y ayudando a fortalecer el tejido *intratextual* al interconectar distintos conjuntos de su obra general.

Cabe señalar que, con el propósito de facilitar la aproximación a *Una impecable soledad* en sus distintas dimensiones, he realizado un registro de todos los materiales hallados hasta la fecha (**Apéndice A**), ya que, luego de la última edición de esta obra (realizada por Edgar O’Hara en 1997, hace ya veinte años), han aparecido nuevas partes que deberían sumarse al conjunto. Asimismo, he realizado la transcripción (**Apéndice B**) de todos los textos y he anotado a pie de página el nombre de los autores y los títulos de las obras de donde provienen los intertextos aparecidos. Por último, en tanto que la poética de

Hernández puede involucrar un vínculo con su formato ológrafo, he elaborado una “edición digital” (**Apéndice C**) que reúne las imágenes de los manuscritos, en la cual se podrá apreciar detalles que podrían ser significativos, como la dispersión de los cuadernos, la diagramación de las páginas, la caligrafía, el color, la forma, los dibujos, pentagramas, etc.



## Capítulo I:

### El fenómeno intertextual: formas textuales y modos de recepción

La intertextualidad ha sido un elemento fundamental en la construcción de la obra poética general de Luis Hernández y *Una impecable soledad* es uno de los conjuntos que más enfatiza el diálogo con los *textos* que incluye. En este capítulo expondré las distintas manifestaciones del fenómeno intertextual en esta obra. Veremos cómo Hernández manipula las referencias a otros textos para insertarlos en su obra, de tal modo que respondan a su propia propuesta provocando nuevas posibilidades de significación. Para el estudio del fenómeno intertextual en *Una impecable soledad*, he dividido este capítulo en dos partes: en la primera sección presentaré las formas textuales en que aparecen las referencias dentro de la obra y luego, en la segunda parte, abordaré la problemática a cerca de las posibilidades de su funcionalidad en el proceso interpretativo de la recepción lectora. Pero antes de iniciar el análisis de la obra, conviene aclarar algunos puntos generales acerca del fenómeno intertextual.

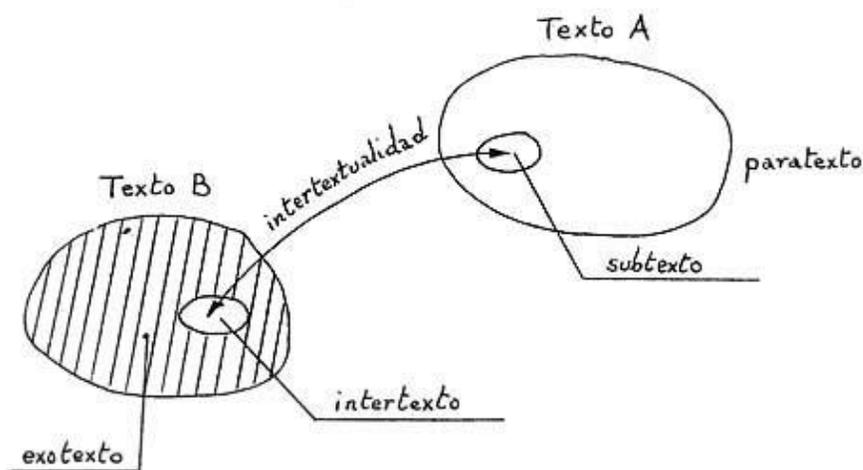
La referencia a otros textos, como recurso creativo y como base necesaria para la crítica, ha sido empleada desde la antigüedad; sin embargo, la utilización del término *intertextualidad* propiamente, como objeto de estudio de un fenómeno específico, es relativamente reciente, como indica José Enrique Martínez: “se debe a Julia Kristeva (1967) el término y la noción inicial de «intertextualidad», derivados de la teoría de Bajtín, para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro.” (51). En su propuesta, Kristeva señala que:

la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble. (190)

Desde esta perspectiva, el “*texto*” cumple una función similar a la de la “palabra” dentro del lenguaje, ya que puede extender sus posibilidades de sentidos connotativos y

denotativos dependiendo del contexto en que sea empleado: al igual que la palabra en el lenguaje, el “texto” cumple una función referencial dentro de un sistema codificado en base a convenciones humanas cuyo origen es remoto e insondable, pero sabemos que se transforma a través del tiempo (diacronía) y tiene marcas claramente definidas en determinados contextos (sincronía). De este modo, todo texto puede ser concebido como un tejido de otros textos (recordemos que la palabra “texto” proviene del latín *textus*; propiamente 'trama', 'tejido') y adquirir así los dos ejes de lectura propuestos por Bajtín: el primero (*diálogo*), por el sentido lingüístico que denota semánticamente (sujeto-destinatario) y el segundo (*ambivalencia*), por el sentido que se establece en relación con los textos que lo preceden y/o de los que se ha originado (texto-contexto).

La noción de *intertextualidad* es bastante compleja, su estudio ha experimentado reelaboraciones desde distintos enfoques y su alcance “depende, en buena parte, de su acomodación o no al sugerente concepto bajtiniano” (Martínez: 51). A partir de la idea de todo *texto* como producto de otros *textos*, de manera general, la “intertextualidad puede ser conceptualizada como la presencia de microtextos en un macrotexto” (Camarero: 2008, 42). La idea de incorporación de partes de otros textos para construir el propio podemos observarla en el siguiente diagrama propuesto por Raquel Gutiérrez Estupiñán (149)<sup>3</sup>:



<sup>3</sup> Gutiérrez Estupiñán anota a la gráfica lo siguiente: “Este diagrama aclara las funciones del exotexto como nuevo contexto de funcionamiento del IT, y del paratexto, que sería el conjunto de donde se extrae el subtexto en la primera fase de la intertextualidad. Es la fuente, que puede coincidir o no con el subtexto; es decir: el IT puede o no reproducir el PT en su totalidad.” (149)

Como podemos ver, la intertextualidad se presenta básicamente cuando un texto (Texto B) incorpora fragmentos o rasgos característicos de otro(s) texto(s) preexistente(s) (Texto A) dentro de su propia construcción. Pero más allá del significado que el intertexto incluido pueda manifestar por sí solo, su sentido intertextual reside en las connotaciones surgidas del diálogo que el contenido de la obra establece con él. El empleo de la intertextualidad como recurso creativo implica que cada referencia atraviese por un proceso de selección y manipulación para poder ser insertado adecuadamente a su nuevo marco contextual. Por ello, además de la identificación primaria de la intertextualidad como un proceso de “copiar y pegar”, el lector debería disponer de distintas estrategias que le permitan ampliar las posibilidades de interpretación de los intertextos y reconocer qué tipo de “lógica” guardan en su interior: si se trata de una simple apropiación sin intención de establecer vínculos con la fuente a la que remite, o si bien hay un diálogo con esta.

Así, mediante ciertos tipos de producción intertextual, en muchas obras se ponen en cuestionamiento los límites de la propiedad autorial, problematizando el tema de la originalidad al plantear la posibilidad de concebir todo *texto* como un tejido de préstamos. Recurrir al “uso libre” de *textos* ajenos sin ninguna marca de referencialidad (es decir, sin señalar de dónde provienen) dificulta el reconocimiento del intertexto y, por lo tanto, dificulta también su posibilidad de interpretación en función al *diálogo* entre los textos en cuestión. Nuevos métodos de creación textual más contemporáneos incluyen o aluden fragmentos de otras obras sin ningún tipo de “anotación” o “marca” de referencialidad que ayude al lector a detectar la posibilidad de *diálogo* intertextual, complicando el análisis acerca de la operatividad que el autor habría asignado al “préstamo”, tal como señala Hélène Maurel-Indart:

En el siglo XX, las nociones de *collage*, escritura lúdica e intertextualidad se agregan a la confusión y complican cualquier investigación sobre las fuentes. La noción de propiedad literaria y artística sufre un desvío que se encuentra también en la música, con el *sampling*, método muy discutido de reapropiación apenas reconocible de extractos breves “remixeados”. (47)

Esta complicación en la investigación sobre las fuentes se debería principalmente a que algunas de ellas pueden ser remotas e incluso literalmente insondables. Por ello, en ciertos casos, los intertextos podrían no ser detectados como “préstamos” por el lector: ya

sea porque los desconoce (sobre todo en los casos de plagio) o porque el autor los ha intervenido hasta dejarlos apenas reconocibles (sobre todo en los casos de alusión). Ciertos métodos de producción textual en base a referencias tienen la capacidad de provocar distintas posibilidades de interpretación o *diálogo* intertextual dependiendo de los factores que se tomen en cuenta en la recepción; por lo tanto, el conocimiento de las fuentes podría resultar irrelevante para obtener una determinada interpretación del intertexto, o bien podría entablar un *diálogo* con el contexto o contenido de la obra, haciendo que tal conocimiento sea necesario para su efectivo “desciframiento”. En este sentido, el empleo de la intertextualidad como recurso creativo tiene una gran prestancia para construcciones polisémicas o anfibológicas, debido a que ofrece una posibilidad de interpretación para quien no conoce la fuente y otras posibilidades *dialógicas* para quien sí la conoce; en todo caso, la identificación e interpretación de las referencias dependerá de la competencia lectora y capacidad asociativa de cada lector. Con respecto a la propuesta poética de Hernández, la noción de *sampling* (propia del ámbito musical) sirve como un buen ejemplo para metaforizar la técnica intertextual empleada en *Una impecable soledad*: en la obra aparecen entremezclados (*remixeados*) una serie de extractos breves (algunos apenas reconocibles) provenientes de diversas fuentes culturales. Debido a esta capacidad de articular una gran variedad de referencias en su construcción, se puede considerar a *Una impecable soledad* como una obra de naturaleza *polifónica*, cuyo sentido se establece, en gran medida, en base al *diálogo* entre las distintas voces incluidas en el texto; al respecto Barthes menciona lo siguiente:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (1987, 69)

Las operaciones del concepto de intertextualidad (generalizado como la interconexión de *textos* y las significaciones que entre ellos puedan suscitar) no se limitan al manejo de materiales previos exclusivamente literarios, sino que abarcan todo tipo de referencialidad: “[e]n el texto literario pueden funcionar como intertextos subtextos procedentes de textos ajenos a la literatura. [...] El proceso convierte el subtexto no-

literario en intertexto literario, [...] la cita no-poética es poetizada.” (Martínez: 178). En *Una impecable soledad*, la mayor cantidad de referencias, sin duda, pertenecen al ámbito de la música y la poesía (lo cual se debe principalmente al hecho de que su protagonista, Shelley Álvarez, es pianista y poeta), pero además aparecerá una gran cantidad de referencias provenientes de las múltiples ramas de la ciencia y el arte, como por ejemplo: filosofía (Armonía de las esferas, empirismo inglés, teleología), física (Einstein, Thomson, Doppler-Fizeau), astronomía (Alfa Centauri, Próxima, Van Maneen, Schiaparelli, Fraunhofer, Lowell), pintura (Ilya Repin), danza (Serge Lifar), etc. Asimismo, Hernández utilizará referencias intertextuales provenientes de la “cultura popular” u otros medios de difusión masivos como, por ejemplo, la radio (radionovelas), revistas (*El intocable*) o el cine (*Liana la salvaje*).

Como vemos, Hernández utiliza una vasta y variadísima cantidad de fuentes en la construcción de su obra, haciendo entrar en contacto distantes polos culturales al diluir la frontera entre lo “culto” y lo “popular”. Incluso, en su obra general, muchas de estas referencias se emitirán desde un contexto más cotidiano mediante el uso del lenguaje coloquial y la popular jerga limeña (lo cual, en términos intertextuales, sería denominada como una referencia “*exoliteraria*”), haciendo que el fenómeno intertextual participe del ámbito “conversacional” característico de su poesía, el cual ya se podía apreciar con claridad desde su poemario *Las constelaciones*<sup>4</sup>, tal como señala León Mango:

Luis Hernández irrumpía en 1965 con un lenguaje verbal inédito en la poesía peruana de esos años: el discurso de la calle nutrió el imaginario de este poeta que rompió con la tradición e hizo su ingreso a nivel hispanoamericano en la denominada poesía conversacional y la poesía polifónica al albergar en sus páginas referencias culturales, encuentro de diferentes lenguas, etc., y fundar nuevas formas de diálogo con el lector. (8)

<sup>4</sup> Con respecto a tal característica de dicho poemario, Liz León Mango especifica lo siguiente: “Era como si *Las constelaciones* hiciera su ingreso a una especie de «plaza pública», donde se desvanecen las jerarquías y surgen nuevos modos de valoración. Durante mucho tiempo, la cultura hegemónica había mantenido una distancia con respecto de lo popular; sin embargo, el autor, más allá de relativizar las formas estéticas de la creación y jugar con los instrumentos que le servían para ello, creó un nivel intermedio entre lo «culto» y lo «popular». Entenderse como un hombre «letrado», entonces, no era un medio para marginar al otro, ni un boleto para llegar al cielo de la cultura. La consideración al lector debía determinar el proceso de toda escritura, porque a fin de cuentas es él, y solo él, quien le da vida a un texto, el que actualiza la letra impresa en el papel blanco. En otras palabras, la dialogía y la interacción cultural fueron los aspectos más resaltantes de este poemario desvalorizado por la crítica literaria imperante durante la década del 60.” (13)

Hernández buscaba cambiar la convencional solemnidad con que la recepción crítica se aproxima a la poesía, la cual suele privar al poema de funciones pragmáticas. En su obra ya no es el autor (genio creador de la época del romanticismo), ni el texto (preocupación de la crítica inmanentista), sino el lector (actor que fundamenta la comunicación escrita) el centro de atención (León Mango: 8). La denominada poesía conversacional, al no encerrarse en fórmulas rígidas y trabajar con múltiples niveles y tipos de registros, amplía sus posibilidades de realización y *diálogo*. La inserción de nuevas modalidades “informales” de comunicación poética no sería arbitraria, sino que a través de ellas se busca crear espacios discursivos donde el proceso de escritura del autor cumpla una instancia participativa en la recepción lectora. Así, las referencias intertextuales empleados, si bien pueden representar una idea “tradicional” o un estilo “clásico”, al ser emitidos desde un ámbito cotidiano e informal, procuran generar múltiples dimensiones en las que distintos tipos de lectores puedan desenvolverse: Hernández “no necesariamente transgredía representativos nombres de personajes literarios (como en «Ezra Pound: cenizas y cilicio») para «rebajarlos», sino para crear espacios intermedios en los cuales un «lector común» también pudiera «participar» en el goce de la lectura” (León Mango: 8). Antonio Cornejo-Polar señala lo siguiente respecto a este tipo de registro “corriente” en la poesía conversacional hispanoamericana:

La ruptura del enclaustramiento del lenguaje intrínsecamente poético tiene un costo tal vez no previsto: el sujeto lírico pierde, con este hecho, su identificación social. En otros términos, no puede seguir afirmando su identidad como agente especializado de ciertos códigos de uso restringido, consensualmente adscritos al universo de la alta cultura, y su competencia lingüística, antes diferenciadora y jerarquizante, parece sumergirse en la común aptitud de los hablantes de una lengua determinada. Correlativamente, el poema diluye sus límites, en una dinámica que va de la poesía a la prosa y de la prosa a la “conversación”, y la poesía toda como que se insume en una masa verbal indiferenciada. (202)

En la poesía de Hernández, este modo de escritura genera cierto efecto irónico al tomar elementos pertenecientes a la “alta” cultura y emitirlos desde el ámbito de lo cotidiano sin que ambas esferas se contrapongan, ayudando así a recobrar la familiaridad perdida con las grandes “personalidades” intelectuales, víctimas de una desfiguración mitificadora, tal como señala Peter Elmore:

En Hernández la ironía expresa un consecuente rechazo a una poesía declamativa y solemne; en estos términos, cumple una función similar a la del coloquialismo, que también atraviesa su escritura. Este coloquialismo, se manifiesta no sólo utilizando elementos del habla conversacional – en contrapunto con referencias eruditas y frases en otras lenguas – sino también a través de la frecuente introducción del interlocutor ficcional. (17)

En *Una impecable soledad*, tal introducción del “interlocutor ficcional” podrá encontrarse en toda la obra en general, ya que presenta un formato más tendente hacia lo narrativo: este conjunto se ha desarrollado como una aparente novela narrada en tercera persona por un sujeto autodefinido como “el novelista”, que mantiene por lo general una consistente posición omnisciente (Chueca: 2010, 281); dentro de tal marco narrativo, Hernández podrá articular abundantes referencias intertextuales y enunciarlas desde distintos tipos de registros discursivos. Por lo tanto, también habrá que tomar en cuenta que, en la amplitud de la capacidad *dialógica* del fenómeno intertextual, el escritor tiene la posibilidad de integrar absolutamente cualquier tipo de referencia para la construcción de su propia obra y así funcionar como una suerte de

criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía. (Juan Goytisolo: 27)

Las fuentes a las que recurre Hernández son abundantes y diversas; ellas estarán articuladas a la obra de tal modo que la “apropiación”<sup>5</sup> de otros *textos* cumpla un rol creativo y funcional. *Una impecable soledad* se encuentra altamente cargada de elementos intertextuales, los cuales no son un simple decorado gratuito en el texto ya que, de ser identificados por el lector, podrían provocar múltiples posibilidades de diálogo dependiendo del conocimiento y las estrategias que el lector asuma en su aproximación al texto. Los intertextos empleados tendrían una significación más profunda que su simple sentido lingüístico y sobrepasan su valor individual para entrar en comunicación con un

---

<sup>5</sup> En la obra ológrafa general de Hernández podemos encontrar una gran cantidad de este tipo “apropiaciones”, las cuales no solo son tomadas como referencia para la escritura, sino que también, en algunas ocasiones, objetos como recortes de revistas, periódicos, partituras, libros, stickers, etc., son incorporados físicamente a su obra, explotando la técnica del *collage* a favor de su creatividad poética.

conjunto de textos y así crear una compleja red intertextual; es por ello que Jesús Camarero sugiere

distinguir [...] entre la tradición del impulso erudito que lleva al escritor, desde siempre, a citar referencias, frases o pequeños textos de otros autores considerados como modelo o sabiduría representativa de lo clásico y eterno, de la práctica sistemática de algunos escritores modernos, cuyos textos no sólo contienen los textos de otros, sino que se construyen precisamente en base a esa práctica intertextual de un tejido transdiscursivo tendente a provocar una especie de diálogo de signos en una red metaliteraria de literaturas, historias, culturas, etc. (2004, 204)

*Una impecable soledad* es una obra construida en gran medida en base al diálogo con las fuentes a las que remite, por lo que las referencias incluidas crearán una compleja red de comunicación entre *textos*; como señala Rafael Romero Tassara: “ese poemario está preñado de intertextualidad” (370); veamos entonces las distintas formas textuales en que se manifiesta el fenómeno intertextual dentro de la obra.

### **1.1 Cita, plagio y alusión**

Gerard Genette, al inicio de su texto *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, puntualiza lo siguiente:

[D]efino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...], 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 al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette: 10) [los subrayados son míos]

Considerando estas tres formas generales del fenómeno intertextual señaladas por Genette, veamos algunos ejemplos de cómo se manifiestan dentro de *Una impecable soledad*.

## a) Cita

En un texto literario se considera como “cita” a la transcripción literal de un fragmento de otro texto indicando (“con o sin referencia precisa”) de dónde proviene. Con respecto a su uso normativo, “cita no es plagio, siempre que se respeten tres condiciones formales: que se presente comillas, que su extensión sea limitada [...] y, por último, que se indique el nombre del autor.” (Maurel-Indart: 255) [los subrayados son míos]. Aunque Hernández no acostumbraba colocar comillas a sus citas<sup>6</sup>, en la mayoría de ocasiones sí indica el nombre del autor o el origen de la fuente. En cuanto a la extensión de las citas, los fragmentos extraídos de otros textos suelen ser muy breves: frases, versos, poemas cortos y, con mucha menor frecuencia, prosas de mediana extensión. En *Una impecable soledad*, las citas aparecen constantemente, a continuación presentaré los modos más característicos en que son incorporadas al texto:

### - Epígrafe

En el ámbito general de la literatura, una de las formas más comunes de cita es el epígrafe: una sentencia breve que suele ponerse a la cabeza de una obra o de sus capítulos o divisiones de otra clase, la cual puede sintetizar una idea general o reflejar un estilo, predisponiendo al lector a una idea general que antecede al texto. En *Una impecable soledad* este recurso será empleado en distintas secciones<sup>7</sup>. Veamos como ejemplo el inicio del “*Capítulo vigésimo*” en donde aparece una gran cantidad de epígrafes:

#### *Capítulo vigésimo*

#### **Una impecable soledad o La Novela de la Isla**

*Y le preguntaron: cuántas  
veces hemos de  
perdonar, señor.  
Y este respondió: setenta  
veces siete.*

<sup>6</sup> Por ejemplo, de las más de treinta citas literales que aparecen en *Una impecable soledad*, solo entrecomilla cuatro.

<sup>7</sup> Incluso en dos ocasiones aparece expresamente como paratexto “tres epígrafes” (19, 23).

70 x 7

*Y el Espíritu de Dios  
nadaba sobre el  
Océano*

*Génesis 1*

Fare-thee well, and if for ever  
Still for ever, fare-thee well.

Lord Byron

Mucho vuelo amargamente encadenado

Javier Sologuren

Poema Heavy

*at gemini, nondum coelestia sidera,  
frates,  
ambo conspicui, nive candidioribus  
ambo  
vectabantur equis*

*Ovidio*

κρατερόφρονε Υείνατο παΐδε.

Homero

Vos exemplaria Graeca  
nocturna versate manu, versate diurna.

Horacio

Die prosa Kann aber auch bei blosser Darstellung des Wirklichen und bei ganz äusserlichen Zwecken stehen bleiben, gewissermassen nur Mittheilung von Sachen, nicht Anregung von Ideen oder Empfindungen seyn

*Wilhelm von Humboldt*

(48-50)<sup>8</sup>

Vemos que antes de iniciar el capítulo se incluye una secuencia de citas de variadas fuentes e idiomas. En ella se aprecia la posibilidad de coexistencia de registros tan diversos y distintos entre sí: referencias bíblicas, poesía romántica inglesa, poesía peruana, poesía clásica latina y griega, un extracto en prosa de un ensayo de Humboldt. Por otro lado, en este caso resalta el hecho de que una sección construida por un conjunto de fragmentos de otros autores lleve título propio (“Poema Heavy”): se estaría considerando como “creación” un “poema” escrito en base a préstamos intertextuales, por lo que la creatividad u originalidad de la construcción residiría en la selección y el modo en que los intertextos son manipulados para ser anotados en el texto propio y puedan adquirir su carga significativa en base al diálogo con la obra, antes que ser solo referencias sueltas sin vinculación alguna<sup>9</sup>.

#### **- Cita a través de la voz narrativa**

Como ya he explicado, *Una impecable soledad* posee un fuerte carácter narrativo y, en ciertos casos, las citas aparecerán articuladas mediante la enunciación de las voces del personaje o del narrador: es decir, ya no serán solo elementos paratextuales separados de los párrafos narrativos (como por ejemplo los epígrafes vistos anteriormente), sino que serán incluidas a través del pensamiento, la lectura o la recitación del personaje o el narrador para así formar parte de la dinámica diegética del texto; veamos algunos ejemplos:

<sup>8</sup> En lo sucesivo, el número de página que acompaña a las citas de *Una impecable soledad* corresponde a la página en que aparece en el Apéndice B.

<sup>9</sup> Sin embargo, por otro lado, cabe mencionar que Hernández solía escribir muchas citas en la mayoría de sus cuadernos; incluso llegó a tener cuadernos completos dedicados a citas (véanse como ejemplo los cuadernos 34 y 35 de la Biblioteca Web PUCP), los cuales podrían ser clasificados de “centón”, es decir, una obra en cuya constitución las partes originales son escasas y se compone en su mayoría de fragmentos copiados de otras obras. La originalidad de esta propuesta de escritura residiría en la selección, el orden o la disposición de tales fragmentos para adquirir su sentido como conjunto, o, por último, en rescatar el sentido de cada cita de manera independiente, como una suerte de repositorio de citas.

Luego pensó en Aristóteles, El Metafísico, quien dijera: para vivir solo hay que ser o un animal o un Dios. Soy un animal, dijo mirando con indiferencia sus manos. (9)

Selig, wer ohne Sinne schwebt  
Recitó de Brentano, el poeta, no el psicólogo. (31)

Y pensó que Mallarmé era incomprendible al decir aime j'e un rêve? (33)

Las frases “quien dijera”, “Recitó”, “al decir” y la mención específica de los autores (Aristóteles, Brentano, Mallarmé) hacen que la referencia se convierta explícitamente en una cita literal. Sin embargo, en otras ocasiones las citas incluidas no serán del todo explícitas y la pista para poder determinar que se trata de préstamos intertextuales aparecerá de manera muy sutil, veamos un ejemplo:

Háblame tú con tu voz  
De musmé fresca y gentil  
Luna de nardo de arroz  
Y marfil  
Y si fueres por tu cuna  
Noble y pálida princesa  
Cásate conmigo, luna japonesa  
Leído que hubo, Gran Jefe se bañó.

(34)

En este caso, la frase “Leído que hubo” es la que dará al lector aquella ligera pista para poder identificar que los versos previos pertenecen a otro texto, aunque no se mencione la proveniencia ni la autoría del fragmento citado (en este ejemplo se trata de un extracto del poema “Otra balada a la luna” de Juan Ramón Jiménez). Tal sutileza en la construcción textual es la que determina que inclusiones de este tipo no deban ser consideradas del todo como plagios ya que, de algún modo, manifiestan su condición de “préstamo” para que el lector pueda reconocerlas como referencias intertextuales sin la necesidad de conocer de dónde proviene lo citado. Asimismo, aparecerán otras frases similares como: “Y luego de tal Lied” (10) o “Éstos son los versos que recordaba” (42), las cuales ayudarán a detectar citas o préstamos que no se manifiestan de manera explícita.

### - Citación de memoria

De modo semejante, la supuesta “falta de memoria” (tanto del narrador como del personaje) también puede ayudar al lector a identificar préstamos intertextuales. Esto ocurre específicamente cuando se admite que no se recuerda la continuación del texto citado; por ejemplo, en “el cielo tiene playas donde evitar la vida y hay cuerpos que no deben repetirse en no recuerdo qué” (32), la frase “no recuerdo qué” debería hacernos sospechar que podría tratarse de una referencia a otro texto: en este caso se cita (incompleto por el “olvido”) un verso del poema “Oda a Walt Withman” de Federico García Lorca (“hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora”). Ni siquiera indica la fuente o el autor, solo se menciona que no se recuerda algo. Asimismo, aparecen frases como: “No recuerdo la continuación” (17) o “y no se acordaba qué más seguía” (37). No recordar la continuación de “algo” supone la citación de “otro” *texto* y, en estos casos, implícitamente, se estaría manifestando que la citación es producto del recuerdo de versos y no del cotejo frente el texto impreso. A través de este tipo de construcciones (que suponen el olvido de fragmentos de otros textos) Hernández pretende reflejar parte del proceso de escritura (como si este fuera consecuencia de una suerte de “traducción del pensamiento”), a la vez que remarca el carácter “conversacional” de su poesía al mostrar cierta irreverencia a las formas canónicas o académicas de citado o referencia.

Como vemos, el texto en sí mismo nos da ligeras señas o “guiños” como para poder detectar que ciertas partes son préstamos intertextuales a pesar de no cumplir con los recursos convencionales y formales de citado y referencialidad. En los casos que hemos visto, los marcadores textuales actúan como “introdutores de discurso” en una forma menos canónica, para así poder articular las citas a la diégesis de la obra; como señala Martínez: “[c]itar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformándolas.” (83).

## b) Plagio

El plagio, como señala Genette, es “una copia no declarada pero literal” (10), es decir, una cita textual exacta en la cual no se colocan comillas ni se indica el nombre del autor o la proveniencia de la fuente. El plagio es uno de los fenómenos intertextuales de mayor complejidad, principalmente por la posibilidad de no ser reconocido como “préstamo” y pasar desapercibido para el lector. Debido a esta “cualidad”, por lo general, el plagio suele ser interpretado como una acción malintencionada que pretende encubrir una falsa autoría y no como un recurso creativo. Pero tal interpretación de su uso dependerá principalmente de las intenciones que lo susciten. “¡Cuán peligroso es el estrecho sendero que conduce del plagio servil a la influencia creadora!” (Maurel-Indart: 152), pero por más estrecho que sea tal sendero, hay una gran diferencia entre quien usa el plagio a favor de su originalidad (por más paradójico que parezca) y quien solo pretende falsear una supuesta originalidad. Como hemos visto, en *Una impecable soledad* la mayoría de citas y referencias aparecen claramente marcadas o por lo menos presentan alguna ligera pista para poder reconocer o descifrar que se trata de un préstamo intertextual. Sin embargo, también habrá casos en los que Hernández no deja ni una mínima seña e incluye “préstamos” sin ningún tipo de marca o referencia de su origen. Este método “creativo” podría ocasionar que algún lector pase inadvertidamente juegos intertextuales que tendrían cierta significación interna con el hecho de provenir de otra fuente (aunque esta no se haga explícita). Por lo tanto, dependerá de si el lector conoce la fuente de origen del intertexto plagiado para poder reconocerla e interpretar alguna posible significación en relación a este modo específico de insertar “préstamos” al texto. Veamos un poema que **no** aparece en *Una impecable soledad*, pero es una muestra bastante útil para analizar la problemática intertextual del plagio como estrategia discursiva en la poesía de Hernández:

La poesía es un Arte  
 Continuo: por ello plagio

Consérvame en la solitud  
 De las costas abruptas  
 Y grises de los mares  
 Sin sol, más aún,  
 Creo en el plagio  
 Y con el plagio creo,

Continúo, pleno  
El aire de colores

Fromme gesunde Natur!

Y así he sabido ver  
En cada mal suceso  
Una esperanza

To know even hate  
Is but a mask of Love

(Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 21)

Este poema se presenta como en forma de “manifiesto” en el que Hernández declara y plasma su concepción y práctica de creación poética usando el plagio como recurso creativo. En el poema, la repetición de palabras con distintas acepciones participa en la creación de un entorno polisémico: La primera acepción del verbo *creo* (creer) convierte al yo poético en un “partidario” del plagio como recurso creativo, y la segunda (crear), manifiesta la posibilidad de concebir cierta originalidad y creatividad en el acto de “copiar”. Así también, la primera continuidad aludida (Continúo [sic]) unifica la historia remota de los inicios del ejercicio poético, y la segunda (Continúo), manifiesta su recurrencia a la tradición literaria como material de trabajo para la explotación de la creación propia, a la vez que circunscribe su obra a la continuidad progresiva de la totalidad del arte. En este poema la mayor cantidad de versos son citas textuales “no marcadas” (es decir plagios) y la alternancia entre traducirlas o mantener su idioma original evidenciaría la manipulación que atraviesan las referencias para ser incluidas. Encontramos versos de los poemas “Greek”<sup>10</sup> de Ezra Pound, “Fratzen”<sup>11</sup> de Friedrich Schiller y “Paracelsus”<sup>12</sup> de Robert Browning. Tomando en cuenta el hecho de que este poema aparece en una sección que lleva por subtítulo “*Ars poética*”, aquí los versos plagiados también actúan como un elemento funcional debido a su carga *metatextual*: Hernández deliberadamente construye con “plagios” un poema cuya temática principal es el “plagio”; literalmente con el plagio crea. La forma en que dispone los préstamos intertextuales es muestra de un artista consciente del uso creativo del plagio: la apropiación de versos ajenos “no la concibe el

<sup>10</sup> “Have me in the strong loneliness / of sunless cliffs / And of gray waters.”

<sup>11</sup> “Fromme gesunde Natur!”

<sup>12</sup> “To know even hate is but a mask of love's. / To see a good in evil, and a hope / In ill-success.”

poeta como un «hurto», sino como un «don» que se le entrega para hacerlo suyo y, renovado, entregarlo a los lectores. En ese mundo de la tradición el poeta diluye su soledad, se siente acompañado.” (Martínez: 140). Por lo tanto, el uso del plagio como recurso creativo, y no de manera servil (como falsa autoría), dependerá principalmente de las intenciones del plagiario, como señala Maurel-Indart:

El plagio es una noción de contornos móviles. Solo se distingue con claridad de otras formas de reescritura a condición de proceder, para cada caso particular, a un análisis preciso de la firma del autor, del modo de fabricación de la obra y de las intenciones que la suscitaron. (285)

Entonces, lo que habrá que tomar en cuenta será el hecho de que Hernández es un plagiario confeso<sup>13</sup>: estamos advertidos de antemano de que la concepción del plagio tiene otras connotaciones en su poesía. El uso del plagio como recurso creativo implica siempre hacerlo desde una perspectiva personal, propia, proveniente de la asimilación de alguna tradición o estilo artístico. “El que realiza esos robos de palabras no debe ser un vulgar plagiario, sino un auténtico escritor capaz de imponer a un material preexistente su toque personal, y más aún, la huella de su universo interior, que construirá la obra” (Maurel-Indart: 334). Por lo tanto, para poder hablar concretamente sobre la legitimidad creativa mediante el plagio, “sin duda todo depende del tamaño del préstamo y del tratamiento que se haga de él” (Maurel-Indart: 148). Los plagios que toma Hernández, si bien son abundantes, por lo general suelen ser muy breves. En cuanto al tratamiento para incluirlos al texto propio, pese a no hacer referencia alguna a las fuentes, en la mayoría de casos, los plagios están dispuestos de tal modo que, a través de múltiples factores, el lector pueda sospechar (y, en el mejor de los casos, identificar) que se trata de un “préstamo”, para luego establecer si es que existe alguna intención deliberada por la cual se recurre al plagio. Veamos ahora algunos casos de plagio que se presentan en *Una impecable soledad*.

Una de las formas en que el lector podría sospechar un posible caso de plagio es cuando en el texto aparece algún verso o frase escrita en otro idioma. Aunque no debemos descartar la posibilidad de que sean de la propia autoría de Hernández, cuando nos topemos con fragmentos escritos en otros idiomas (italiano, francés, alemán, inglés, latín, griego) ello debería ser un claro indicio de posibles casos de plagio, es decir, préstamos sin

<sup>13</sup> “por ello plagio”, “Creo en el plagio”, “con el plagio creo”.

referencia alguna a su origen más que el estar escritas en otro idioma (no en el habitual español).

Exceptuando la sospecha por cuestiones idiomáticas, en los otros casos de plagio, Hernández no dejará ni una mínima pista de que se trata de un préstamo o de un juego intertextual. Por ejemplo, la frase: “He soñado tanto, tanto, que ya no soy de aquí” (36) pertenece a León-Paul Fargue; o: “Hay cosas que no digo porque decirlas sería como embarcarse en interminables viajes” (41) proviene del poema “Rosa única” de Manuel Scorza<sup>14</sup>; o: “Hay gentes que nacieron para la luz del día y hay otras que nacieron para un vago fulgor” (13) pertenece al poema “A un poeta obscuro” de Amado Nervo. Incluso, muchas de las citas “no marcadas” (plagios) que Hernández utiliza en *Una impecable soledad* también aparecen en otros de sus cuadernos (igualmente, sin marcar la referencia o autoría), lo cual ha ocasionado que muchos lectores confundan aquellos versos como si fueran de la propia autoría de Hernández. En todo caso, el poder identificar un juego intertextual “no marcado” dependerá principalmente del conocimiento previo por parte del lector.

Algunos de los préstamos “no marcados” utilizados por Hernández son bastante populares o lo suficientemente conocidos, lo cual facilita su identificación; como por ejemplo, el poema de Juan Ramón Jiménez “La transparencia, Dios, la transparencia” (32), o las citas bíblicas: “Y la lengua del mudo ha de cantar” (8, 20) o “Hágase tu voluntad Así en la Tierra como En el cielo” (55), etc. En otros casos, las referencias utilizadas no serán tan conocidas y, de alguna manera, ello complicará el reconocimiento y la aproximación a las fuentes originales, ya que siempre existe la posibilidad de que algunas de ellas sean literalmente insondables (más aún si contamos la abundante cantidad de referencias incluidas). Veamos el testimonio de Teodora Horna, la nana de Luis Hernández, el cual servirá para evidenciar esta posibilidad de insondabilidad en las fuentes:

– Con Lucho y Carlos escuchábamos radionovelas – cuenta Teodora Horna – . Luego, antes de dormir, yo los hacía rezar un poquito, pero, ni bien empezaba con el rosario, Lucho se ponía: «Soy un mexicano herido por la

<sup>14</sup> Los versos exactos del poema de Scorza son: “Hay cosas que no digo porque ciertas palabras / son como embarcarse en interminables viajes”. La ligera variante podría deberse a una reescritura propia de Hernández, como también a la citación de memoria.

espalda, mano. Soy un mexicano herido por la espalda, mano». Y, riendo y riendo, saltaba y saltaba sobre la cama repitiendo lo que había oído en la radionovela. (Romero Tassara: 52)

Hernández llega al extremo de rescatar una frase que escuchó en una radionovela cuando era niño, e incluirla y articularla de distintas formas a su obra<sup>15</sup>. Esta frase sería un intertexto cuya fuente de origen es menos reconocible que otras debido a que pertenece a un género [la radionovela] de alcance mucho más restringido para lectores contemporáneos e incluso para lectores de la época en que Hernández escribía.

Por último, dentro del tema del plagio, también habría que considerar el “autoplagio”, es decir la cita de otras partes de su propia obra sin referencia marcada. Este fenómeno, también conocido como *intratextualidad*, aparecerá constantemente en *Una impecable soledad*, pero, por el momento, aquí solo lo mencionaré, ya que el capítulo cuatro estará dedicado a su estudio.

Como hemos visto, la noción del plagio, tal como se expresa en la poesía de Luis Hernández, refuerza la idea de todo texto como un tejido producto de otros textos. Ningún discurso tendría una pertenencia autorial rígida: cualquier referencia puede ser recogida, (re)utilizada y dispuesta de distintos modos en otros contextos para así adquirir nuevos sentidos.

### c) Alusión

La alusión, como señala Genette, es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.” (10). Por lo general, la alusión se manifiesta como una suerte de reminiscencia, es decir “aquello que evoca algo anterior o denota su influencia” (RAE). Su sentido no se manifiesta de manera explícita, pero “la alusión”

<sup>15</sup> Esta frase (en su obra ológrafa) la podemos encontrar en las siguientes páginas de la Biblioteca Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 12 / Cuaderno 2, pág. 41 / Cuaderno 18, pág. 5, 22 / Cuaderno 31, pág. 12 / Cuaderno 32, pág. 16 / Cuaderno 38, pág. 42 / Cuaderno 41, pág. 53 / Cuaderno 42, pág. 9. / Cuaderno 49, pág. 5. Y también en la Libreta Bayer: Oktober 31.

debería presentar señas (bien claras o no tanto) que remitan al otro texto; como señala Michel Tournier:

Con bastante frecuencia, la reminiscencia se torna tan clara que se convierte en una cita más o menos literal, especie de homenaje furtivo que se rinde al “modelo” con un guiño dirigido al lector suficientemente atento o letrado como para comprenderlo. (54)

Así, a partir del reconocimiento de “lo aludido”, el lector podrá aproximarse al sentido de la inclusión de tal intertexto a la obra. La dificultad en este tipo de fenómeno intertextual reside en el hecho de que la referencia no es explícita y su único modo de detección será mediante la inferencia; por lo tanto, el lector solo podría establecer una lectura intertextual si logra reconocer el vínculo con la fuente a la que remite. Veamos un ejemplo:

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

(1-2)

En este ejemplo, la estructura del poema alude a la que utiliza Martín Adán en una sección de *La casa de cartón* (“Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras...”). Además, este poema es, una repetición *intratextual*, es decir, un poema que aparece en otras partes de la obra del poeta<sup>16</sup>, lo cual podría ayudar a crear cierta red *intratextual* de relaciones entre sus propios textos, como veremos con más detalle en el cuarto capítulo.

Dentro del fenómeno de la alusión en general, la sola “mención” de cualquier referencia tiene la capacidad de activar un complejo mecanismo intertextual que acentúa la relación y el *diálogo* entre textos, tal como explica Mercedes Tasende-Grabowski:

La alusión, entonces, lejos de constituir una referencia sin importancia, tiene casi siempre una función definida y puede tener un gran impacto en el texto que la contiene. La simple mención del título de una obra, el nombre de un protagonista, el uso de un motivo o cualquier otra señal destinada a anunciar la presencia implícita de un segundo texto hacen que entre en juego todo el texto aludido del que provienen, al mismo tiempo que se establecen una serie de relaciones entre ambos textos, el aludido y el que hace la alusión. (93)

<sup>16</sup> En la Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 10 / Cuaderno 24, pág. 42.

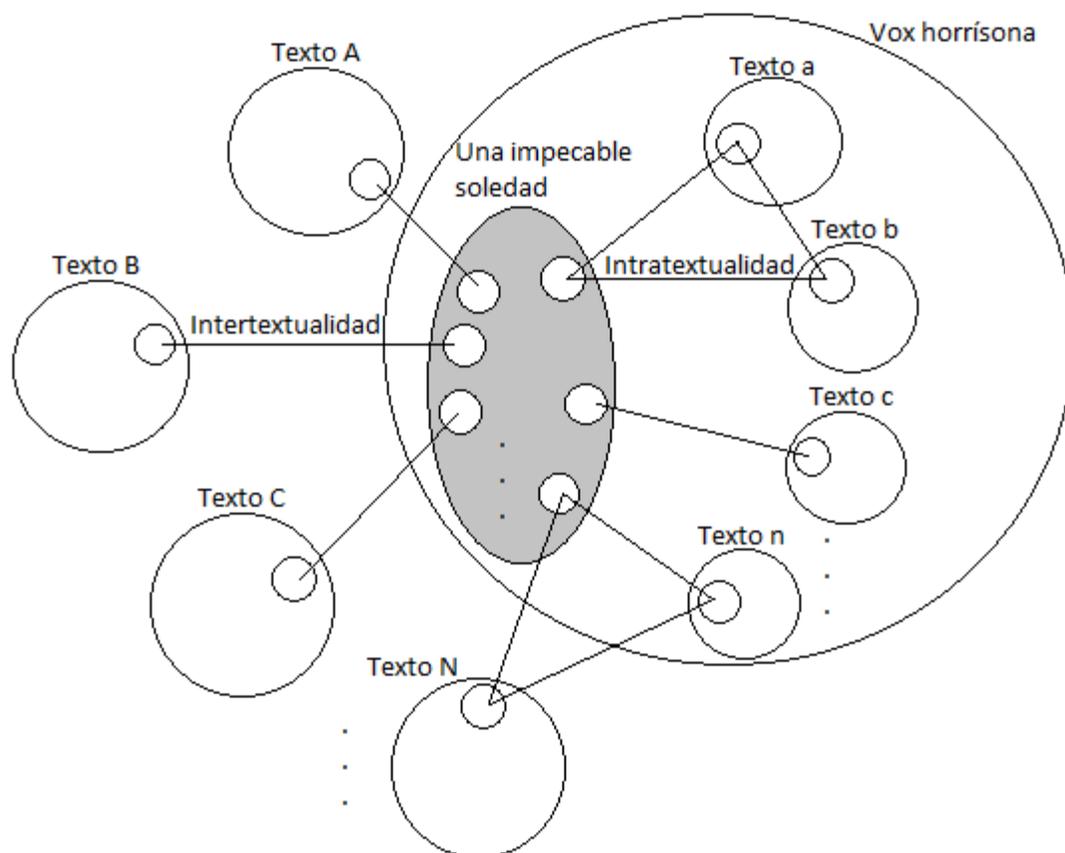
Así, en *Una impecable soledad*, nombres de autores y personajes, títulos de obras, teorías filosóficas, fórmulas científicas, referencias biográficas, locaciones geográficas, etc. podrían cumplir una función específica dependiendo del modo en que sean insertados al texto. Por ejemplo, en la frase: “Luego cerró el piano y escuchó la Música de las Esferas.” (1), la mención de la “Música de las Esferas” alude a la teoría pitagórica sobre la armonía de los cuerpos celestes en el cosmos y su representación según proporciones musicales (trataremos este tema con más detalle en el tercer capítulo). Otro ejemplo más sutil de alusión lo podemos encontrar en el mismo título de la obra: *Una impecable soledad*, el cual aludiría al poema “Soliloquio” de Juan Ojeda<sup>17</sup>. Y así, en este texto encontraremos abundantes casos de alusión, los cuales suponen un diálogo que no es del todo explícito, únicamente perceptible por la competencia del lector, quien tendrá que atribuir una significación dialógica más allá de la simple denotación lingüística o enunciación literal de la referencia.

Como hemos visto, a través de estas tres formas textuales de referencialidad (cita, plagio y alusión) en la obra de Hernández, el “apoderamiento” de textos ajenos y su manipulación para incluirlos en el texto propio evidencian una propuesta poética en la que las nociones de autor (como creador original exclusivo) y de literatura (como lenguaje autónomo y autosuficiente) son relativizadas, a la vez que se establecen redes de comunicación entre *textos* y referencias provenientes de diversos tipos de registros; como señala Tasende-Grabowski: “[l]as señales que denotan la presencia de otros textos son una especie de

---

<sup>17</sup> Con respecto a esta alusión, Luis Chueca apunta lo siguiente: «“Una impecable soledad” es, como se conoce, una frase que Hernández elabora a partir de otra del poeta Juan Ojeda, a quien expresamente le dedica el *book the first* y el *book the second* (“A Juan Ojeda / a quien no conocí”). En “Soliloquio” Ojeda escribe: “Para el que ha contemplado la duración de / lo real es horrenda fábula. Sólo los desesperados, / esos que soportan una implacable soledad / horadando las cosas, Podrían / develar nuestra torpe carencia, / la vana sobriedad del espíritu / cuando nos asalta el temor / de un mundo ajeno a los sentidos”. En este poema, como en el conjunto de la poesía de Ojeda, late la sensación de la futilidad de la vida humana frente a la percepción de la trascendencia buscada. Como señala Danilo Sánchez León en el prólogo de *Arte de navegar*, la poesía de Ojeda es más un arte de naufragar, representa la conciencia de la caída del hombre. En este marco, la implacable soledad es precisamente aquella contra la que no se puede luchar al proceder de la conciencia de la inevitabilidad de la derrota. El final del poema corresponde con esa visión oscura y definitiva: “Así / he considerado con indiferencia mi vida / y debemos marcharnos”. Hernández, al colocar la dedicatoria (que, como expliqué, parece haber sido añadida al enterarse de la muerte de Ojeda en 1974), no deja duda sobre la relación entre ambas frases.» (2010: 274)

mecanismo que pone dos o más textos en relación, sobrepasando los límites del texto individual y situándolo en una red intertextual.” (93). En *Una impecable soledad*, veremos que la obra se encuentra inmersa en una compleja red de múltiples conexiones con otros textos, tal como se aprecia en el siguiente diagrama:



En el gráfico podemos observar que, en *Una impecable soledad*, Hernández incluye una gran cantidad<sup>18</sup> de referencias a otros textos, así como también a su propia obra general, también conocida como *Vox horrisona*. Las partes extraídas de otros textos (representadas en círculos pequeños), pueden ser nombres de autores, de personajes, títulos de obras, fragmentos, alusiones, etc. En el gráfico notamos también que un mismo elemento (intertextual o *intratextual*) puede aparecer en otras partes de su obra general, lo cual muestra la capacidad de adaptabilidad de cada referencia en distintos contextos, pero a la vez puede crear una serie de lugares comunes que establecen una red de interconexión o

<sup>18</sup> En mi propuesta de edición (véase “Apéndice B”) anoto a pie de página más de 200 referencias intertextuales y más de 40 referencias *intratextuales*.

*diálogo* entre estas coincidencias. Ya vistas las distintas formas en que se manifiesta el fenómeno intertextual en *Una impecable soledad*, procedamos a analizar sus distintas posibilidades de recepción.

## 1.2 Recepción intertextual

En relación con el empleo de la intertextualidad como recurso creativo, una de las principales problemáticas radica en la eventualidad de su reconocimiento como “préstamo” proveniente de otra fuente. Y es que, a través de tal reconocimiento, el lector podría interpretar qué tipo de vínculo o diálogo se establece entre los intertextos empleados y el texto en el que son incluidos. La recepción de un estímulo intertextual depende de una cantidad indeterminable de variables y no puede saberse con certeza qué tipo de reacción provocará en cada lector: la interpretación de un intertexto puede concordar con la asignada por el autor, cumplir otra función no prevista o simplemente pasar desapercibida y no ser reconocida como “préstamo”. Por lo tanto, debido a que “[e]l mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; hay tipos de textos que dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción” (Martínez: 38), el fenómeno intertextual podría ser abordado desde una teoría para la escritura (creación) y otra para la lectura (recepción); respecto a tal perspectiva, Francisco Quintana señala lo siguiente:

[Q]uizá nadie ha llevado el asunto a mejor terreno que Francis Goyet al plantear con rotundidad que la problemática de la intertextualidad –la transtextualidad, según Genette– para ser aprehendida, debe desdoblarse en una teoría de la escritura (en su producción hay textos o fragmentos textuales que se constituyen por derivación de otros previos) y en otra teoría de la lectura (en su recepción hay textos o fragmentos textuales que reenvían a otros previos, significando o no en función de ellos). (180) [los subrayados son míos]

En tal planteamiento de la intertextualidad, Goyet establece que estas dos perspectivas son instancias diferenciadas y, aunque se relacionan, no deben ser confundidas: la “*teoría de la escritura*” se ocuparía de cómo el autor lo selecciona, extrae, manipula e inserta la referencia intertextual en el texto propio, mientras que la “*teoría de la*

*lectura*” se ocuparía de las distintas posibilidades de interpretación del intertexto y cuán relevante o significativa resulta la remisión a la fuente de la que proviene. El lector debería saber percibir las estrategias que el autor emplea en la “codificación” del intertexto para que este genere un determinado tipo de “asociación” o “diálogo” al momento de su recepción. Debido a que el efecto del juego intertextual podría depender en gran medida de la identificación del intertexto como “préstamo” proveniente de otra fuente, Martínez señala que “en el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual no existiría propiamente; mejor sería decir que permanece muerto o mudo a la espera de su activación por futuros lectores.” (141). El hecho de que no se conozca una referencia (y, por lo tanto, no se establezca propiamente un *diálogo* intertextual) suscita que se busque una significación que no involucre la pertinencia de las fuentes para la interpretación. En todo caso, el autor se vale de “préstamos” para construir su obra y ya dependerá de cada lector la preocupación por reconocer y establecer distintas posibilidades *diálogo* intertextual.

Como vemos, el reconocimiento de referencias textuales se muestra como una particularización del vasto estudio del fenómeno intertextual. En relación con esta problemática, Quintana cuestiona “la necesidad o no de leer un texto hipertextual a través de y en función de otro.” (179), y para estudiar dicho fenómeno distingue tres posibilidades de recepción intertextual: **a)** textos que no dependen del reconocimiento de las fuentes para poder cobrar sentido, **b)** textos que sí dependen de tal reconocimiento y **c)** textos cuya dependencia es relativa. A continuación analizaré algunos ejemplos significativos aparecidos en *Una impecable soledad* en relación a estos tres tipos de recepción.

**a)** “Textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que *no dependen semánticamente* de ellos, no remiten a ellos en una lectura para ser comprendidos en plenitud.” (Quintana: 180). Este tipo de recepción aparece en construcciones cuya estructura está inspirada o basada en otra obra y en fragmentos que pueden independizarse de su fuente de origen sin que ello le haga perder su producción de sentido<sup>19</sup>. Respecto a

<sup>19</sup> Quintana lo especifica de la siguiente forma: “Son textos B que no existirían como tales sin A, pero que se ofrecen a una lectura emancipada de su fuente, no tienen que ser leídos, ni necesaria ni a veces

este planteamiento de recepción, en *Una impecable soledad* encontramos intertextos que alcanzan su significación sin necesidad de que el lector cuente con el conocimiento del origen de las fuentes, ya que su sentido no lo reclama a plenitud. Esto ocurre, por ejemplo, en los casos de citas y epígrafes en general, donde la simple inclusión de un breve fragmento despliega su sentido en el texto emancipado del resto de su fuente de origen. Veamos algunos ejemplos en la obra:

Shelley había leído al Profesor Freud diciendo: todo aquél que se pregunta por el sentido de la vida, está enfermo. Y lo creyó

Sería como preguntarse por el sentido del piano, pensaba, la palabra sentido es nonsense, trabante, antigripal, por decir algo fuerte (Álvarez jamás pronunciaba malas palabras)

Creía que la gente que se preguntaba por tal sentido concluía fabricando pianos rosados, o armas, o escribiendo pornografía o loas políticas. Por eso no se preguntaba por el sentido de la vida. (11)

En este ejemplo, para poder dar algún sentido a la cita (“todo aquél que se pregunta por el sentido de la vida, está enfermo”), el lector no necesita saber que la frase citada pertenece al epistolario de Freud ni que aparece en una carta dirigida a Marie Bonaparte, tampoco necesita saber de qué trata el resto de la carta, ya que tal información no tiene demasiada relevancia para establecer relaciones dentro del texto. Así, sin la necesidad de contar con información precisa sobre origen de la fuente, el lector podrá, por ejemplo, vincular la idea general del “sentido de la vida” con la temática del texto o reforzar la idea de que los pensamientos del personaje están constantemente relacionados a sus lecturas. Evidentemente Freud, como referente cultural, tiene una autoridad indiscutible, pero con este ejemplo quiero exponer el hecho de que incluso en el caso extremo de que un lector no sepa quién es Freud, el intertexto insertado igual sigue manteniendo gran parte de su significación porque extrae el sentido fundamental de la cita misma sin necesidad de *dialogar* con la fuente. Veamos otro ejemplo en el que la independización de la fuente es más clara:

---

pertinentemente, a través ni en función del conocimiento y la confrontación con A. Ocurre esto en tantas obras de las cuales decimos que están basadas, inspiradas o que han tomado elementos prestados de otras, a las cuales el reconocimiento de su fuente aporta como mucho el valor significativo de haber tenido en cuenta determinada tradición literaria y el mostrar que la originalidad creativa no ha sido absoluta.” (180)

Y una soledad  
 Impecable aún  
 Es una soledad.  
 Y mucho hay que no  
 Debíó ser

I'm a lonely man  
 You know. It's funny.

Gran Jefe un Lado de Shelley poseía una inexplicable soledad. Porque conocía todo: la maldad, la envidia, se daba cuenta de todo lo que sobre él arrojaba la gente que no resiste una impecable soledad. (36)

En esta ocasión, la cita insertada (“I’m a lonely man / You know. It’s funny”) proviene de la letra de la canción “Have You Seen Her?”, lanzada en 1971 por el grupo The Chi-Lites:

I'm still a lonely man  
 You know it's funny  
 I thought I had her in the palm of my hand

En síntesis, la temática de esta canción trata sobre una relación amorosa fallida y el anhelo de retomarla. Por lo tanto, este intertexto dentro de la obra no solo no remite directamente a su fuente, sino que es sacado de su contexto original. Hernández, al seleccionar, recortar y modificar ligeramente la frase, le cambia el sentido por completo: en la canción, la palabra *funny* se refiere con mayor especificidad a su acepción “*raro*” o “*inexplicable*”, mientras que en el texto, además de este sentido (“poseía una inexplicable soledad”), también se puede entablar un juego con su acepción “*divertido*” o “*gracioso*”<sup>20</sup>, tal vez queriendo generar un efecto irónico.

Como vemos, la inclusión de un intertexto puede cobrar significación independientemente del conocimiento a plenitud de su fuente de origen, “[d]e este modo el lector «inculto» no entra en contradicción con la cuestión de las fuentes, ya que éstas

<sup>20</sup> En la edición de *Vox horrisona* de Nicolás Yerovi aparece una referencia a la misma frase (pág. 162) y lleva la siguiente anotación: «Del inglés al español: “Soy un hombre solitario / ¿no lo sabes? / Es gracioso”» (nota 96, pág. 307). Esta referencia también aparece en: Biblioteca Web PUCP (Cuaderno 4, pág. 7, 45 / Cuaderno 6, pág.39 / Cuaderno 15, pág. 10) y en la edición de *Vox horrisona: Obra poética completa* de Ernesto Mora (pág. 198, 233, 444).

pertenecen a la teoría de la escritura.” (Quintana: 180) y no necesariamente a la de la lectura. En este tipo de recepción, el reenvío a la fuente no es preciso ni a veces se desea. En todo caso, el lector que conozca e identifique la fuente del intertexto, antes que establecer una interpretación en relación al diálogo con esta, reconocerá el tipo de manipulación que el intertexto atraviesa para ser readaptado a su nuevo contexto.

b) “[T]extos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpséstica en función de otros previos es *necesaria* para adquirir un sentido. Resulta imprescindible u obligado, para comprender, reconocer y activar una proyección semiósica del texto subyacente sobre el intertexto” (Quintana: 181). En *Una impecable soledad* algunos intertextos sí necesitan de cierto nivel de información acerca de su fuente de origen para poder cumplir su funcionalidad dentro del texto, ya que, de lo contrario, el vínculo intertextual resultaría ininterpretable o con poco sentido. Veamos un ejemplo:

Y el afecto lo perturbaba estilísticamente. Una tarde, debido al sentimiento, olvidó un bemol y recordó alguna tristeza: pero el Preludio ganó algo: así debió soñarlo Federico Chopin en Palma de Mallorca. (11)

Para que esta sección del texto pueda complementar su sentido intertextual, el lector debería contar con cierta información biográfica acerca de las adversidades que aquejaron a Chopin durante su estancia en Palma de Mallorca donde compuso sus famosos *Preludios*, como por ejemplo la enfermedad que padecía o las complicaciones que tuvo con el envío de su piano. Si el lector cuenta con dicha información, la referencia podría fácilmente asociarse al contexto de la obra y, por ejemplo, establecer un *diálogo* intertextual que manifieste o simbolice cómo el estado emocional influye durante el proceso de creación artística o durante la ejecución musical. En el caso de no contar con dicha información, la referencia a Chopin tendría un sentido muy vago o general y no se establecería un “*diálogo* intertextual” propiamente: sin la información necesaria, la frase encontraría su sentido por otros medios externos a la alusión intertextual. La dificultad en este tipo de recepción es que involucra un reconocimiento específico por parte del lector para poder cobrar sentido y contextualizar las evocaciones, referencias y asociaciones propias del diálogo intertextual.

c) “[T]extos derivados en los cuales tal lectura palimpséslica es más o menos pertinente y plausible – con un margen siempre de discusión de sus límites – para reconocer, no perder o para incrementar suplementariamente significaciones enriquecedoras en la recepción de un texto.” (Quintana: 181). Este tipo de recepción abarca distintas posibilidades interpretativas de un mismo intertexto dependiendo del grado de *diálogo* que cada lector establezca con el intertexto: aquel lector que cuente con determinada información sobre las fuentes podrá establecer una mayor cantidad de relaciones o tener una comprensión más compleja de la referencia intertextual. A partir de su conocimiento, el lector podrá formular sus propias perspectivas de interpretación y, dependiendo de la amplitud de significación que proponga el intertexto, se aproximará o se alejará de las posibilidades receptoras que el texto provoca. Este modo de interpretación intertextual involucra un alto grado de intervención del lector, como señala Quintana, “[a]nte muchos intertextos o presuntos intertextos cabe una lectura digamos «lineal horizontal» y una lectura intertextual (en relación con otro u otros textos) que depende del grado de competencia y supercompetencia relacional del lector” (181).

En *Una impecable soledad*, este tipo de recepción intertextual se podría dar, por ejemplo, en la mayoría de casos de referencias a piezas musicales, las cuales el lector podría no conocer o nunca haber escuchado, y no por ello el texto perdería su sentido por completo. Desde otra posición, aquel lector que sí cuente con el conocimiento de tales piezas musicales, podrá recrearlas en su mente y “ambientar” musicalmente el texto; además, podrá establecer otro tipo de vínculos, como por ejemplo, con la estructura de la pieza o con el estilo del compositor; incluso podrá enriquecer o complementar el diálogo si conoce información adicional, como la historia o el contexto en el que se compuso la pieza. Analicemos un caso: aquel lector que conozca la composición *Vier letzte Lieder* [*Cuatro últimas canciones*] de Richard Strauss, podrá identificar que las partes del último capítulo, *book the last*, crean un juego intertextual en función a la estructuración de dicha composición y que, al igual que en la pieza de Strauss, la cuarta y última parte del capítulo representa conceptualmente la temática del ocaso a través del poema *Im Abendrot* de Joseph von Eichendorff: Strauss, estando al final de su vida (84 años), reconoce también que se aproxima a su etapa final de producción artística y lo tematiza intertextualmente en esta, su última composición.

En este tipo de construcciones intertextuales, la funcionalidad de la referencia dependerá tanto del conocimiento de su fuente, así como también de las estrategias con que el lector se aproxime al texto: en el desciframiento de códigos textuales, no basta una simple identificación de datos primarios, sino que además habrá que relacionar toda la información pertinente que permita enriquecer o complementar las distintas posibilidades *diálogo* intertextual. Por lo tanto, toda esta dinámica exige un alto grado participativo por parte del lector para la reconstrucción de los distintos posibles sentidos que este tipo de escritura albergaría, tal como explica Mendoza-Canales:

Para Hernández, entonces, tanto la creación como la recepción son un diálogo dinámico y constante con otras obras, autores y voces. El proyecto de Hernández consiste en devolver la vitalidad perdida de la poesía mediante la restitución del nexo entre palabra y experiencia. El poema deja de ser un objeto “autónomo” de sentido completo (saturado y suturado), con una finalidad universalista y de plenitud estética, para ser considerado un artefacto cotidiano que no está más allá de la vida, sino que es parte de ella. Por esta razón, Hernández considera que el quehacer poético ya no puede sostenerse en la figura del genio creador porque ello equivaldría a depender de su autor y a asumir a la poesía como creatura de una única voz dueña del sentido. La poesía, como reflejo de la vida y de la Belleza y como experiencia de escritura, no puede ser una elucubración hueca y artificial que termine por volverse improductiva: un objeto inerte incapaz de ser re-creado en colaboración con el lector. (281-282)

Como podemos ir observando, el funcionamiento del fenómeno intertextual en la poética de Hernández se manifiesta en distintos niveles de complejidad y cada posibilidad de recepción dependerá del grado de competencia del lector, quien “actúa condicionado por las características del texto buscando correlaciones lógicas que le permitan articular los distintos componentes textuales, con el fin de establecer normas de coherencia para hallar *una* significación al texto.” (Antonio Mendoza Fillola: 266). Así, la coexistencia de distintos niveles y posibilidades de recepción sin que necesariamente se anulen entre sí, podría considerarse como una estrategia anfibológica en la construcción de una “obra abierta”, la cual sería una de las peculiaridades (entre otras) por la que varios críticos han señalado que su poética posee ciertas características “*posmodernas*”. Si bien es poco probable que Hernández haya concebido su propuesta desde una perspectiva estética adscrita rigurosamente al posmodernismo (debido a que en aquella época este concepto casi

no había sido teorizado en el contexto cultural peruano)<sup>21</sup>, en su obra podremos encontrar una gran cantidad de coincidencias con esta corriente, las cuales revelan la fragmentación propia de la época y un cambio de actitud hacia las formas artísticas establecidas<sup>22</sup>. En cuanto al uso de la intertextualidad como recurso creativo en textos posmodernistas, Pavao Pavlicic señala que

[e]n ellos la intertextualidad no es acabada, sino abierta, y no es manifiesta, sino que a menudo incluso está oculta. Puede ser realizada sólo como alusión: el vínculo se realiza en un aspecto aislado y de manera muy inmediata, de manera que no es fácil establecer que en general existe. Por eso en algunas lecturas se la descubrirá, pero en otras no. Su significado, además, no es ni global ni definitivo: a veces está claro por qué en general se introduce el vínculo y parece que no hay otro motivo que el juego artístico. Esos motivos tiene que determinarlos el lector, por lo cual de él se espera un alto grado de competencia y una gran entrega. (84)

Debido a que el efecto del juego intertextual depende tanto del reconocimiento de las referencias como de la competencia y capacidad de asociación lectora, los intertextos más difíciles de identificar son los casos de alusión y plagio, en los cuales no existe una necesidad de informar sobre el origen de las fuentes, simplemente se toma el préstamo y ya dependerá del lector su reconocimiento e interpretación en relación, o no, a la fuente original. Con respecto a la necesidad de brindar información de las fuentes al lector, Pavlicic establece esta como una de las principales diferencias entre los tipos de intertextualidad *moderna* y *posmoderna*:

En el modernismo esos vínculos suponen el consentimiento del lector: para saber por qué se ha establecido cierto vínculo, es preciso saber cuál es la poética del autor, a veces es preciso leer también sus manifiestos. La intertextualidad postmoderna, por el contrario, puede entenderla todo el que sea, si quiera un poco, una persona de grandes lecturas y conozca diversas

<sup>21</sup> Con respecto a esta problemática, Liz León señala lo siguiente: “El estallido y la proliferación del pensamiento posmoderno a nivel internacional, relacionado con fenómenos políticos, económicos, sociales y culturales de diversa índole, han llamado la atención de muchos investigadores peruanos, preocupados por la posición que ha de ocupar nuestra literatura ante esa acometida y por reflexionar sobre los fundamentos epistemológicos que sustenten en medio de ella la existencia de una verdadera crítica literaria en el Perú. No obstante, esta problemática amplía su envergadura y conflictividad si consideramos que hablar de la posmodernidad implica declarar un supuesto fin de la modernidad, cuando en nuestro suelo patrio apenas si termina por realizarse intentos desesperados de una modernización acelerada.” (1).

<sup>22</sup> Cabe señalar que, de manera general, para Jameson “[l]os lemas de una filosofía propiamente postmoderna pueden resumirse desde el punto de vista de un anti-fundacionalismo y un anti-esencialismo.” (25).

convenciones; y si ni siquiera distingue el vínculo, no perderá todo el sentido del texto, sino solamente una dimensión de este, y obtendrá una obra de género o convencional. (71)

Hemos observado que en la poética de Hernández, en la mayoría de casos, el manejo y la disposición de los intertextos se manifiestan de una determinada forma para que el lector se aproxime al texto sin la necesidad de conocer a plenitud las fuentes y pueda desplegar otras opciones de significación. Si bien se puede prescindir del conocimiento de ciertas fuentes y obtener una lectura determinada, en el caso de conocerlas, se podrá tener una lectura más profunda o que abarque más sentidos y posibilidades interpretativas en base al *diálogo* intertextual. Aquí cabe subrayar que “es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es, en definitiva, en esta instancia última, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales, existentes en potencia en el interior del tesoro multiseccular acumulado en nuestras tradiciones literarias y culturales.” (Jesús Camarero: 2008, 26).

En tanto que la recepción de uno o varios intertextos involucra una relación entre la competencia literaria y las estrategias de lectura, la intertextualidad de la poética hernandiana, en líneas generales, se presenta como un fenómeno de interpretación abierta o de libre recontextualización, quebrando cualquier ideal de lecturas absolutas o esencialistas. Esta característica resalta, por ejemplo, en el caso de las referencias bíblicas, las cuales son independizadas del marco de su sentido monista y dogmático para adquirir nuevas valoraciones. Así Hernández recontextualiza el sentido de las referencias intertextuales dentro de un marco más afín a su propuesta y crea múltiples espacios para distintos tipos de lectores. Por tal motivo, el lector tendrá que adentrarse a esta obra de manera muy suspicaz, ya que muchas de las referencias y alusiones intertextuales, además de ser rebuscadas y complejas, son muy sutiles, casi imperceptibles, debido a que no hay una voluntad férrea por informar la fuente de proveniencia e incluso, en algunos casos, ni siquiera hay pretensión de que sean reconocidas.

Los préstamos intertextuales, además de servir como base para la escritura de un nuevo texto, hacen de la lectura un proceso de reconstrucción constante, tal como señala Romero Tassara: “[e]l lector ideal de *Vox horrisona* debía ser un lector cómplice, creador, imaginativo, alguien listo a participar en un eterno juego de permutaciones, a inmiscuirse

en un universo más líquido que sólido, más poliforme que uniforme, más cambiante que rígido” (162). Por ello, el lector debería prever y asumir distintas estrategias de lectura utilizando todos los recursos que sean necesarios para ampliar las posibilidades receptoras:

Detectar e identificar los pasajes en los que el escritor ha recurrido a la reelaboración de citas (textos, fragmentos de textos...) de otros escritores, apreciar la intención estética de escribir literatura sobre la literatura, apreciar cuándo un autor rompe con nociones más o menos canónicas, o cómo dispersa en el texto los elementos más diversos tomados de otros sistemas artísticos o de otras culturas, son un conjunto de actividades que implican prever y comprometer en un pacto previo al lector que haya de recibir la obra. (Mendoza Fillola: 278)

Y es que la detección de un intertexto supone una lectura más compleja debido a que invita a una doble mirada: “hacia el texto primero del que el intertexto procede (subtexto) y hacia el nuevo texto al que aquel fragmento textual se ha incorporado” (Martínez: 141). Así, la poesía de Hernández, de alguna manera, invita (o empuja) al lector al reconocimiento o a la búsqueda de las fuentes para poder complementar la información del recurso intertextual empleado<sup>23</sup>. Recordemos que es el diálogo entre los textos el que atribuye el sentido a la recepción intertextual, tal como apunta Martínez:

El carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales o colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra «ajena», de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz monológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. (53)

*Una impecable soledad*, al emplear una abundante cantidad de discursos para emitir el suyo propio, tematiza la imposibilidad de la originalidad absoluta ya que asume y dispone a cualquier legado artístico como material para el desarrollo de la creatividad artística

---

<sup>23</sup> Cabe señalar que, en tanto que en la poética de Luis Hernández los recursos intertextuales son abundantes, complejos y rebuscados, varias ediciones de su obra incluyen una serie de notas para ayudar al lector con las complejidades intertextuales. Por ejemplo, ya en la primera edición de *Vox horrisona* (1978), Nicolás Yerovi anota en el prólogo lo siguiente: “Comprendía que – sobre todo en lo relativo a la Obra inédita – sería de cierta utilidad la inserción de breves datos biográficos de los personajes aludidos en los poemas: pintores, músicos, escritores y hasta fisiólogos. Así se hizo, con el propósito de poner la obra de Hernández al alcance del público no especializado en malabares literarios.” (11). Así también, la edición de *Una impecable soledad* (1997) de Edgar O’Hara, además del sistema de notas, incluye un estudio y una guía comentada de nombres y referencias.

personal. Por ello Ernesto Mora señala que en *Una impecable soledad* “estamos nuevamente ante la teoría mimetizada del poeta bardo de Pound, del plagiador inagotable, el simple ejecutor que reconoce en la poesía (y, extensivamente, en el arte) la instancia ya creada por el hombre.” (579). Cabe resaltar que en los años 60 Pound ya era considerado como una gran figura e influencia poética; en sus *Cantos* se muestra una continua intertextualidad donde participan las voces de muy diversos autores de todas las épocas. La influencia poundiana en el empleo de la intertextualidad de Hernández podría evidenciarse en la heterogeneidad de su obra general, la superposición de registros, el uso de coloquialismos (propio del lenguaje oral), el multilingüismo, etc. Aquí es pertinente citar una de las frases que aparece recurrentemente en los cuadernos de Hernández: “Una forma de escribir poesía / es vivir epigrafiando” (Web PUCP: Cuaderno 16, pág. 19 / Cuaderno 24, pág.33 / Cuaderno 32, pág. 14) y también los ya mencionados versos: “Creo en el plagio / Y con el plagio creo”. (Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 21) ; estos fragmentos demuestran que la utilización o “apropiación” de intertextos sería considerada como un acto de creación en sí; lo importante será usar tal referencialidad de manera creativa y dialógica, ya que el sentido que pueda desplegar cada intertexto empleado termina residiendo únicamente en la interpretación de cada lector, tal como señala Barthes:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar que en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. (1987, 71)

Hemos visto que las características de la poética de Hernández se perfilan a establecer un juego donde la posibilidad de distintas interpretaciones es deliberadamente abierta: su obra constantemente remite a otros textos y establece distintos tipos de *diálogo* con ellos. La aparición de recursos intertextuales ha sido constante desde sus inicios y el poeta ha encontrado distintas formas técnicas y estilísticas de articularlos a su propia obra para expresar su propuesta personal en base al diálogo intertextual, tal como señala Javier Sologuren:

Difícil es hallar poetas tan versátiles como él, capaces de sintonizar los mundos plurales – y aparentemente discordantes – de la poesía, la música, la tecnología, la ciencia, la ciencia-ficción, la filosofía, y acudir tan a menudo a sus fuentes humanas, al vasto mundo de las referencias culturales que en él fueron objeto de trato asiduo y directo y no meros ornamentos onomásticos. (13)



## **Capítulo II:**

### **Reelaboración del Romanticismo**

Como hemos visto en el capítulo anterior, las fuentes de las que se nutre Hernández para la construcción de su poética son variadas y abundantes. Desde sus primeros poemarios ha utilizado diversos recursos intertextuales para expresar su propia propuesta; pero, de todas las fuentes que emplea en su poética, hay una corriente artística que destaca por ser más constante y por entablar un diálogo más cercano con su poesía: el Romanticismo. En este capítulo, me interesa analizar cómo es que, mediante distintos recursos estilísticos e intertextuales, en *Una impecable soledad* Hernández crea una dinámica en la que concentra un conflicto subyacente a toda su obra general: la reconfiguración de la estética romántica para generar una propuesta posmoderna<sup>24</sup>: veremos cómo “[a] pesar de su aspiración por inscribirse dentro de una tradición poética de ascendencia moderna (romántica), la poesía de Luis Hernández revela una tensión interna producto de la fragmentación del sujeto posmoderno.” (Ricardo Mendoza-Canales: 255). En la primera parte analizaré cómo *Una impecable soledad* simula tener la forma y características genéricas de una “Novela”, como marco para desarrollar una propuesta claramente poética en la que tal cualidad formal y genérica le permita crear un especial vínculo con el Romanticismo. Luego, en la segunda sección, analizaré cómo la relación con el Romanticismo se manifiesta a través del *diálogo* entre las referencias intertextuales con el contexto y la temática de la obra.

#### **2.1 Género del texto: “Roman Kitsch”**

Una de las principales características que ayudará a vincular a *Una impecable soledad* con la corriente romántica será el aparente “marco” sobre el que se desarrolla el texto, es decir, el supuesto “género” literario al que la obra simula pertenecer parodiando sus formas y características. Como sabemos, *Una impecable soledad* se compone de varios materiales dispersos<sup>25</sup> y, debido sus peculiaridades y complejidades, resulta difícil

<sup>24</sup> Para una mayor explicación sobre este relación entre *Romanticismo* y *Posmodernismo*, véase el artículo de Ricardo Mendoza-Canales “Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández” (2009)

<sup>25</sup> Véase el Apéndice A.

catalogarla bajo una etiqueta de género rígida. Si bien varios de los textos de Hernández llevan junto a su título la autodenominación paratextual “*Novela*” o “*Roman*”<sup>26</sup>, “a pesar de esta caracterización, no ha habido ningún intento de ubicar estos textos en el género estrictamente narrativo, pues siempre se ha reconocido, con razón, como poesía.” (Chueca: 2010, 262). Por lo tanto, más allá de las designaciones señaladas explícitamente por el autor, el lector debería identificar las distintas posibilidades de significación que tal aparente género puede provocar, tal como apunta Genette con respecto a la funcionalidad de las denominaciones paratextuales:

En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. (Genette: 13)

En *Una impecable soledad*, aparece de modo reiterado la denominación *Roman* y, en varios momentos del texto, la autorreferencia del narrador como “el novelista” (Chueca: 2010, 262); además, por su extensión, sus divisiones en capítulos y su carácter narrativo, aparenta tener forma novelística. Sin embargo, debido a sus inconsistencias, contradicciones y fragmentariedad, evidencia que su supuesto género es solo un marco sobre el que desarrollar su propuesta, ya que “este texto no está pensado realmente como novela sino como una parodia de esta desde el registro del poema en prosa” (Chueca: 2010, 281). Así pues, en relación a un comentario que hiciera Augusto Tamayo sobre *Una impecable soledad* como un “hermoso poema en prosa a manera de relato vanguardista” (citado por Romero: 2008, 182), Chueca resalta que “la mención del poema en prosa (y no

<sup>26</sup> En el caso de *Una impecable soledad* específicamente, la denominación “*Roman*” aparece en los siguientes materiales: *book the first*, *book the fourth*, *Libro cuarto o quinto* y *Roman*. Además, en la página web de la Biblioteca PUCP podemos encontrar varios otros casos en los que aparece esta denominación: *Novela psico-fisiológica en seis entregas* (Cuaderno 2, pág. 34), *novela de barquitos* (Cuaderno 6, pág. 28), *novela en verso libre* (Cuaderno 12, pág. 1), *Novela, más bien, corta* (Cuaderno 18, pág. 26), *Novela española* (Cuaderno 18, pág. 33), *La Novela de la isla* (Cuaderno 22, pág. 54 / Cuaderno 24, pág. 36 / Cuaderno 26, pág. 1 / Cuaderno 30, pág. 38 / Cuaderno 41, pág. 12 / Cuaderno 44, pág. 13), *Una novela rusa* (Cuaderno 23, pág. 49), *Novela plena de estilo y carente de sentido* (Cuaderno 32, pág. 14), *novela de misterio* (Cuaderno 41, pág. 49) y *Novela Kitsch* en varios capítulos (Cuaderno 46, pág. 15). Por otra parte, de manera semejante, encontraremos textos poéticos con la denominación de “*Ensayo*”, como por ejemplo: *Ensayo sobre Lope* (Cuaderno 14, pág. 22) o *Ensayo sobre Ezra Pound* (Cuaderno 41, pág. 19).

simplemente *prosa poética*) es muy atinada, pues las características de este género deben tenerse presentes para enfrentar un conjunto como este” (2010, 262), ya que “el poema en prosa supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas” (Utrera: 16). Tal marco paródico del formato novelesco y su liberalización de fórmulas preconcebidas permiten una constante alternancia y mezcla entre la prosa y el verso.

La prosa predomina en el texto y tendrá un tono “claramente más narrativo y discursivo que el de los versos, aunque esta discursividad, por supuesto, no puede tomarse sin restricciones por el inevitable fragmentarismo y el lirismo que caracteriza la mayor parte de la poesía de Hernández.” (Chueca: 2010, 264-265). Por su lado, el verso será utilizado principalmente en las citas, epígrafes y también en “los poemas escritos por [el personaje] Shelley Álvarez, con lo que se expresa una voluntad de distinguir la poesía lírica en su comprensión más frecuente (expresión de subjetividad), de la poesía narrativa que organiza el relato sobre el personaje” (Chueca: 2010, 265).

Prosa y verso coexisten en cada sección o capítulo, en una productiva relación que potencia su sensación poliédrica y multiforme. El uso del poema en prosa (que incluye en este caso el verso como uno de sus componentes) le permite a Hernández, además del registro más apropiado para la base narrativa que le da unidad a todo el conjunto, una ductilidad que resulta apropiada para un proyecto tan ambicioso y polifónico como el de *Una impecable soledad*. (Chueca: 2010, 264). A través de este tipo de registro, la obra acentuaría su relación con el Romanticismo, ya que esta corriente se caracterizó por sus libertades formales: había libertad en el uso de variantes métricas y se fomentó la recuperación de viejas rimas más libres y populares, así como también la creación de nuevas formas métricas. Aquí cabe recordar una frase que aparece en uno de los cuadernos de Hernández: “los románticos escribían sus novelas en verso libre como el Eugenio Oneguin o el Don Juan ¿por qué no?” (Web PUCP: Cuaderno 12, pág. 1). En tal proceso de experimentación, los románticos innovaron en el empleo de versos más largos y amétricos, y en la mezcla del verso con la prosa, como por ejemplo *Himnos a la noche* de Novalis o *Gaspar de la Noche* de Aloysius Bertrand. Esta libertad formal propició el terreno para el

surgimiento y desarrollo de la prosa poética, el poema en prosa y lo que luego se convertiría en el “verso libre”.

En *Una impecable soledad*, tal relación entre el verso y la prosa también participará dentro del método de escritura ológrafo, en tanto que la distribución de palabras en renglones genera cierto efecto visual en el que los párrafos aparentan tener forma de verso: a causa del grosor del delineado del plumón y el tamaño de su caligrafía, Hernández solo podía escribir unas cuantas pocas palabras por renglón; además, como señala O’Hara, un dato primordial es que “el poeta no cortaba en sílabas ninguna palabra al final del margen derecho de la hoja. Entre partir la palabra y dejar un espacio – amplio y reducido – en blanco, siempre opta por esto último, creando así la sensación visual de que se trata de una prosa que se acerca al verso” (1997, xviii). A través de esta característica del formato manuscrito, Hernández juega voluntariamente con la ambigüedad sintáctica que produce la pausa del verso y la división en renglones (además de otros factores como la puntuación, el uso de mayúsculas y minúsculas o el cambio de página), creando así una relación entre la narratividad del formato novelesco simulado y el lirismo de su propuesta. En algunas partes, el verso y la prosa se combinan y no se puede confirmar con precisión de cuál de ellos se trata.

Por otro lado, la división en “books”, la dispersión de los cuadernos y el modo de “publicación” de *Una impecable soledad* también generarían, tal vez voluntariamente, otro juego conceptual relacionado al Romanticismo, debido a que simula y parodia uno de los formatos genéricos característicos de esta corriente: “la novela por entregas”. Al respecto, Chueca apunta lo siguiente:

Esto (la lectura de los receptores iniciales y, de igual modo, la aparición gradual y la bastante azarosa publicación de los capítulos) podría dar la impresión de otra parodia, quizás hasta cierto punto voluntaria: la del folletín o la novela por entregas, producto cultural cuyo origen lo podemos ubicar, curiosamente, en el romanticismo. Pero mientras esta permitía a los masivos lectores hilvanar el universo narrativo total sea a partir del hecho de haberse generado en ellos una fuerte expectativa que los empujara a tratar de no perder la siguiente entrega, o gracias al recurso reiterado de convenciones y arquetipos claramente conocidos por ellos, *Una impecable soledad*, además de haber bloqueado las posibilidades de acceso a los capítulos completos, no

pretende generar expectativas sobre cómo se desenvolverá la historia, sino que su interés se afina claramente en lo poético. (2010, 282)

Como vemos, el texto presenta ciertas características que le dan la apariencia de formato novelístico (como la denominación paratextual “Roman”, su aspecto narrativo, la división en capítulos, etc.); sin embargo, la subversión a las reglas convencionales de este género evidencian su condición paródica: las aparentes formalidades y el supuesto orden estructural solo sirven para dar la impresión de pertenecer a un género canónico y, dentro de ese marco, poder desarrollar su propia propuesta poética. Entre estas subversiones a las convenciones novelísticas encontramos que no se desea presentar una “historia”, por lo tanto no habrá demasiada relevancia en la trama ni en una secuencia cronológica o concatenada de sucesos, la numeración de algunos materiales no se corresponde necesariamente con un ordenamiento rígido y hay partes que se repiten. A ello habría que sumar otros factores como por ejemplo: el repentino cambio entre verso y prosa sin ningún tipo de patrón regular, la abundante inclusión de citas y plagios, la escritura en distintos registros lingüísticos e idiomáticos, la constante alternancia de nombres del protagonista, la inestable voz del narrador que tiende fácilmente a confundirse (o diluirse) con la del personaje, etc.

Respecto a esta parodia folletinesca, conviene aclarar que la lectura integral de todos los materiales que conformarían *Una impecable soledad* queda imposibilitada debido al método de “publicación” de Hernández, quien regalaba sus cuadernos a distintas personas, desperdigándolos sin una fijación como conjunto en circuitos editoriales “oficiales”<sup>27</sup>; por tal razón es imposible determinar con certeza si es que existen otros materiales que formen parte de esta obra. Este método de publicación, si bien puede ser bastante azaroso, pareciera albergar una propuesta de ánimo lúdico con la intención de mostrarse a sí misma fragmentada e incompleta, como una suerte de provocación que demuestre desinterés o irreverencia ante formalismos convencionales. De este modo, los materiales en conjunto podrían tener distintos modos de recepción dependiendo de los factores que sean tomados en cuenta, ya que sus fracturas, vacíos y disparidades, bien podrían cumplir un rol paródico funcional dentro del texto: a pesar de manifestar cierto

<sup>27</sup> Cabe mencionar que en la primera edición de *Vox horrisona* que realizó Nicolás Yerovi en 1978, y en la que el mismo Hernández colaboró, se presenta a *Una impecable soledad* como compuesta por solo tres secciones: *book the first*, *book the second* y *Roman* (véase Apéndice A).

“orden” en su aparente estructuración, es evidente la fragmentariedad e irregularidad que impera en la obra. Ello nos recuerda sus versos: “Si supieras / Que en la poesía / No hay orden / Ni desorden” (Web PUCP: Cuaderno 16, pág. 11). Mediante tal transgresión voluntaria de la forma y el orden, Hernández juega con las convenciones y los formalismos del género novelístico y la temática romántica para poder desarrollar su propia propuesta; lo cual hace resaltar su coincidencia con cierto carácter posmoderno ya que, dentro de esta concepción estética, la intertextualidad podría presentarse a través de la alusión a un género, época o corriente específica, tal como señala Pavao Pavlicic:

No se vincula un texto concreto, sino a un grupo de textos; la obra postmoderna se remite así a todo un género o a toda una época; o a toda una convención literaria. Cuando se trata de un género, entonces esa obra establece una relación con lo que es la regla del género; cuando se trata de una época, remite a la época de este; cuando se trata de una convención, evoca lo que es la literariedad específica de la misma. De ahí que en la prosa postmoderna, por ejemplo, haya tanto juego con la literatura de género, tanto retorno a diversos periodos históricos y tanta puesta a prueba de diversas convenciones literarias. (68)

Así, la cualidad genérica de *Una impecable soledad* se vincularía a un grupo de obras o, en todo caso, al género de su supuesta denominación paratextual. Como ya hemos visto, el texto autodenomina su género como “Roman” [“Novela”] por vía paratextual; pero además, en el cuaderno *book the first*, tal denominación aparece específicamente como “Roman Kitsch”<sup>28</sup>. Respecto a esta denominación, de manera general, se considera como *kitsch* a aquella obra de arte que es producto del abuso de formulismos y características principalmente románticas<sup>29</sup>.

Sustituyendo la realidad histórica o contemporánea por clichés, el *kitsch* claramente se desarrolla mediante algunas necesidades emocionales que

<sup>28</sup> Si bien la denominación “Roman Kitsch” se presenta únicamente en dicho cuaderno o capítulo, el hecho de que se encuentre al inicio de la obra [*book the first*] la vuelve bastante significativa. Por otro lado, cabe recordar que es imposible determinar si es que existen otros materiales “desconocidos” que pertenecerían a *Una impecable soledad* y que lleven la misma inscripción “Roman Kitsch”.

<sup>29</sup> Respecto a la relación entre la corriente romántica y lo *kitsch*, Calinescu señala lo siguiente: “Aunque el *kitsch* puede darse en una gran cantidad de diferentes contextos, el concepto carece casi totalmente de lo que yo denominaría «profundidad histórica», esto es, difícilmente puede ser utilizado en conexión con nada antes de finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX. Esto es otro modo de decir que el *kitsch* – no sólo como término sino también como concepto – es esencialmente moderno. Incluso aunque podamos descubrir alguna relación formal entre el *kitsch* y el arte manierista o barroco, el *kitsch* parece ser, históricamente, resultado del romanticismo.” (234).

están generalmente asociadas con la concepción del mundo romántico. En gran medida podemos considerar el *kitsch* como una forma estereotipada del romanticismo. (Calinescu: 236)

Y es que el deseo romántico de querer escapar de la realidad adversa o simplemente monótona es quizás la razón principal del gran atractivo del *kitsch* (Calinescu: 234). Por lo general, se reconoce a lo *kitsch* como un estilo estereotipado, una evidente copia inferior de formas ya existentes (basado en convenciones sociales y artísticas) que trata de imitar un arte encasillado como alto o refinado; tal como anota Chueca: lo *kitsch* sería “otro producto del romanticismo, caracterizado además por su pretensión de fungir como producto de interés cultural alto, cuando es, en realidad, el resultado de muchas simplificaciones para lograr ser atractivo para un público masivo” (2010, 282). En tal anhelo de sofisticación, lo *kitsch* ha recurrido al uso de fórmulas facilistas o materiales menos costosos, por ello es considerado como un arte pretencioso, exagerado, sobredorado o pasado de moda: se cuestiona el valor de su originalidad artística o, en todo caso, es calificado como un arte de muy mal gusto. Como vemos, la percepción del concepto de arte *kitsch* tiene una connotación estética negativa: por lo general, aquello que es considerado como *kitsch* no busca denominarse a sí mismo como *kitsch*, sino que tal etiqueta es impuesta por el público o por la crítica en base a su percepción de ciertas características de la obra.

Sin embargo, debemos tomar en cuenta el hecho de que el concepto acerca de lo *kitsch* ha ido transformándose y sigue adquiriendo nuevas connotaciones adecuándose a cada época. Desde una perspectiva más contemporánea, más allá de sus iniciales connotaciones peyorativas, lo *kitsch* ha pasado a ser considerado también como un arte con cierta voluntad antiestética que exagera tópicos recurrentes y motivos comunes para demostrar su artificialidad: es decir, un arte con el deseo de aparentar, de querer parecer ser pero no ser y, desde tal posición, justamente parodiar la jerarquización y canonización de estilos artísticos y el establecimiento de reglas sobre el buen y el mal gusto, tal como señala Calinescu:

Si pensamos el *kitsch* como el «estilo» del mal gusto, llegamos a otra paradoja [...] la posibilidad [...] de utilizar el mal gusto (esto es, el *kitsch*) para subvertir los convencionalismos del «buen gusto» que finalmente conduce a la esclerosis del academicismo. (250)

En este sentido, el empleo voluntario y consciente de la alusión a lo *kitsch* adquiere su forma paródica debido a que, en su evidente fingimiento, remarca su distancia de lo catalogado como «arte culto» en lugar de supuestamente aspirar a él, evidenciando su propia falencia y artificialidad. Por lo tanto habrá una clara diferencia entre la obra que solo es catalogada como *kitsch* por presentar un abuso de formulismos de la obra que emplea intencionalmente lo *kitsch* para crear un producto de vanguardia en el que la condición paródica puede hacer cobrar significación y funcionalidad a ciertas contradicciones, inconsistencias, vacíos o disparidades. Como señala Calinescu: la vanguardia se interesa por el *kitsch* por propósitos estéticamente subversivos e irónicos, y 2) el *kitsch* puede utilizar procedimientos de vanguardia (que son fácilmente transformados en estereotipos) para sus propósitos estéticamente conformistas (250). “[L]a posibilidad de la vanguardia de utilizar elementos *kitsch* y, viceversa, del uso que hace el *kitsch* de los recursos de la vanguardia es sólo una indicación de lo complejo que es un concepto del *kitsch*” (Calinescu: 230).

En *Una impecable soledad*, el hecho de que se manifieste explícitamente el paratexto “Roman Kitsch” en el inicio de la obra, evidencia su intención irónica y paródica, ya que, en su desarrollo, a través de “aparentes” formulismos, se rompe con la convencional coherencia estructural formal para concentrar la significación de su propuesta dentro del ámbito poético: En lugar de crear grandes enredos o complejas tramas que mantengan al lector en suspenso, la obra ofrece una trama bastante escasa con poquísimas acciones, se detiene en la narración de cuestiones realmente cotidianas, las cuales serían irrelevantes para la gestación de una trama (como ducharse, nadar en el mar, beber en bares, etc.). Asimismo, la falta de unidad y secuencialidad, los cambios repentinos de formas y discursos, y los descuidos (aparentemente voluntarios) de reglas formales revelan su carácter artificioso y su pretensión poética antes que narrativa. Todo ello sugiere al lector aproximarse al texto con una expectativa no convencional, tratando de encontrar otros sentidos a tales irregularidades e incongruencias; como señala Calinescu: “la vanguardia rebelde ha hecho uso de una variedad de técnicas y elementos tomados prestados directamente del *kitsch* para sus propósitos irónicamente perjudiciales.” (228). Estos son solo unos cuantos puntos para mostrar “cómo este texto utiliza una serie de

claves de lo kitsch para ofrecer, por el contrario, un producto artístico de vanguardia.” (Chueca: 2010, 282).

Como hemos visto, a través de la forma de su propuesta, Hernández genera una tensión intertextual entre la influencia del Romanticismo y la inestabilidad de la Posmodernidad: a diferencia del desarrollo convencional de una “intertextualidad moderna”, la cual ordena, clasifica y canoniza géneros literarios (además jerarquizarlos en mayores y menores), “la postmodernidad, desde el gesto de la revisitación y reescritura, retoma y deconstruye los géneros, los estereotipos, los sentidos violentados, hibridándolos, cuestionándolos, infinitesimándolos.” (Cecilia Secreto: 117).

Hernández lleva el juego intertextual incluso hasta los distintos márgenes de su obra (como lo son la cualidad genérica del texto, la escritura ológrafa, el método de publicación, etc.), creando la imposibilidad de determinar con certeza las funciones de cada elemento y generando así cierta movilidad en los límites que la circundan: “Si el Texto plantea problemas de clasificación (ésta es una de sus funciones «sociales», por otra parte), es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites.” (Barthes: 1987, 75). Así, con relación a su aparente formato novelístico, “Hernández emplea la parodia como recurso para desmitificar las concepciones legitimadas por la tradición y los discursos de autoridad, descolocándolas y sustituyéndolas por un proyecto que responda, por sus características, a la estética de una nueva época.” (Mendoza-Canales: 256). Por lo tanto, en *Una impecable soledad* encontramos que, aunque en apariencia se trate de un texto narrativo (la “novela” en la que se cuenta la “historia” de Shelley Álvarez), este será solo el marco discursivo estratégico sobre el que Hernández desplegará una gran cantidad de recursos líricos, retóricos y plásticos.

## **2.2 Tematización del Romanticismo**

Como veíamos, la apariencia de “novela” y el registro de poema en prosa sobre el que se desarrolla *Una impecable soledad*, le permiten a Hernández articular recursos poéticos e intertextuales sobre una base narrativa más sólida o, en todo caso, menos abstracta. Ya visto el supuesto marco genérico del texto, en esta sección profundizaré en algunas de las

formas en que la obra reconfigura características de la corriente romántica a través de su propia temática y el uso de elementos intertextuales.

Empecemos mencionando algunas nociones generales sobre el Romanticismo, para luego analizar cómo es asumido dentro de la construcción de la obra. El Romanticismo hunde sus raíces en la historia socio-político-cultural de Occidente, y se caracteriza principalmente por empezar enfrentarse y marcar claras diferencias con los rígidos ideales del racionalismo ilustrado y al orden asociado a la Ilustración, subrayando la importancia de expresar sus profundas emociones personales. La corriente romántica estuvo conformada por intelectuales y artistas insatisfechos que desafiaban lo convencionalmente establecido y representó un cambio social bastante significativo en el desarrollo del pensamiento humano. Tal proceso histórico de cambio se inicia hacia finales del siglo XVIII y se convierte en una de las características principales del siglo XIX. Este nuevo modo de percibir el mundo caló profundamente en el pensamiento de la humanidad y se volvió en un concepto genérico; por lo que, además de tal contexto inicial,

el romanticismo puede entenderse también como una actitud del alma humana sin connotaciones inmediatamente históricas, que diseña en cada individuo humano la actividad creativa misma, una disposición del sentimiento, un estado de ánimo nostálgico y angustiado cuyas manifestaciones pueden encontrarse en artistas de épocas totalmente distintas, antes o después de los límites temporales del auténtico romanticismo. (De Paz: 12)

Tal “ánimo nostálgico y angustiado” se debería a que, en su indagación existencial en base a la percepción sensorial y la experiencia emocional, el ser humano se percata de su fragilidad y finitud, es decir de su condición mortal, y comprende que hay temas que no pueden ser abordados desde la perspectiva estricta del racionalismo, por lo que la incertidumbre será una constante que regirá su aproximación a la realidad. En la obra general de Hernández tal incertidumbre existencial aparece constantemente y de diversas maneras, y en el caso de *Una impecable soledad*, se manifestará principalmente a través de la actitud melancólica del protagonista y su cuestionamiento incesante: “A qué se debería que Muerte y Amor fuesen temas tan románticos, se preguntó Shelley. Quizás debido a que a todos sucede, se respondió cerrando la espita y dirigiéndose al piano” (29). El Amor y la Muerte fueron conceptos de importancia fundamental para el desarrollo del Romanticismo

debido a que son eventos comunes a todos y albergan en sí mismos la simbolización de una trascendencia existencial personal que nos forma como seres humanos por lo que sentimos y experimentamos en esta realidad durante la brevedad de nuestras vidas. Tomando el conocimiento empírico como base, se trata de manifestar indagaciones personales y dudas dentro de la obra artística, y así el acto de creación artística en sí mismo forma parte del cuestionamiento existencial; desde una perspectiva romántica, los sentimientos y emociones son en gran medida el motivo propulsor de la escritura: la influencia de la experiencia personal volcada dentro de la obra se manifiesta como una necesidad tanto existencial como artística, como si la escritura fuese una suerte de imperioso desfogue emocional que marca al artista<sup>30</sup>.

Por otro lado, en tanto que comprende que la incertidumbre inevitablemente condiciona su conocimiento, el hombre romántico adoptó un ánimo melancólico que ha sido transmitido y adoptado por distintas generaciones, justamente debido a que experimentan la misma problemática en distintos contextos históricos y sociales. Así, los ideales del Romanticismo han sido asumidos como la continuidad de un legado artístico y emocional. En la poética de Hernández esta idea se ve reflejada en la cita hipocrática que aparece recurrentemente en distintas partes de su obra “Ars longa, vita brevis” [“el arte es largo, la vida breve”]: el arte en sus distintas manifestaciones perdurará en el tiempo y será transmitido a través de agentes cuya vida es finita y fugaz.

El Romanticismo también se caracterizó por la idealización del pasado: los románticos, al estar decepcionados del pensamiento de su entorno se opusieron a las convenciones de su época y buscaron el retorno a la antigüedad. De este modo, buscaban resaltar la influencia y trascendencia del pasado sobre el presente, tal como señala De Paz: “Los románticos soñaron con los tiempos pasados en los que habrían querido vivir, y divisaban en el presente la huella de ese pasado, a la vez que se proyectaban hacia un futuro

---

<sup>30</sup> Respecto a la escritura como una suerte de “maldición”, Ricardo González Vigil escribe lo siguiente: “El cultivo de la Poesía como un destino inevitable, a medio camino entre la fascinación y el desconuelo, es una de las constantes más hondas de la poesía peruana contemporánea, tal vez la prueba mayor de su madurez y autenticidad. Presente en quienes salvaguardan su intimidad (Eguren), desnudan su indigencia (Vallejo), o propician su silencio (Westphalen) adquiere su rostro más lacerante y significativo en quienes, como Martín Adán, le consagran toda la existencia hasta borrar los límites entre vida y escritura, desposeídos de todo por esa especie de “maldición” y “exilio” que es poseerla y no querer, pero sí necesitar poseerla. Este es, precisamente, el caso de Luis Hernández, su radical marginalidad.” (1978).

que querían digno de ese pasado de energía y creación.” (69). Por ello, las generaciones siguientes reconocieron el valor del legado estético heredado y lo expresaron desde su contemporaneidad. A través del *diálogo* intertextual se concibe la creación de lo nuevo como una reformulación de lo viejo y se establece una relación artística entre el pasado y el presente de manera consciente y creativa. Es aquí donde *Romanticismo y Posmodernidad* encuentran un punto de coincidencia, debido a que, cada una a su modo, opta por una reelaboración de lo pasado. Al respecto Calinescu señala que: “[a]bandonando estrecheces de la vanguardia y optando por una lógica de renovación más bien que innovación radical, el postmodernismo ha entrado en un diálogo intensamente reconstructivo con lo viejo y con el pasado” (270). Como veremos a continuación, en *Una impecable soledad* claramente se buscará establecer una vinculación con la corriente romántica a través de distintos recursos narrativos e intertextuales, pero esta será reconfigurada desde la contemporaneidad del autor, generando un cambio de paradigma y posibilitando una estética nueva:

Pero así como la intertextualidad es una herramienta creativa, también sirve para dismantelar ideas y discursos privilegiados por la tradición mediante la parodia. Tomar modelos, estilos y versos ajenos para adoptarlos y adaptarlos no es sino parte de la propuesta estética de Hernández: hay una necesidad de comunicar y, para ello, cabe hacerlo holísticamente, utilizando referencias, versos transcritos descontextualizados y vueltos a contextualizar en otros poemas, citas, paráfrasis. Incluso versos ajenos escritos en otras lenguas, incrustados en su poesía, adquieren nuevos sentidos. (Mendoza-Canales: 272)

Para empezar, un claro indicio de querer generar una vinculación con esta corriente artística será el hecho de que los nombres que el protagonista va alternando a lo largo de la obra aluden a nombres de poetas románticos:

- Percy B. Shelley Álvarez :: Percy Bysshe Shelley
- John Keats Álvarez :: John Keats
- Byron Álvarez :: Lord Byron
- Alfred Álvarez - Lawn Tennyson Álvarez :: Alfred Tennyson
- Dante Gabriel Álvarez :: Dante Gabriel Rossetti
- Aleksandr Álvarez :: Aleksandr Pushkin
- Samuel Taylor Álvarez :: Samuel Taylor Coleridge

- Gran Jefe un Lado del Cielo :: Jefe Seattle

Sin tomar en cuenta el nombre “Gran Jefe un Lado del Cielo” (del cual hablaremos con más detalle en el cuarto capítulo), todos los otros nombres aluden específicamente a poetas del Romanticismo, de los cuales, los empleados más reiterativamente en la obra son: Shelley, Byron y Keats. Estos tres autores se encuentran convencionalmente ubicados dentro de la segunda generación de poetas románticos y representan el auge de la poesía romántica inglesa. Sus atormentadas y erráticas vidas y sus muertes tempranas son un claro ejemplo de existencia romántica. Los tres comparten varias características personales y artísticas en común, entre algunas de ellas: su imaginación y creatividad estaba fuertemente influenciada por la belleza y su amor desinteresado por ella; usaban el lirismo y la ficción para representar las relaciones entre la realidad y la fantasía o el sueño; creían en la libertad individual, despreciaban las restricciones sociales y las formas convencionales de religión y política; en sus obras denunciaron los males de la sociedad. De cierta forma, varias de estas características pueden verse reflejadas en *Una impecable soledad* mediante la alusión a estas personalidades, tal como señala Romero Tassara, por ejemplo, con relación al tema de la soledad:

Junto a personajes parecidos, algunas veces a los poetas ingleses Shelley y Keats [este último conocido en la historia de la literatura por sus constantes metamorfosis personales], LH arrancaría desde ese territorio preguntas sobre ¿qué es la soledad? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer o, por el contrario, unpreciado valor a punto de ser destruido por la colectividad y la omnipresente imbecilidad institucionalizada? (182)

La soledad es la temática principal de la obra y ello se manifiesta desde el título. Con relación al Romanticismo, la soledad fue una condición que caracterizó a los artistas de esta corriente: en su cuestionamiento artístico y existencial y en su búsqueda de nuevas sensaciones, los artistas románticos se recluyeron en la soledad y, además de la estigmatización social y el dolor que esta pueda producir, encontraron también en ella un lugar de sosiego y una fuente de expresión personal. Así, en el Romanticismo la soledad se vuelve un tópico y se tematiza la alienación del artista de la sociedad. Un claro ejemplo de este tópico es el poema *Alastor, o El espíritu de la soledad* de Percy Bysshe Shelley o el extenso poema narrativo *Las peregrinaciones de Childe Harold* de Lord Byron, el cual, a

través de las características de su protagonista, principia un tipo de personaje (solitario e incomprendido, entre algunas de sus características) denominado como “héroe byroniano”, cuya influencia aparecerá en otros personajes románticos como Eugenio Onegin, de la novela homónima de Pushkin, o Pechorín, de la novela *Un héroe de nuestro tiempo* de Mijaíl Lérmontov.

En *Una impecable soledad*, el personaje Shelley Álvarez es un artista cuya principal característica es el ser solitario: casi en la totalidad de la obra se encuentra solo, salvo por unos pocos encuentros con otras personas (o mejor dicho desencuentros) en los que la interacción y los diálogos son brevísimos [“Porque era evasivo: evasivo por solitario, impecablemente solitario.” (8)]. Las razones por las que el personaje es solitario no se muestran con claridad y parecen ser inciertas [“Qué te ata Shelley Álvarez y acrecienta tu aislamiento. Creo que eres un pillo, Shelley, y enlazas tu corazón a nadie” (39)]. Sin embargo, el texto ofrece ciertos datos que dejan entrever que tal condición se debería al modo en que los demás se relacionan con él, tal como menciona Chueca: “Su frecuente aislamiento (la cara más extrema de su soledad, podríamos decir), entonces, parece no deberse únicamente a su sensibilidad –o condición – diferente, sino, sobre todo, a las reacciones de los demás frente a estas” (2010, 276-277). Su inexplicable condición de solitario no llega a ser comprendida por los otros y genera rechazo acrecentando su soledad.

Gran Jefe un Lado de Shelley poseía una inexplicable soledad. Porque conocía todo: la maldad, la envidia, se daba cuenta de todo lo que sobre él arrojaba la gente que no resiste una impecable soledad. (36)

Pero quien lo conocía lo isolaba. Porque los enajenados producen rechazo, prevención, todo menos dulzura o ternura o Amor. (35)

Su soledad, tan preciada por él, es vista como algo negativo por los otros [“De niño oyó de alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre” (31).] A pesar de que el personaje pueda considerar su propia soledad como un lugar con cierta placidez [“Pero la suya era la soledad que no mata, la soledad que no aísla, la soledad que no entristece, la pequeña música nocturna” (9)], es evidente que esta también produce cierta desazón en él [“Y no hubo un amor imposible ni un fracaso: pienso que el mundo te fue difícil: y tú, no maldijiste de él. Aceptaste, pues así llegaste a ti mismo, tu impecable, humana, admirable soledad.” (39)].

En su soledad el personaje se dedica a observar su existencia y medita en cada experiencia que atraviesa. Su escapismo social también lo lleva a huir mentalmente de la realidad inmediata que lo rodea y proyectar sobre ella su imaginación: “va il pensiero, en alas de la fantasía” (3); ello permite, tanto al personaje como al narrador, incurrir constantemente en digresiones e instancias puramente contemplativas.

Desde la perspectiva del Romanticismo, la contemplación de la belleza es fundamental para alcanzar el ideal artístico. En las obras románticas se refleja la atracción por paisajes salvajes y el culto a la naturaleza mediante instancias meramente descriptivas y contemplativas en la que despliegan su profundidad lírica; como ejemplos de esta característica podemos mencionar los poemas *Oda al viento del oeste* y *Mont Blanc* de Percy Bysshe Shelley, en los cuales la contemplación de la naturaleza le sirve al autor para desplegar su lirismo y crear distintas metáforas y figuras literarias. En *Una impecable soledad*, la tematización de la contemplación será constante y llevará al personaje a cuestionamientos artísticos y existenciales: este se entrega constantemente a la contemplación de obras artísticas, desde las más sencillas y populares hasta las más complejas y sofisticadas, así como también contempla su creación personal: “Y todo ser humano debe contemplar su propia obra y ver que es buena, porque no sé quién nos hizo a su imagen y semejanza” (32). También como otra posibilidad de contemplación, por lo general, el personaje reflexiona sobre su propia existencia y posición en el universo: “Con una impecable soledad Shelley observó que su mundo era el mundo. Qué extraño planeta, se dijo.” (3). Constantemente se incluyen referencias astronómicas y se ubica al personaje dentro de la totalidad del cosmos: “Luego, envuelto en el Universo glorioso, bajo el cuarto creciente y Saturno, el pérfido planeta, el pianista contempló los alambres, los asfódelos, los tulipanes, la continua floración de La Tierra.” (9). Como vemos, Shelley Álvarez puede contemplar su existencia a gran escala (el cosmos), pero también puede encontrar cierta relevancia y profundidad en lo común y cotidiano, como si cualquier objeto o acontecimiento mereciera ser tomado en cuenta, ya que ello también forma parte de su experiencia personal y le resultará trascendente:

Alfred Álvarez reflexionaba acerca del césped, esa extraña superficie luminosa que antecede a las casas. Por unos instantes pensó que el césped era un sueño, pero al decidirse a regarlo, concluyó que no tal. Mientras

colmaba de agua el jardín, cantaba dentro de sí im Abendrot, la última canción de Strauss. (29)

El Romanticismo trata de hallar la belleza y trascendencia en lo efímero, valora cada instante por más cotidiano que sea, en tanto que se considera cada experiencia como única e irrepetible, y Hernández lleva este recurso hasta la exacerbación:

Dante Gabrielle Álvarez tomó una ducha. Gran invento el shower. Una ducha en Fa Mayor, con despliegue de shampoo y alternativas termodinámicas.

Dado lo cual se enfrentó, o, más bien, se incluyó en el cosmos y sus formas luminosas; púsose la ropa y aconteció bajo el sol. (37)

Como vemos, el personaje puede obtener reflexiones de actos comunes y simples, como regar el césped o tomar una ducha. Al ser la existencia en sí misma un punto de cuestionamiento, adquiere valoración cada instante vivido. Esta característica de contemplar lo que lo rodea y tratar de darle un sentido trascendente (propia del Romanticismo) es común en la obra general de Hernández, por ejemplo en uno de sus cuadernos escribe lo siguiente:

Hay en las grietas  
De las casas  
En rincones follaje  
Musgo y todo  
Lo que sólo  
El grandilocuente  
Romanticismo  
Pudiera describir

(Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 35)

El tema de la contemplación, característico del Romanticismo, es reconfigurado desde la poética hernandiana: además de prestarle atención a su posición en el cosmos y a los exóticos paisajes naturales, también se encuentra trascendencia y relevancia en la contemplación de cosas aparentemente sencillas como: alambres, asfódelos, tulipanes, follaje, musgo, el césped que antecede a las casas, un letrero de hojalata, un anuncio publicitario, las cervezas, las bancas, las esquinas, etc.

Estas instancias contemplativas en la obra de Hernández, antes que solo detallar una descripción, tratan de manifestar una relación con distintas instancias abstractivas para el lector, tal como señala Víctor Vich:

Como muchos de los poetas románticos a los que Hernández cita constantemente (Keats, Shelley, Byron, Hölderlin), en su poesía la naturaleza y los paisajes son un elemento central en la construcción del mundo imaginario. Hay, en su obra, paisajes que se concentran en la pura descripción física hasta otros que se utilizan para construir alegorías más complejas. Todos, sin embargo, comparten una misma característica: más que una “visión directa” de la realidad, pueden ser definidos como una “contemplación de la contemplación” [...] No se trata, por lo tanto, de la descripción de algo exclusivamente físico, sino de la *externalización* de una experiencia interior. (25-26)

Por otro lado, así como se valora cada instante de las experiencias personales vividas, el Romanticismo también se caracterizó por valorar la individualidad de cada sujeto. Los románticos se inspiraron en el deseo de libertad y tenían la convicción de que la gente debía perseguir ideales en lugar de normas y convenciones impuestas. Así, personajes poco convencionales empezaron a tomar protagonismo y a adquirir nuevas valoraciones. La empatía y la *otredad* cobran importancia para profundizar en el tema de las relaciones y el trato entre los seres humanos. La importancia del *otro* como si fuera “centro del Universo” es un motivo de reflexión constante y se podrá observar en muchas partes de *Una impecable soledad*, como por ejemplo:

Cada ser es el centro del Universo. Y si por alguna fortuita e impensada circunstancia este ser deviene en misterioso y solitario, sin quererlo, el centro del Universo resulta soledad y misterio (17)

Escribir me es muy fácil. Sobre todo porque sólo algo tengo que decir:

Que toda persona es el centro del Universo. No de su Universo. Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito. (57)

Yo no creo que lo que diga sea cierto. Pero en mí estoy seguro que todo ser humano es el centro del Universo. Y seguramente así me parezca por ser lo más irrazonable que a mí acude (57)

Muy coherente Shelley Álvarez: te lo merecías todo. Como lo merece cada ser que nace y vemos en él a nosotros, y a cada uno. (40)

Igual Lawn Tennyson Álvarez, que creía

Que la gente no es mueble

Que la gente es inmortal

Que la gente es igual

(40)

Como vemos, la idea de la importancia individual de cada ser humano es bastante reiterada en la obra. Así también, en relación a la valoración de cada individuo y a la necesidad de expresar experiencias personales, el Romanticismo mostró un gran interés por obras que presenten cierto carácter autobiográfico, y aspiró a que vida y obra se compenentren en una interrelación artística con objetivos tanto estéticos como antropológicos; un ejemplo de ello serían las ya mencionadas obras *Eugenio Oneguín* y *Las peregrinaciones de Childe Harold*, ambas ficciones inspiradas en viajes y experiencias personales de los autores.

Por último, otra de las características de la corriente romántica es su relación con la temática de la muerte. La angustia romántica se debería también a la consciencia acerca de la mortalidad del hombre: su complejión y fisiología hacen que el ser humano no pueda ignorar su condición animal: “Soy un animal, dijo mirando con indiferencia sus manos.” (9). Esta conciencia de fragilidad y finitud, además de la incertidumbre existencial, llevó al hombre romántico a querer expresar sus sentimientos debido a la experimentación del dolor y ante la amenaza de cualquier posibilidad de muerte. Por ello en sus obras buscaron plasmar artísticamente sus emociones humanas como una suerte de registro de la experiencia personal que exprese preocupaciones, aflicciones y angustias existenciales. La incertidumbre que cubre e imposibilita nuestra aproximación a la muerte y el conocimiento certero de nuestra frágil, fugaz y finita existencia humana, acentuaron la visión melancólica y el desconsuelo característico de la corriente Romántica; idea que puede apreciarse en el siguiente fragmento de *Una impecable soledad*:

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

tiempos. Y todos tan jóvenes en la partida. Y no por despreciar el vivir, más por el ciclo natural de quien halla algo más que lo irreal en los sucesos. Y se melancoliza y desgarrar y alegra. Pues sabe que su vida no ha de ser feliz, pero humana. (47)

Llama la atención que una corriente que tematizó la idea de “la muerte temprana” o la sensación de estar en “los días finales” tuviera entre sus principales representantes poetas que encontraron la muerte a una edad temprana, tal como señala De Paz:

Pocas generaciones cuentan con tantos muertos jóvenes, como si, en una era de crisis, el genio no pudiese contar con el tiempo necesario para la madurez, sino que debiese manifestarse totalmente en un instante, de golpe, como el relámpago en un cielo de tormenta, tal y como aparece en numerosos cuadros románticos. (De Paz: 50)

En *Una impecable soledad*, esta idea aparece constantemente a través de citas e intertextos; por ejemplo, en distintas ocasiones incluye un fragmento del poema *On This Day I Complete My Thirty-sixth Year* de Lord Byron:

Mi days are  
 In the yellow leaf  
 The flowers  
 And fruits  
 Of love  
 Are long time ago  
 The worm, the  
 Canker and  
 The Grief  
 Are mine alone  
 (44)

Otro ejemplo de la tematización de la muerte o de “los días finales”, es la inclusión del poema *Im Abendrot* de Joseph von Eichendorff, el cual incluye en el texto de manera mucho más recurrente y con el cual finaliza la obra generando una metáfora conceptual con el tema del ocaso:

A través del dolor y la alegría  
 Hemos caminado

Déjanos ahora descansar  
 En esta tierra silenciosa  
 El atardecer cae en los valles  
 Se oscurece el aire  
 Dos aves aún ascienden  
 Soñando en lo lejano  
 Pronto será tiempo de reposo  
 Y no equivocaremos el camino  
 En esta soledad  
 Oh paz tan largo deseada  
 Tan honda en el crepúsculo  
 Cansados ya de errar  
 Quizás sea la muerte así

(59-60)

Hemos visto cómo, mediante la articulación de recursos narrativos e intertextuales, en *Una impecable soledad* se busca establecer un vínculo directo con la corriente romántica, la cual es reelaborada desde una perspectiva personal más acorde al contexto propio de su época. Hernández utiliza supuestas estructuras formales, propias de un género narrativo, y desde ellas despliega su propia propuesta poética: se narra con un marco discursivo que pertenece a un género masivo y luego se recarga con recursos retóricos que pertenecen a otro marco, lo cual correspondería a una estrategia para mostrar la pérdida de fronteras entre dos discursos supuestamente antagónicos. (Vich: 2013, 26). De este modo, Hernández utilizará la temática romántica para expresar su propia propuesta poética y romper con fáciles estereotipos, lo cual puede apreciarse en ciertas cualidades de su protagonista: Shelley Álvarez es un pianista intérprete de sofisticadas composiciones clásicas, se presenta en recitales en teatros y viaja con sus pianos en trasatlánticos, pero a la vez es un vagabundo solitario que deambula por las calles de Lima y se refugia constantemente en el alcohol, fuma hachís y pasta básica. Evidentemente es una persona culta y entendida en complejos temas artísticos, científicos, filosóficos, etc., pero además, como hemos visto, domina otros tipos de discursos más coloquiales y es capaz de encontrar complejidad y belleza en cosas cotidianas y simples; en este sentido, como anota Chueca,

Shelley Álvarez no es, pues, un cómodo intérprete encerrado en su mélica torre de marfil. Es, definitivamente, un sujeto más complejo: culto y refinado en su apreciación poética y musical, pero a la vez atento a otros registros y

envuelto en espacios bastante más marginales que canónicos. [...] Se trata, pues, de un personaje – y la narración del novelista hace perfecto eco de ello– para quien se han roto las rígidas fronteras del arte entendido solo como “alta cultura” o de la belleza en su sentido tradicional. (2010, 271-272)

Mediante la alusión al Romanticismo como eje temático, Hernández logra entremezclar elementos en principio opuestos, como por ejemplo: la narrativa con la lírica, el verso con la prosa, el pasado con el presente, la música con la poesía, la “alta cultura” con la “cultura popular”, el registro académico con el habla conversacional, etc. De este modo, Hernández logra que los distintos límites de su obra no sean fijos, sino móviles, y además puedan tener múltiples posibilidades de recepción. En esta obra, la parodia (al género novelístico y al estilo *kitsch*) cumple un rol protagónico ya que a través de ella Hernández logra su expresión en medio de dos terrenos en principio opuestos, haciendo que confluyan en el texto “una razón romántica que le sirve a la vez como refugio y blindaje, y una inercia posmoderna que tiende a la relativización y la fragmentariedad.” (Mendoza-Canales: 284). El Romanticismo y la Posmodernidad encuentran puntos de coincidencias en la reelaboración del pasado y en la liberalización de fórmulas preconcebidas: a pesar de remitirnos a lo clásico y consagrado, se hace desde una perspectiva que involucre renovación, originalidad y cambio, y es justamente en este aspecto donde podríamos encontrar los orígenes que influyeron en el desarrollo del arte moderno<sup>31</sup>. La intención de diálogo con el Romanticismo en este texto es explícita y a través de distintos usos del fenómeno intertextual (que logra evocar a toda una corriente) Hernández busca expresar su pensamiento y estética personal.

---

<sup>31</sup> Con respecto a esta relación entre el romanticismo y el arte moderno, De Paz apunta lo siguiente: “El romanticismo se caracterizó así, fundamentalmente, por ser la lucha por la libertad, dirigida no sólo contra las academias, las iglesias, los cenáculos, los mecenazgos, los aficionados, los críticos, los maestros, sino también contra cualquier tipo de tradición, de autoridad, de norma. Y es precisamente en este movimiento de liberación donde se pueden encontrar los orígenes del arte moderno y de su compleja fenomenología, llena de laceraciones, individualismos, contradicciones y turbaciones. Todo el arte moderno puede entenderse como un resultado de este movimiento romántico de liberación.” (187).

## Capítulo III:

### La “musicalidad” de *Una impecable soledad*

La música es una de las temáticas más recurrentes en la poética general de Luis Hernández y *Una impecable soledad* es uno de los conjuntos que presenta una mayor complejidad en el tratamiento de este tema. Ello se debe, en gran medida, al hecho de que el protagonista es un pianista y melómano, lo cual ocasiona que en la obra aparezca una gran cantidad de referencias a la música clásica<sup>32</sup>. En este capítulo analizaré aquellos intertextos relacionados específicamente al tema de la música dentro de *Una impecable soledad*. Aquí me interesa proponer la idea de que en esta obra, mediante el uso de recursos narrativos e intertextuales, Hernández busca acentuar el clásico vínculo histórico que ha unido música y poesía en una actividad artística correlativa a pesar de sus evidentes diferencias; con respecto a esta relación, Enrico Fubini señala lo siguiente:

Dado que las diferencias entre poesía y música son macroscópicas (diferentes en sus instrumentos de comunicación, diferentes respecto a la sintaxis y la gramática en la que se articulan, diferentes a la hora de referirse a un objeto, en caso de que se admita la posibilidad de que la música tenga algún mínimo poder denotativo, etc.), resulta cuanto menos curioso que sus destinos se hayan mostrado siempre tan interdependientes y que las dos artes hayan operado de un modo tan estrechamente unido; hasta el punto de que ha podido establecerse una teoría que ha gozado de gran fortuna en la historia del pensamiento musical, aquella según la cual las dos artes habrían tenido un origen común. Hay, por tanto, entre poesía y música una tensión generada, quizá precisamente, por esa afinidad/diversidad tan difícilmente perceptible y definible. (29)

Pero, antes que establecer una simple comparación de afinidades, en donde una disciplina pueda entenderse en parámetros de la otra a causa de sus semejanzas estructurales (ritmo, cadencia, tonalidad, consonancia, etc.), lo que me interesa es evidenciar cómo este vínculo entre música y poesía se agudiza en el diálogo

<sup>32</sup> Aquí una lista con algunos ejemplos de cómo estas referencias aparecen en el texto como parte de la narración: “se sentó al piano para iniciar La Ofrenda Lírica de Bach” / “surgió de la radio La Última Canción de Richard Strauss” / “desde que escuché Islamey” / “daba color al último Concierto Romántico y primero de Prokofieff” / “ejecutar de memoria y de pie los Estudios Trascendentales de Ferenc Liszt” / “cantando In fernem Land” / “prosiguió escuchando la Ifigenia” / “escuchaba La Primera Sinfonía de Carlos Ives” / “inició las Visiones fugitivas de Prokofieff” / “cantaba dentro de sí im Abendrot” / “cantaba la última canción de Richard Strauss” / “Cantaba a Brahms” / “dio de Mendelssohn la canción sin palabras” / “interpretó el Primer Preludio del Clavecín bien Temperado” / “quisiera escuchar de Grieg La Suite Lírica” / “Bajo el sol resuenan las Danzas sacras y profanas De Debussy” / “Miroirs de Ravel estallaba en la Avenida”.

*interdisciplinario* que provocan las referencias musicales a través de una *analogía* entre la actividad musical del personaje y la composición *polifónica* de la obra en sí misma; aquí cabe resaltar que “[e]l concepto de intertextualidad, si bien proviene de la literatura, aparece desde un primer momento ligado a la música, habiendo sido desarrollado, a partir del concepto propuesto por Bajtín de novela polifónica, término que nos remite al ámbito musical.” (David López Luna: 78). Aunque haya grandes semejanzas entre ambas disciplinas por sus posibilidades de estructuración sobre el sonido<sup>33</sup>, la música se diferencia de la poesía principalmente por su capacidad connotativa sin la necesidad de fijar su significación bajo un sentido lingüístico, tal como explica Fubini:

Según Langer, la música, lenguaje artístico, emblemático por su carácter totalmente abstracto y no representativo, es un modo simbólico de expresión de los sentimientos. El símbolo propio del lenguaje musical es, no obstante, un símbolo *sui generis*, un símbolo que se autopresenta, o, mejor dicho, que no se consume; en otras palabras, el símbolo del lenguaje discursivo se agota, se consume en la trascendencia respecto al objeto designado, resultando por ello completamente transparente, mientras el símbolo musical es iridiscente, o sea, que su significado es implícito, pero nunca está convencionalmente fijado. (140) [Los subrayados son míos]

En este capítulo veremos cómo, mediante el uso de mecanismos intertextuales y narrativos, además de líricos, Hernández busca aproximar su poesía a la cualidad “iridiscente” propia del lenguaje musical. Dicho de otro modo, la disposición de las referencias musicales en el texto, enlazadas al contexto y a la temática de la obra, generarán una dinámica en la que la creación poética recupera y extrema su habitual búsqueda de “armonía”, para así conseguir un tipo de recepción en la que el lector se aproxime más a una experiencia emocional análoga a la forma abstractiva propia del estímulo musical.

Para el análisis de los elementos musicales dentro del fenómeno intertextual en esta obra, he dividido el capítulo en tres secciones: en la primera parte mostraré las características generales del “intertexto musical” y sus posibles modos de recepción, para luego, en la segunda parte, analizar las coincidencias estilísticas entre la cualidad de

<sup>33</sup> Fubini señala que: “Música y poesía, además de ser ambas artes del tiempo y no del espacio, son también artes que se establecen sobre la posibilidad de articulación del sonido, sobre una elección de sonidos pertinentes, dentro de una cierta lengua, de un cierto estilo, de una cierta cultura. A pesar de todo, cada una de ellas tiende a conquistar su espacio de autonomía y a hacer prevalecer su horizonte significativo específico.” (29)

“intérprete” del personaje y el método de composición del autor; finalmente, en la tercera parte, veremos cómo a través del *diálogo* intertextual se genera una dinámica *interdisciplinaria* en la que se podrán establecer distintas posibilidades de relación entre música y poesía.

### 3.1 El intertexto musical

En general, el uso de la expresión “*intertexto musical*” genera ciertas complicaciones debido a su ambigüedad terminológica. Esta podría aplicarse a variados fenómenos, por ejemplo, a casos donde una referencia musical aparezca en un texto literario, o viceversa: cuando una referencia literaria que aparece en una pieza musical; mayormente la expresión es empleada en casos de referencias exclusivas del género musical, es decir, para casos de fragmentos musicales que aparecen en otras expresiones musicales (lo que conocemos como *sampling*); pero igualmente puede ser empleado en casos que involucren algún tipo de relación intertextual entre la música y las artes en general<sup>34</sup>. En el caso de nuestra investigación, evidentemente, empleamos la expresión “*intertexto musical*” para referirnos a piezas musicales que aparecen referidas, citadas o aludidas dentro de un texto literario. Como veremos, la inclusión de referencias musicales dentro de un texto literario complejizará las relaciones *interdisciplinarias* debido a que el “intertexto musical” puede ejercer múltiples funciones: uno “convencional”, en que el *diálogo* intertextual se establece mediante el sentido lingüístico de la referencia, y otro “sonoro”, el cual provocaría la evocación en “forma musical” de la melodía referida; ambas funciones pueden desarrollarse tanto independiente como simultáneamente, dependiendo de los factores que cada lector tome en cuenta.

---

<sup>34</sup> Aquí cabe aclarar que este tipo de relaciones entre distintos “géneros” o “disciplinas” artísticas crea cierta problemática terminológica en el estudio del fenómeno intertextual, por ello Cesare Segre propone restringir el término “intertextualidad” para designar las relaciones entre texto y texto, y en cambio, para las relaciones entre un texto y cualquier otro enunciado o discurso registrado en la cultura correspondiente, propone el término “interdiscursividad” (citado por Marchese & Forradellas: 1989, 218). En esta tesis mantengo el uso del término *intertextualidad* en su sentido amplio.

### **- Función “convencional” o “no sonora”**

En un primer nivel de percepción únicamente lingüístico, el “*intertexto musical*” cumpliría una función intertextual referencial, digamos, “convencional”: la mención o alusión a una pieza musical dentro de un texto literario, abre distintas posibilidades de diálogo con la pieza aludida, pero sin tomar en cuenta su cualidad “sonora” o “musical”. Para atribuir posibles sentidos intertextuales, el lector podrá tomar en cuenta todo lo atinente a la obra musical que pueda implicar una relación de correspondencia, pero fuera de aquello que implique un diálogo o referencia directa a su “sonoridad”, como por ejemplo: el título o la temática de las letras, incluso datos biográficos del autor o información sobre la “genética” de su composición<sup>35</sup>. La posibilidad más común para establecer este tipo de relación se manifiesta en el caso de la incorporación de piezas musicales mediante el citado de su “letra”: en tal caso, el sentido del diálogo intertextual estará mediado principalmente por el carácter semántico de la expresión lingüística antes que por la manifestación sonora de la referencia<sup>36</sup>. Este tipo de recepción no demanda imprescindiblemente el conocimiento de la referencia sonora para poder establecer alguna relación intertextual: el no haber escuchado nunca la pieza musical solo cierra una dimensión “*dialógica interdisciplinaria*” del intertexto, pero deja abiertas otras posibilidades de recepción.

<sup>35</sup> Con respecto al tema de la genética musical, Yvan Nommick especifica lo siguiente: “Hemos de precisar a propósito de nuestra definición de la genética musical que el estudio genético no se limita al análisis del trabajo de escritura tal como se manifiesta en los manuscritos musicales del compositor; extiende también su campo de investigación a todos los documentos relacionados con su trabajo creador.” (796). Por ello, para reconstruir la génesis de una obra musical, Nommick propone varias categorías de documentos, como: manuscritos musicales, manuscritos no-musicales, impresos, documentos audiovisuales o documentos relacionados con las artes plásticas (796-797). De este modo, en el *diálogo* intertextual con piezas musicales, puede entrar en juego y cobrar relevancia información de elementos externos a la obra musical finalmente fijada.

<sup>36</sup> Sin embargo, aquí habrá que especificar que en este tipo de intertextualidad [cita de “letras”] puede generarse una tensión entre lo significativo y expresivo del lenguaje correspondiente a cada disciplina, tal como explica Fubini: “Quizá la fascinación ejercida por el canto y la música vocal en general radique en el hecho de que quien escucha se ve llevado a participar, al mismo tiempo, de los dos lenguajes; pero también es cierto que tiende de modo inevitable a dejarse arrastrar, según el estilo musical, según el texto poético, del uno al otro, sin poder renunciar completamente al lenguaje restante, al que se pretendería dejar entre paréntesis. Podría decirse que en la música vocal la melodía desearía, en cierto sentido, poder asumir las características significativas de la palabra, la precisión a la hora de denotar objetos y, sobre todo, sentimientos; y, por el contrario, la palabra ansiaría poder asumir la libertad alusiva de la música, su lirismo y su libre desplegarse en la intensidad expresiva de la línea melódica.” (29-30).

### **- Función “sonora”**

Por otro lado, en tanto que, dentro de un texto literario, se alude a una composición musical específica con tan solo citar un fragmento de su “letra” o mencionar su título, el “intertexto musical” también funciona como una evocación a la “sonoridad” de la pieza aludida. De este modo, tal referencia también actúa como una suerte de “música de fondo” o “*soundtrack*” en el texto: la incorporación de una referencia musical (a diferencia de uno no musical) impele al lector hacia una dimensión intertextual e *interdisciplinaria* que enfatiza su carácter sonoro. Evidentemente, una referencia musical aparecida dentro del ámbito literario genera ciertas complicaciones, principalmente por la gran diferencia en la manifestación sus soportes de registro y fijación y sus modos convencionales de recepción o “consumo”<sup>37</sup>: no es posible incluir “sonidos” (literalmente) dentro de un texto escrito, por lo tanto solo queda *aludir* a tal sonoridad a través de la escritura. Esto genera un fenómeno más o menos parecido al de las acotaciones musicales (o simplemente sonoras) en un texto dramático o en un guion cinematográfico: durante la lectura estamos obligados a imaginar tal música o sonido en la recreación mental de la supuesta representación escénica. De manera semejante, la inclusión de “*intertextos musicales*” en una obra literaria permite al lector participar de una experiencia “auditiva” a través de la evocación musical mental. Me refiero a que, si el lector conoce la melodía aludida en el texto, esta sería evocada (de manera casi involuntaria) resonando de inmediato en su mente. Así, en base al diálogo con la “musicalidad” del intertexto, se podrá establecer relaciones intertextuales, por ejemplo, con la tonalidad, la cadencia, el ritmo, la instrumentación, la orquestación, etc., con el sentido abstracto del lenguaje musical en general. El “*intertexto musical*” manifestado dentro de un texto literario puede provocar el desenvolvimiento de un complejo mecanismo que exige la audición de la pieza previamente, para poder hacer efectivo el diálogo “*interdisciplinario*” o “*interdiscursivo*” propiamente.

A su vez, este tipo de recepción, depende de la “imagería musical” de cada lector o, dicho de otro modo, de su “repertorio mental sonoro”: “[h]ay personas apenas capaces de

---

<sup>37</sup> Cabe aclarar que en otros tipos de relaciones “*interdiscursivas*” o “*interdisciplinarias*” hay una mayor prestancia o “facilidad” para incorporar referencias intertextuales (sonoras, visuales, lingüísticas, etc.), gracias a la coincidencia de los soportes en su tipo de registro. Por ejemplo, resulta más fácil incorporar una canción dentro de una película o de una obra teatral, que en un texto o en una pintura.

retener una melodía en su cabeza, mientras que otras pueden reproducir en su mente sinfonías enteras con un detalle y una viveza no muy distinta de si las estuviera escuchando” (Oliver Sacks: 49). Con ello me refiero a que, dentro del campo de la literatura, la inclusión, mención o alusión a referencias musicales tienen un potencial “sonoro”, el cual se activaría mediante la recreación mental. Tal proceso de evocación formaría parte del mecanismo *interdisciplinario* debido a que genera un *diálogo* entre elementos de distintas disciplinas o géneros.

En el caso de que el lector no conozca la melodía aludida, de cierto modo, el texto en sí mismo lo estaría induciendo a buscarla y escucharla para así poder establecer una mayor posibilidad de comprensión del diálogo *interdisciplinario* o simplemente para reconocer la pieza. Cabe resaltar que, de las más de treinta referencias musicales que aparecen en *Una impecable soledad*, la mayoría son composiciones clásicas únicamente instrumentales (es decir, sin “letra”) y solo muy pocas referencias aparecen citadas mediante la transcripción de sus “letras”<sup>38</sup>. Al incluir una gran cantidad de piezas musicales estrictamente instrumentales se enfatizaría la cualidad *interdisciplinaria* del texto ya que, mediante la recreación mental sonora, se impele al lector hacia una dimensión de simbolización particular, propia de la iridiscencia del lenguaje musical:

El significante musical remite a un significado que no tiene significante verbal preciso; las respuestas de los sujetos no son más que una traducción de un mensaje supuestamente transmitido por la música. La significación musical es más general que la significación de la palabra, el problema es quererla verbalizar, intentar reducirla a conceptos o traducirla a palabras precisas y literales. Las significaciones son resultado del lenguaje, ya que el lenguaje verbal insta una relación significante/significado dentro del signo, mientras que la música establece una relación simbolizante/simbolizado entre la forma fenoménica y perceptiva de la obra y las representaciones interiores que ésta suscita. (López Luna: 100)

---

<sup>38</sup> Incluso las pocas composiciones clásicas citadas a través de su “letra” están basadas en una referencia literaria previa; estos serían solo tres casos: la *Sinfonía N°9* de Beethoven (basada en el poema *An die Freude* de Schiller), *Asie* de Ravel (inspirada en *Las mil y una noches*) y *Im Abendrot* de Strauss (basada en el poema homónimo de Eichendorff). Fuera del campo de la música clásica, Hernández menciona brevemente letras de canciones más contemporáneas como: *As tears go by* de The Rolling Stones; *Have you seen her?* de Chilites; *Delta Dawn*, compuesta por Larry Collins y una pequeña referencia a *El huerto de mi amada* de Felipe Pinglo.

A diferencia de la significación lingüística, el “lenguaje musical”, al no estar fijado en convenciones de relación entre significante y significado, no tiene un valor estable y, por lo tanto, se manifestaría de manera iridiscente; es decir que cada sujeto atribuirá su propia “simbolización” a las manifestaciones musicales sin que estas deban coincidir de forma denotativa u objetiva: el sentido o el valor expresivo de la música tiene su origen en asociaciones subjetivas evocadas por el sonido; la música por sí misma no tiene un valor expresivo, hace falta alguien que la interprete y alguien que comparta las asociaciones subjetivas con sus propios estados emocionales (López Luna: 58). Como señala George Steiner: “sólo la música puede llenar los dos requisitos de un sistema semiológico o comunicativo verdaderamente riguroso: ser únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente.” (64).

Como vemos, dentro del texto literario, el “intertexto musical” puede cumplir una función *interdisciplinaria* debido a su capacidad de hacer *dialogar* elementos de géneros aparentemente incompatibles dentro de un mismo tipo de soporte o registro. Por lo tanto, en el *diálogo interdisciplinario* o *interdiscursivo*, entran en juego elementos comunicativos que pueden ser de signo diferente al literario o lingüístico, los cuales “[n]o sólo denotan referentes no verbales, sino que se orientan hacia otros discursos de los que incorporan a su propia estructura rasgos de distinta entidad.” (José Antonio Álvarez Amorós: 20); es decir, que aspiran a tener un tipo de recepción distinta al de su propio soporte, adaptándose al formato sobre el que han sido dispuestas. De este modo, las referencias musicales dentro de una obra literaria tratarían de manifestar su naturaleza sonora (aunque sea únicamente mediante la evocación mental) para entrar en diálogo con el marco narrativo, temático y conceptual de la obra en general.

### **3.2 Shelley Álvarez: músico intérprete**

En esta sección analizaré cómo la condición de músico y las características del personaje Shelley Álvarez ayudarán a acentuar la relación entre música y poesía: veremos que su configuración de “intérprete” servirá para crear una analogía *metaficcional* en la que su método de “ejecución” musical será análogo a la composición poética de la obra en sí,

generando la virtual coincidencia de estilos entre Shelley Álvarez como “intérprete” y Luis Hernández como autor.

Para empezar, los nombres del personaje pueden funcionar como un elemento intertextual que evidencia la dualidad disciplinaria musical-poética del personaje: su ocupación artística principal es la música, pero lleva nombres de poetas en vez de estar caracterizado por llevar nombres de pianistas o compositores; además, el hecho de ser un pianista que escribe poemas ya nos sugiere un vínculo especial entre ambas disciplinas dentro de la construcción del personaje.

Shelley Álvarez muestra una sensibilidad especial frente a la música; por ejemplo: la música puede hacer que llegue a ciertas conclusiones [“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” (4)], hacer que surjan en él otras personalidades [“John Keats Álvarez escuchaba La primera Sinfonía de Carlos Ives. Al llegar el movimiento de las praderas o zweite satz, surgió en él el piel roja.” (26)], o permitirle contemplar el mundo desde una perspectiva aprehensiva [“Y así como dos piano-fortes, poseía dos automóviles: un Volvo de dos puertas y ótra [sic] máquina cuyo nombre no recordaba desde que escuchó Islamey y contempló el mundo con cierta aprehensión” (2)]. Su vínculo con la música es tan íntimo que Shelley Álvarez parece capaz de traducir su realidad a notaciones musicales, veamos un ejemplo:

Gran Jefe sabía inglés por haber emergido de un film; español, por su afición a las novelas finiseculares de Pérez Galdós, y navajo por derecho propio de piel roja. Pero, más bien, habitualmente, pensaba en acordes mayores y aumentados. (37) [El subrayado es mío]

En este fragmento se muestra la diversidad de idiomas que sabe el personaje y, al ser pianista, piensa habitualmente en el idioma que le es más propicio y el que mejor dominaría: el “idioma” musical. Notamos que se propone a la música como un “idioma”, como una forma de expresión con sus propias capacidades connotativas: del mismo modo en que una expresión lingüística trasciende su primaria mediación comunicativa para convertirse en poesía, una secuencia de sonidos articulados armónicamente trasciende para convertirse en música y expresar un “mensaje” en su propio lenguaje. Siendo la música un lenguaje abstracto que puede adaptarse “*sinestésicamente*” a contextos distintos a su

soporte convencional, se plantea la posibilidad de que el personaje conciba e interiorice su mundo desde una perspectiva musical y sea capaz de trasladarla incluso a sus actividades más cotidianas; aquí algunos ejemplos de ello:

Dante Gabriel Álvarez tomó una ducha. Gran invento el shower. Una ducha en Fa Mayor, con despliegue de shampoo y alternativas termodinámicas. (37)

Lo despertó un sonido semejante al Fa (10)

Cuando en las tardes de verano la arena a merced del viento extiende a impulsos de las manos de Dios que habita en los frascos de cerveza, y todo está en Fa mayor, Shelley incluso hablaba. (2)

Esta capacidad del personaje de poder ver la realidad generalmente en términos musicales contribuye al planteamiento y desarrollo de la dualidad musical-poética del texto en general. Su potencial sinestésico de adaptar o traducir al lenguaje musical otras formas, evidentemente también incluirá a la poesía. Por lo tanto, esta cualidad también abre la posibilidad de analogar la “ejecución” musical del personaje a la construcción del texto por parte del autor. La coincidencia en la técnica y el estilo artístico de ambas figuras crea una dinámica *metaficcional* en la que Hernández escribiría la obra del mismo modo en que el personaje ejecuta piezas musicales: recurriendo a creaciones de otros para expresar su propio estilo. Aquí cabe subrayar que Shelley Álvarez es un pianista que “interpreta” composiciones clásicas, no las compone, por lo que su habilidad artística radica en el virtuosismo para ejecutar y dar vida a las creaciones de otros; respecto a esta cualidad del personaje, Chueca propone lo siguiente:

La caracterización mayor de la actividad de Shelley Álvarez corresponde a su condición de intérprete – y no de compositor – de música clásica. Como sabemos, también es poeta, o al menos escribe poemas, pero esto parece secundario frente a su ocupación musical. Es posible entender su condición de intérprete como una declaración del autor sobre la poética de su escritura: como Álvarez, que da vida a las composiciones que ejecuta, Hernández es también, en muchos momentos, de *Una impecable soledad* (y en general de toda su obra), un operador de mensajes artísticos existentes, los que utiliza para crear algo nuevo: declarándolo o no, reproduce, traduce, alude o cita fragmentos de otros. Parece, al respecto, claramente consciente de la naturaleza polifónica e intertextual del lenguaje y la escritura. La creación es, así, para él, como para su personaje, co-creación. (2010, 273) [El subrayado es mío]

La polifonía es, por definición, un “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico” (RAE). En *Una impecable soledad*, a través de la gran cantidad de intertextos en general (no solo musicales) se crearía cierta relación análoga con respecto al tratamiento polifónico propio de la composición musical; es decir, habría una correspondencia con la posibilidad de componer y estructurar una obra mediante la inclusión de múltiples voces individuales haciendo que, además, consigan tener una coherencia en conjunto. La música, debido a su manifestación de naturaleza sonora, tiene la capacidad de incorporar con gran prestancia “textos” ajenos para complementar o crear algo nuevo (lo que conocemos actualmente como *sampling*). En este sentido, la música como género artístico, tiene un peculiar potencial para el desarrollo del fenómeno “inter-textual” (entendido en el sentido de “*inter-musical*” o “*inter-sonoro*”) y su desarrollo ha sido posible como consecuencia de la imitación de “sonidos” y la experimentación con sus variantes (melódicas, tónicas, formales, estructurales, temporales, rítmicas, instrumentales, etc.). Por lo tanto, música y poesía coincidirían en su potencial capacidad de manipular e incorporar creaciones de otros para construir una nueva obra propia, lo cual se manifestará en forma de influencia (consciente o inconsciente), homenaje, inspiración, tributo, parodia, etc.

Además, en relación con esta analogía musical-poética, los intertextos en general también le otorgarían a la obra una cualidad “sinfónica” ya que cada referencia dispuesta en el texto podría verse, análogamente, como una suerte de instrumento específico que se sostiene sobre una base general y su inclusión no sería ocasional, sino que forma parte de la concepción general de la obra, tal como señala Manuel Valls Gorina acerca de la orquestación sinfónica:

Con la sinfonía nace el arte de instrumentar. La presencia de cada instrumento no es indiferente ni ocasional, sino “significativa”. Por eso hemos afirmado que en el género sinfónico los instrumentos forman parte de la concepción sinfónica, a la cual otorgan particular sentido, expresión y color. El ejemplo extremo de la precedente afirmación lo tenemos en la Sinfonía núm. 9 de Beethoven, en la cual el coro y los solistas vocales, incorporados a la partitura, no son simples añadidos a la orquesta base. Forman parte de la concepción sinfónica del autor. (93)

En *Una impecable soledad*, la variedad y la constante alternancia de tipos de registros serían “significativas” debido a que pueden cumplir múltiples funciones dentro de la concepción general del texto, antes que ser solo referencias añadidas sin una mayor capacidad *dialógica*. Desde la perspectiva *polifónica* y *sinfónica* del texto, las abundantes inclusiones intertextuales en *Una impecable soledad* se encuentran claramente ligadas a la temática musical, principalmente debido al marco en el que están inscritas (la “historia” de un pianista); pero además, mediante la coincidencia estilística entre la actividad musical del personaje y el método de escritura del autor, se nos sugiere sutilmente tal relación entre música y poesía desde una posibilidad de interpretación *metatextual*: Hernández parece querer emular la capacidad *polifónica* propia del género musical mediante la distribución y el tratamiento de las referencias intertextuales empleadas en la propia estructura literaria de la obra.

### **3.3 Música :: Poesía**

Ya habiendo visto la analogía entre la cualidad de intérprete del personaje y la composición del texto, en esta sección, me interesa analizar aquellos ejemplos que muestren cómo, mediante el diálogo intertextual, las referencias musicales complementan la posibilidad de interrelacionar música y poesía interdisciplinariamente.

En la poesía de Luis Hernández, algunos elementos paratextuales, como los títulos y subtítulos, ayudarán a establecer, de manera más clara y directa, su intención de vinculación con el ámbito musical. En varios de sus cuadernos emplea términos musicales para titular ciertas partes, como por ejemplo: “canción(es)” (“chanson”), “ópera”, “sinfonía”, “chorus”, “preludios y fugas”, “aria”, etc. En *Una impecable soledad*, este juego con la terminología y la estructuración musical se manifestará en *book the 19th*, mediante los paratextos “Proeludium” y “Choral”, y también en *book the last*, el cual es dividido en cuatro partes (aludiendo a la forma de las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss), cada una con una referencia intertextual musical:

1 Preludio en Si menor opus posth / Federico Chopin

2 Bendición de Dios en la soledad / Ferenc Liszt

3 Serenade / Anton Dvorák

4 Im Abendrot

En este caso, el juego intertextual se establece a través de la estructura de dicha sección o “book”. Su división en cuatro partes claramente alude a las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss y establece el mismo juego conceptual que el final de dicha composición: la cuarta y última sección está inspirada en el poema *Im Abendrot* de Eichendorff, el cual habría sido elegido por Strauss para concluir su composición generando un juego conceptual con la temática final del ocaso, creando una metáfora entre el final de su vida (y obra) y el final de la composición. Como se ha observado a menudo<sup>39</sup>, “el intento de profundizar o de reforzar una estructura literaria por medio de la analogía musical es frecuente en la poesía y en la ficción modernas (en los *Cuatro cuartetos*, en Proust, y en *La muerte de Virgilio* de Broch). Pero el impulso hacia el ideal musical va más allá” (Steiner: 63), no puede únicamente referirse a una analogía sin mayor relación que la coincidencia estructural de sus partes. La emulación de la estructura musical en un texto literario es solo sugerencia de tal aspiración musical, su sentido podría residir en un diálogo más complejo con técnicas de escritura y elementos extratextuales. “Cuando la poesía trata de dissociarse de los imperativos del significado claro y del uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical” (Steiner: 45). Por ejemplo, “[l]a “musicalidad” de la poesía de Hernández se expresa también en la fluidez de los poemas, usualmente lograda a través de versos breves con escasos signos de puntuación y las deliberadas disonancias sintácticas que alteran el ritmo de lectura de los textos” (Elmore: 17).

Además, *Una impecable soledad* presenta otro tipo de posibilidades más intrincadas de relacionar música y poesía, las cuales no serán tan evidentes y su sentido residirá en un

<sup>39</sup> Aquí algunos ejemplos: “la literatura ha recogido de forma manifiesta la tradición musical en sus creaciones. La novela de Alejo Carpentier *La consagración de la primavera* recuerda el conocido ballet del compositor Igor Stravinsky. La sonata a Kreutzer de León Tolstoi toma su título de la composición homónima para violín y piano de Ludwig van Beethoven. La novela de Ruiz Mantilla *Preludio* se divide en veinticuatro capítulos titulados con la indicación de tempo de cada uno de los veinticuatro Preludios Op. 28 para piano de Frédéric Chopin.” (María Isabel de Vicente-Yagüe: 254)

*diálogo* más profundo con las referencias intertextuales: además de una simple lectura “horizontal” del intertexto, el lector tendrá que vincular todo el conocimiento posible que sea atinente para establecer otras posibilidades de asociación o interpretación, las cuales no son únicamente referenciales, sino que exigen una participación creativa para complementar tal posible significación.

Como ejemplo, analicemos el inicio de la obra: “Shelley Álvarez se sentó al piano para iniciar La Ofrenda Lírica de Bach” (1). En este caso no resulta irrelevante o arbitrario que Hernández haya elegido dicha composición de Bach para iniciar esta obra, ya que ello podría abrir una multiplicidad de posibilidades de diálogos intertextuales. Veamos: lo que llama la atención es el hecho de que Hernández escriba “*Ofrenda Lírica*”, cuando en realidad el título original de la obra de Bach es *Ofrenda Musical* [*Musikalisches Opfer*]. Personalmente, creo que es muy poco probable que este sea el caso de un simple “error” de referencia en tanto que se trata de la primera referencia musical que “abre” una obra atestada de complejos “intertextos musicales”. Pareciera más bien que, mediante este “error” o “juego” con el título de la composición, se pretende generar voluntariamente cierta ambigüedad que sugiera el vínculo entre “*música*” y “*lírica*” y así crear una nueva posibilidad de *diálogo* intertextual en la que resultaría significativo el hecho de iniciar todo el texto mediante tal dualidad: lo musical podría ser adaptado o reinterpretado líricamente y viceversa. Además, otras posibilidades de diálogo intertextual con esta pieza musical podrían establecerse a partir de distintos factores, como su estructura y la historia de su composición. Por ejemplo, en la guía de su edición de *Una impecable soledad*, Edgar O’Hara señala lo siguiente:

La Ofrenda lírica es ex-céntrica en la obra general de Bach (¿variaciones para clavicordio?, ¿para flauta?, ¿piano-forte?) y Hernández la escogió como “entrada” a la “historia” de Shelley Álvarez. Sólo es posible especular acerca del porqué de la elección. El Rey Federico II le dio un “tema” y Bach lo transformó en “otra cosa”. Tanto H.T. David como R.S. Miles son de la opinión que en este caso Bach compuso para sí mismo, concediéndose una libertad que en otras ocasiones no había tenido, pese a que la improvisación (dentro del canon, por cierto) era una de sus armas. (141-142)

En este ejemplo, el diálogo intertextual se crearía a partir de las semejanzas en el tipo de composición y al contexto de su creación: al igual que Bach crea algo nuevo a partir

de las variaciones que establece sobre un tema fijo determinado por el Rey Federico II, Hernández, a partir de la improvisación y las variantes que ejerce sobre el supuesto formato de novela (*Roman Kitsch*) o sobre las convenciones literarias y sus parámetros, crea “otra cosa”.

Avanzando en la lectura, notamos de inmediato que el vínculo con el tema musical trasciende a otro nivel de significación, el de “la Música de las esferas”. Veamos el ejemplo: “Shelley digitó La Ofrenda sin reparar en el Tiempo. Luego cerró el piano y escuchó la Música de las Esferas. Fue entonces que ideó tomar un baño de tina.” (1). Nótese que esta vez solo menciona “*La Ofrenda*” (sin especificar “*Lírica*”), creando así un juego entre la referencia bachiana (en tanto que escribe “La” con mayúscula) y el significado de la palabra “Ofrenda” resaltando la desprendida entrega al arte de su personaje. Luego de concluir su ejecución, Shelley Álvarez inmediatamente escucha “La Música de las Esferas”: esta referencia alude a la clásica teoría pitagórica “*armonia tou kosmou*”, en la que, dicho de manera general, se sostiene la idea de que el universo se rige por proporciones numéricas armoniosas y que la distancia entre los cuerpos celestes en el espacio corresponde a intervalos musicales. Ello acentuará la relación con el tema musical, ya que se postula a la música como un principio generador de armonía existente en cualquier ámbito general de la realidad. Mediante esta dinámica intertextual, la perspectiva del mundo del personaje se torna principalmente musical. Nótese que Shelley Álvarez literalmente “escucha” la “Música de las Esferas” inmediatamente después de haber concluido su ejecución: es decir, la música nunca deja de “sonar” para él ya que es así es como percibe el mundo, en términos musicales; por lo tanto, tal orden armónico del mundo debería verse reflejado en sus propias creaciones. Esta idea ha sido común desde la antigüedad, tal como señala Steiner:

La idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las órbitas planetarias, la melodía del agua y de la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica. Hasta el siglo XVII y el «desafinar del cielo», una creencia en la música de las esferas, en los acordes y la temperancia pitagóricos o keplerianos entre estrella y planeta, entre funciones armoniosas en matemática y la cuerda vibrante del laúd, prevalece en buena parte de la conciencia del poeta de sus propias creaciones. La música de las esferas es garantía y contrapunto de su empleo ordenado y

armonioso de los números (la terminología de la retórica es consistentemente musical). (59)

Shelley Álvarez, al escuchar esta música recibe no sólo el eco sino la certeza de una presencia trascendente, de una convención anunciadora y comunicativa que rebasa la suya propia y que le es concéntrica (Steiner: 59). Hernández se vale de la teoría de las esferas como referencia intertextual para colocar la percepción de la realidad del personaje dentro de un mundo armónico. Desde el inicio de la obra vemos que los elementos intertextuales acucian al lector a establecer distintas posibilidades de diálogo y relación entre música y poesía.

Por otro lado, la iridiscencia particular del lenguaje musical a la que aspiraría Hernández en su poética, también responde al tipo de captación emocional propia de la corriente romántica. Al darle una importancia fundamental a la experiencia y los sentimientos, los románticos intentaron plasmar estos en sus obras, y ello se manifestó principalmente en la expresividad musical por su capacidad de connotar ideas sin fijarlas bajo un sentido lingüístico estricto:

El Romanticismo incorporó a la música la noción de expresividad, pero no entendida como un producto accidental de la especulación sonora, sino como factor consubstancial de la confianza que el compositor nos hace a través de su creación, para integrarnos a su problemática ideológica o sentimental. [...] Podríamos decir, utilizando un símil literario, que la música prerromántica constituye la narración del pensamiento musical del autor, mientras que el compositor romántico no sólo nos hace partícipes de su opinión y de su actitud en relación a lo que nos expone, sino que además hace de su punto de vista la base de la obra. (Valls Gorina: 98)

Y, en tanto que un compositor o autor pretende plasmar pensamientos y emociones en su obra, el oyente o lector, al momento de la recepción de esta, también debería intentar captar tal tipo de comunicación emocional no solo reconociéndola, sino experimentándola, “sintiéndola”:

El público romántico, tanto el pequeño núcleo refinado como el más extenso y multitudinario, cree que la música se ha de sentir. El goce de la audición deriva del impacto producido por la comunicación expresiva hecha por el compositor. Sin captación sentimental, a la audición romántica le falta significación porque la actitud del oyente es la de “sentir” la emoción que trasciende de la obra. (Valls Gorina: 99)

Por tal característica expresiva, fueron los románticos quienes más enfatizaron tal asociación entre música y poesía. Como señala De Paz: “Romanticismo y música fueron tan inseparables como Romanticismo y sentimiento” (175). Como vemos, la tematización del Romanticismo en *Una impecable soledad* también acentúa la relación entre música y poesía e induce sutilmente al lector a ejercer un tipo de recepción emocional análogo a la audición musical.

La música y la poesía dentro de *Una impecable soledad* se encontrarán en una constante confluencia y ello enfatizará su condición *interdisciplinaria* haciendo que el texto también pueda ser recepcionado mediante una captación emocional semejante a la de la música. Hernández muestra una especial predilección por el arte de la música y lo coloca por encima de otras formas artísticas, haciéndolo manifiesto en su poesía a través de una analogía *metaficcional* para así generar un nuevo sentido surgido de ambas disciplinas. Con respecto a tal apropiación musical del lenguaje, Steiner señala lo siguiente:

[E]l reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística para llegar a las simultaneidades, las inmediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical. En la música el poeta espera encontrar la solución a la paradoja de un acto de creación propio de su creador, marcado con la forma de su espíritu y sin embargo renovado infinitamente en cada oyente. (60-61)

En *Una impecable soledad* aparece tal esfuerzo por escapar de los límites lineales y aspirar a la forma musical, no únicamente mediante la estructuración del texto, o la rima o cadencia de los poemas escritos o citados, sino también mediante un profundo diálogo intertextual e *interdiscursivo* con las referencias incluidas. Evidentemente entre música y poesía hay grandes diferencias en sus modos de recepción. El modo más convencional de consumo de la música se hace mediante la audición de una ejecución (sonora), no mediante la lectura de una partitura; y el de la poesía se hace mediante la lectura (visual), no mediante la escucha o recitación. Sin embargo, Hernández parece querer emular la capacidad de “ejecución” musical propia de la partitura y aproximar a la lectura de su texto

este tipo de experiencia: “El grafismo musical es un expediente para recordar una música preexistente, creada al margen de la escritura; que, por tanto, la pauta, las notas y demás signos solamente son la representación plástica de la música.” (Valls Gorina: 59). De manera análoga, en la lectura del poema, la activación de las distintas dimensiones textuales, resultaría semejante a la de la ejecución de una partitura; es decir, En *Una impecable soledad* el lector se enfrenta a un texto con distintas posibilidades y niveles de recepción *interdisciplinaria* (las cuales han sido creadas a partir de la disposición de referencias que no son únicamente verbales o lingüísticas); por lo tanto, al “leer” este texto se activa todo un complejo mecanismo de recepción textual, tal como señala Barthes:

De hecho, leer, en el sentido de consumir, no es jugar con el texto. Hay que tomar la palabra «jugar» en toda su polisemia, en este caso: el texto en sí mismo «juega» (como una puerta, como cualquier aparato en el que haya un «juego»); y el lector juega, por su parte, dos veces: «juega» al Texto (sentido lúdico), busca una práctica que le re-produzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una mimesis pasiva, interior (el Texto es precisamente lo que se resiste a esta reducción), ejecuta<sup>40</sup> el Texto; no hay que olvidar que «jouer» es también un término musical; la historia de la música (como práctica, no como «arte») es, por otra parte, bastante paralela a la del Texto. (1987, 80)

De este modo, el lector frente a *Una impecable soledad* debería aproximarse al texto mediante estrategias receptoras que logren captar las distintas dimensiones del carácter *interdisciplinario* del texto y rescatar su simultánea simbolización musical-poética, “[d]e hecho, la interdisciplinariedad no puede consistir en yuxtaponer disciplinas diferentes: consiste –o mejor, consistirá– en destruir dialécticamente cada disciplina establecida en beneficio de una disciplina inaudita.” (Barthes: 2002, 84). Como hemos visto, mediante un complejo mecanismo en la disposición de los elementos intertextuales, Hernández aspira a expresar en su poesía la iridiscencia propia del lenguaje musical, ya que “[s]olo la música puede alcanzar esa fusión total de forma y contenido, de medios y de significación, a que aspira todo arte.” (Steiner 45).

La música involucra, entonces, a toda actividad artística –incluida la poesía, por supuesto– en calidad de símbolo máximo de ésta; desde este punto de vista, la poesía no será el vehículo para el juego de palabras ingeniosas sino una afirmación de lo vital, un exorcismo contra la angustia (Elmore: 1982, 17)

<sup>40</sup> El autor está jugando con el doble sentido de *jouer*: «jugar», y también «ejecutar una pieza, tocar». [N.T.]

## **Capítulo IV: Intratextualidad**

Se conoce como *intratextualidad* al fenómeno intertextual en el que un autor incorpora sus propios textos en la construcción de un nuevo texto; dicho de otro modo, es el proceso en el que un autor se cita a sí mismo o alude a otras partes de su propia obra. En la obra general de Hernández podemos encontrar una gran cantidad de repeticiones de poemas y versos propios, reapariciones de personajes en distintos conjuntos y múltiples temáticas y motivos reiterados. En *Una impecable soledad* veremos que tales reescrituras harán que confluyan y se comuniquen distintas partes de *Vox horrisona*, generando así una red de interconexiones entre sus textos, tal como señala Martínez:

El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de citarse, de reescribir este o aquel texto. La «obra» es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero «tejido». (151-152)

En *Una impecable soledad* encontramos una gran cantidad de citas y alusiones *intratextuales*, además de un amplio desarrollo de distintas características de la poética general de Hernández: la caracterización básica de la estructura narrativa del texto (es decir el supuesto formato novelesco) le facilitará incorporar otras partes de su obra o aludir a ellas, a través de la enunciación, el pensamiento, la escritura o las acciones del personaje y del narrador.

En este capítulo trataré de evidenciar los distintos modos en que se manifiesta el fenómeno de la *intratextualidad* dentro de *Una impecable soledad*. Veremos cómo la propuesta ológrafa de escritura coadyuva a la repetición y a la reescritura, y de qué modo Hernández opera y distribuye tales referencias para que sean funcionales y tengan una significación dentro del contexto de la obra, más allá de ser una simple reiteración. Las variaciones y recontextualizaciones, por un lado, mostrarán la maleabilidad de sus procedimientos creativos y, por otro, crearán redes de conexión *intratextual* en la que se intercomunican títulos, pasajes y personajes de los distintos conjuntos de su obra general.

#### 4.1 Alejamiento editorial

Es bastante conocido el hecho de que Hernández solo publicó editorialmente sus tres primeros poemarios y, salvo por la aparición de algunos poemas en revistas, el resto de su obra la “publicó” únicamente de manera ológrafa, principalmente en cuadernos, los cuales iba regalando a distintas personas. Luego de la publicación de *Las constelaciones* en 1965, Hernández decide apartar su obra del circuito de publicación editorial y apuesta por difundirla en “formato” manuscrito, cuya maleabilidad y distancia frente a la pretensión de rigor formal le permitía subvertir formas literarias y poéticas convencionales, tanto de creación como de difusión; por lo tanto, su obra empezaría a tomar otros rumbos literarios y plásticos. Constantemente la crítica ha remarcado la diferenciación entre estas dos etapas productivas del poeta (que podría dividirse en obra “*publicada*” e “*inédita*”); respecto a ello, Edgar O’Hara señala lo siguiente:

Esta poética de Hernández ya está fundamentada en sus tres únicos libros publicados entre 1961 y 1965. A partir de allí todo no es más que hipótesis y se “concentra” en los cuadernos, cuyo sentido (cuya poética general, quiero decir) parece ir en dirección contraria. Y se dirige hacia la dispersión (misterio absoluto respecto del número total de cuadernos), hacia el involuntario despojo (únicamente cuatro o cinco personas podrían decir que algún cuaderno les “pertenece”), hacia la narración inacabada y tosca a propósito, hacia un final en el que la palabra pierde el centro y se vuelve testimonio, versiones, interrupciones con páginas en blanco, mimesis “infidel” de una tradición creada por el propio Hernández. (2007, 14-15)

La propuesta de “publicación” ológrafa no se trataría de una simple arbitrariedad o un gratuito cambio de formato; más bien, a través de ella, Hernández buscaría que el método de creación y la condición manuscrita del texto sean elementos funcionales dentro de su poética: la plasticidad del formato ológrafo posibilitaba la creación de juegos con la caligrafía, el *collage*, el dibujo, el color, la forma, etc., y la falta de rigor “editorial” le permitía alterar las formas convencionales e incurrir en inconsistencias (como vacíos, desorden, disparidad, etc.), haciendo que estas adquieran cierta significación y tengan otro tipo de coherencia dentro del texto. Así, tales irregularidades “voluntarias” cancelarían toda intención de estructuración rígida y abrirían la posibilidad de ser receptadas anfibológicamente, es decir, que puedan emitir distintas significaciones, dependiendo de la

aproximación de cada lector al texto; por tal motivo se podría plantear a *Vox horrisona* como una suerte de “obra abierta”<sup>41</sup>. Cabe aclarar que esta cualidad de la obra no desplegaría sus sentidos por una simple “ambigüedad” en su tipo de construcción, sino por la pluralidad de sentidos que tal transgresión pueda albergar sin que estos se anulen mutuamente, tal como señala Barthes:

El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que se realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad *irreductible* (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido). (1987, 77)

Además, la apuesta de Hernández por el método ológrafo de escritura y difusión apuntaría hacia un juego poético que, a causa de la dispersión de los materiales, la disposición de los conjuntos y la reincidencia de temáticas, versos o poemas, albergaría la posibilidad de establecer redes de interconexión interna dentro de su obra general: en tanto que mantenía sus cuadernos en circulación (es decir, los regalaba), Hernández solía reescribir ciertos fragmentos (a veces con ligeras variantes) y, en tal proceso, podía incluir partes de distintos conjuntos en un mismo cuaderno, como una suerte de compilación o antología. Sabemos, por medio de los materiales ológrafos, que en un solo cuaderno pueden coexistir varias partes de distintos conjuntos; el mismo Hernández en una entrevista señaló lo siguiente: “Lo bueno es que los libros están tramados uno sobre el otro. O sea en un cuaderno hay partes de *El elefante...* partes de *El estanque...* y así...” (Mora: 543). Aquí cabe mencionar que Hernández escribía en distintos tipos de materiales: principalmente en cuadernos, pero también en hojas sueltas, libretas, rollos de papel, incluso escribía en páginas de libros y revistas; por lo tanto, resulta sumamente difícil (incluso imposible) el poder reunir (o solo conocer) tal obra poética en su totalidad, ya que esta se encuentra

<sup>41</sup> Umberto Eco, en su libro titulado *Obra abierta*, sugiere que el modelo de una “obra abierta” no reproduce una presunta estructura objetiva, sino la estructura de una relación de disfrute entre obra y consumidor. Respecto a esta idea, Soní Soto explica lo siguiente: “Eco asegura que en la obra de arte van implícitos dos aspectos: la intención concreta del autor que desea que el consumidor reinterpreté el objeto, tal y como el primero lo ha pensado y querido, y segundo, el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevara al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, así como su formación ambiental y cultural que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica.” (26-27)

realmente dispersa y sin mayor intención de fijación textual que la del manuscrito ológrafo. Al respecto, en el prólogo de la primera edición de *Vox horrisona*, Nicolás Yerovi señala lo siguiente:

Hay una diferencia elemental de sentido entre la obra publicada y la obra inédita de Hernández. En el primer caso, el poeta ha decidido escribir algo con el propósito de su publicación. Hasta *Las constelaciones* el autor se ha propuesto crear poesía para los demás. En su obra posterior no existe esta intención. Luis hace poemas para el goce propio y su destinatario individual. El acabado de la obra es distinto, la rigurosidad formal y estructural es esencialmente otra. A través de los 28 cuadernos hay varios poemas que se repiten invariables o con leves cambios. No existe el deseo de la edición, y, por lo mismo, Hernández escribe sin concebir un libro o unos libros. Todo es fluir de manantial. (11) [El subrayado es mío]

Si bien se puede discutir cuál era la intención o el objetivo buscado por Hernández, es evidente que su método ológrafo de escritura alberga una propuesta poética implícita: un juego conceptual entre la forma y el contenido. Ya desde las primeras ediciones de *Vox horrisona*<sup>42</sup>, pese a la aparente intención de ordenamiento mediante una gran cantidad de indicaciones paratextuales y divisiones en títulos y subtítulos, se evidencia la posibilidad de discutir los criterios de edición, estructuración y ordenamiento. Incluso, el alejamiento editorial y el “desorden” de su obra general podrían querer reflejar la imposibilidad de realizar una edición ecdótica que abarque completa y objetivamente todas las dimensiones y sentidos que los manuscritos transmiten: la fragmentariedad, discontinuidad, repetitividad, variabilidad, etc., complican la posibilidad de que su obra sea estructurada mediante prácticas convencionales de edición literaria; además, el juego con la caligrafía, el color y la forma no sería del todo susceptible a la edición en “letras molde”. La inicial labor editorial de Yerovi, en parte, cumplía con el objetivo de rescatar una gran obra poética que estaría perdiendo alcance y resonancia debido al método por el que su autor habría optado para su difusión y al reducido al público al que llegaba. Pero, más allá de la posibilidad de organizarla y editarla, la obra ológrafa de Hernández albergaría una compleja poética implícita tras su dispersión y desorden: una voluntad por estructurar de manera anfibológica (o desestructurar) las distintas partes de su obra, haciendo que tales irregularidades sean

<sup>42</sup> Es decir, la de Nicolás Yerovi (1978) y la de Ernesto Mora (1983).

significativas y formen parte de su propuesta artística. Al respecto, Romero Tassara plantea la siguiente posibilidad para la obra “no publicada” o “inédita” del poeta:

La otra parte de la obra de Luis Hernández es una obra abierta: un *continuum* de tramas, desviaciones, paralelismos, simultaneidades, etcétera, que permiten diversos tipos de lectura y, a la vez, diversos tipos de lectores. Esta poética desafía la concepción de principio y fin, cuestiona los límites de la autoría y plantea la posibilidad de conectar con historias, formando un extenso mapa de posibilidades, recorridos y conceptos. (2007, 361)

En la obra general de Hernández, *Vox horrisona*, encontramos una gran cantidad de interconexiones entre los distintos conjuntos que la conforman, y *Una impecable soledad* es el conjunto que presenta la mayor cantidad de coincidencias *intratextuales*, debido a su voluminosa extensión y a la plasticidad de su poesía en prosa, la cual le permite articular fácilmente referencias y elementos intertextuales a la narración. Por lo tanto, mediante distintos elementos como títulos, reescrituras y personajes, en esta obra se asentará una mayor posibilidad de crear redes de interconexión como parte del tejido *intratextual* general de *Vox horrisona*, como veremos a continuación.

#### **4.2 Interconexiones entre conjuntos**

En los distintos conjuntos de la obra general de Hernández, a pesar de presentarse de manera dispersa y fragmentada, puede percibirse una serie de interconexiones a través de alusiones, reincidencias temáticas, versos retomados, reapariciones de personajes, etc. Por lo tanto, cada “poemario”, además de tener una significación individual y poder desempeñarse de manera independiente, a la vez puede guardar relación con los otros y así dar a la obra general cierta coherencia en conjunto. Por ejemplo, a través de los títulos de los poemarios, puede percibirse cierta aspiración por crear vínculos que recónditamente cohesionen su obra general [*Vox horrisona*], tal como lo sugiere Ricardo González Vigil:

Los cuadernos se sucedían amorosamente caligrafiados e ilustrados por plumones de diversos colores. Más aún, el caleidoscopio fosforescente de sus títulos (“El estanque moteado”, “El sol lila”, “La avenida del cloro eterno”, “Una impecable soledad”, “El curvado universo”, “El jardín de los cherris”, “El jardín del después”, etc.) aspiraba en forma recóndita, a la

“ópera omnia” vertebrada y orgánica que debería denominarse finalmente *Vox horrisona*. (1977, 17)

El “cromatismo” de los títulos no sería gratuito, sino que, de cierto modo, manifestaría la intención de Hernández por irisar su obra general. Incluso algunas secciones de su obra ológrafa se presentan como si el título hubiera atravesado un ligero cambio de color: por ejemplo, en un cuaderno aparece como título de una sección “*El estanque violeta*”<sup>43</sup> o un grupo de poemas mecanografiados lleva como título “*EL SOL ROJO*”<sup>44</sup>, tal vez como sugiriendo una posible gradación de “*El estanque moteado*” y de “*El sol lila*”. Es evidente la preocupación de Hernández por incluir en su obra elementos o términos que expresen tonalidades y colores; asimismo, incluye una gran cantidad de elementos claramente iridiscentes<sup>45</sup>, es decir, que reflejan distintos colores dependiendo de la perspectiva en que sea observado, como por ejemplo: el estanque moteado, los cromáticos yates, los polícromos botes, letreros de hojalata, tejados cintilantes, aluminio, malaguas, el reflejo del mar, cristales multicolores, espejos, vidrios rotos, chapas, latas, etc. Tal intención por mostrar su obra de forma caleidoscópica también será manifestada a través de referencias intertextuales, como por ejemplo la siguiente cita de Schiller: “Color, tú que cambias, ven amigable a los hombres” (Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 20). La constante inclusión de elementos “cromáticos” podría manifestar las distintas tonalidades de su obra general y la recurrencia a la idea del cambio de colores podría expresar la “iridiscencia” de su propuesta, al corresponderse conceptualmente con la posibilidad de transmitir múltiples significaciones dependiendo de la perspectiva en que sea recepcionada. De este modo, tal “cromatismo” de su poesía ayudaría a reforzar el tejido *intratextual* de su obra general, ya que, metafóricamente, representaría a *Vox horrisona* como un gran todo en conjunto, como si sus partes fueran las distintas tonalidades de la escala cromática de un mismo objeto, el cual no se mantiene rígido y cambia de forma y color constantemente.

Otro modo en que Hernández crea relaciones *intratextuales*, es a través de un juego con los títulos de sus “poemarios”, haciendo que estos aparezcan mencionados como

<sup>43</sup> Web PUCP: Cuaderno 6, pág. 1.

<sup>44</sup> Publicado en *La Armonía de H* de Romero Tassara (2007: 295).

<sup>45</sup> Ya hemos visto el uso del concepto de “iridiscencia” en relación con el campo del lenguaje musical; en esta ocasión, el concepto también se verá reflejado en la obra de Hernández en su dimensión cromática, la cual igualmente manifiesta la idea de cambio constante.

“versos” dentro de otros conjuntos. Ello, en cierta medida, sugiere establecer un *diálogo* entre los conjuntos en cuestión, al proponer una posible significación en función a la remisión metonímica al conjunto evocado. Veamos algunos ejemplos:

[...]  
 Y en el viento veías  
 Reflejada tu imagen  
 Y el Curvado Universo  
 El Triunfo  
 Del Amor y del Azar  
Hay títulos  
Que son poemas  
 La ciudad invisible  
 Así pensábamos  
 [...]

(Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 3-4) [los subrayados son míos]

En medio de la escritura, Hernández incluye “títulos” de obras como “versos” y manifiesta explícitamente dicho tipo de juego: “Hay títulos / Que son poemas”. En este ejemplo encontramos una clara alusión intertextual a los títulos de las obras *Los triunfos del amor* y *Los juegos del amor y del azar*, ambas de Pierre de Marivaux, y *Las ciudades invisibles*, de Ítalo Calvino; además de la alusión *intratextual* al título del poemario *El curvado universo*, el cual también es usado de modo similar (es decir como “verso”) en otras partes de su obra<sup>46</sup>. De manera semejante, en un cuaderno que contiene partes de *El sol lila*, se menciona el título del conjunto *La Avenida del Cloro Eterno* como parte de los versos:

Bien anduviéramos  
la Avenida del Cloro  
Eterno: Veo un bote

<sup>46</sup> Como por ejemplo: “[...] / Por eso digo: / El universo es curvado / Y amoroso.” (Web PUCP: Cuaderno 18, pág. 10), “[...] / No, no existes / El curvado universo te rechaza /  $E=mc^2$ ”, (Web PUCP: Cuaderno 35, pág. 52), “El Universo se curva / Como el lomo del puma” (Web PUCP: Cuaderno 39, pág. 12).

Al mediodía en  
 Lima Mayo de 1976  
 (Web PUCP: Cuaderno 14, pág. 19) [el subrayado es mío]

Un caso más común de este tipo de evocación se produce cuando se menciona, en forma de verso, el título *Al borde de la mar*, como por ejemplo:

Yo no puedo evitar  
 tus espejos  
 tendidos  
al borde de la mar  
 reflejan  
 el universo salino  
 [...]  
 (Web PUCP: Cuaderno 9, pág. 8) [el subrayado es mío]

Escribes de la flor  
Al borde de la mar  
 Y tu sueño detiene  
 La mar y el ímpetu  
 De las aves  
 [...]  
 (Web PUCP: Cuaderno 31, pág. 31) [el subrayado es mío]

El título *Al borde de la mar*, de manera sutil, nos evoca al título su primer poemario *Orilla*, en el cual ya se manifiesta la idea de tránsito constante y (al igual que la idea de “iridiscencia”) conceptualmente refleja en un espacio de límites móviles y nunca fijos. De manera similar a los ejemplos vistos anteriormente, en *Una impecable soledad* encontraremos remisiones a títulos de otros conjuntos de *Vox horrísona*, los cuales se presentan en una alusión suficientemente clara para poder establecer algún tipo de

vinculación entre los conjuntos; veamos un ejemplo: “Y su paz del alma residía en su inquietud constante, pero llevada a la simetría, a la azul coherencia surcada de yates” (10). Notamos que, presentada como característica atribuida al personaje, aparece una frase que puede fácilmente aludir al conjunto *Los cromáticos yates*<sup>47</sup> o a los versos: “Los cromáticos yates / Surcan el mar azul prusia”, que aparecen constantemente en distintos cuadernos del poeta<sup>48</sup>. Como vemos, las menciones o alusiones a títulos de otros conjuntos, más allá de su significación semántica (en el contexto del poema) como “frase” o “verso”, también podrían funcionar como referencias *intratextuales* y crear un *diálogo* en el que se establezca una equivalencia, analogía o conexión con el conjunto al que remite.

En *Una impecable soledad*, otra de las posibilidades para establecer relaciones *intratextuales* entre conjuntos, se presentará en el *Capítulo vigésimo*, donde aparece como título de la sección:

*Una impecable soledad* o  
*La Novela de la Isla* (48)

Tal forma de presentación del título, de algún modo sugiere cierta equivalencia (o por lo menos correspondencia o *diálogo*) entre los dos conjuntos; ya que hay entre ellos una estrecha semejanza estilística y temática, además de la coincidencia entre sus formas narrativas (o “poesía en prosa”) y la referencia al protagonista como “Gran-Jefe-Un-Lado-del-Cielo”.

Otra muestra de conexiones *intratextuales* se presentará en casos en los que en un único material coexistan varias partes correspondientes a distintos conjuntos. La posibilidad de este tipo de vinculación que más resalta en *Una impecable soledad* será el caso de la *Libreta Bayer*: en este material, por el lado frontal, aparece el título de la obra [*Una impecable soledad*] acompañado del subtítulo “*Libro cuarto o quinto*”; por el lado inverso<sup>49</sup>, presenta un dibujo con la inscripción “*El sol lila*” y, luego de una página escrita,

<sup>47</sup> Web PUCP: Cuaderno 18.

<sup>48</sup> Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 3 / Cuaderno 14, págs. 30-31 / Cuaderno 15, pág. 3 / Cuaderno 33, págs. 9, 15 / Cuaderno 41, págs. 5, 7 / Cuaderno 46, págs. 15, 16, 19, 24, 59.

<sup>49</sup> Es decir, empezando una lectura por el lado de la contratapa (véase Apéndice A).

una sección que lleva por subtítulo “*chapter 23*”. Respecto a esta posibilidad de interrelación estos conjuntos, Romero Tassara propone que en esta libreta

[L]a composición corresponde a una obra abierta. Las partes de *Una impecable soledad* están escritas de adelante hacia atrás. *El sol lila* está ubicado inversamente. Ello le imprime a este objeto artístico una condición móvil, y, además, produce que pueda combinarse con otras partes de la obra. [...] Asimismo, los personajes de *Una impecable soledad* cruzan los linderos de *El sol lila* y tangencialmente, de *Flowers*; dejando en el espacio la vibración de sus peripecias.<sup>50</sup>

Por su lado, con respecto a tal posibilidad de relación entre conjuntos, Chueca señala lo siguiente:

[L]a lectura invertida de la *Libreta Bayer* se abre con un epígrafe y luego un fragmento de *El sol lila*, al que le sigue, tras una hoja en blanco, un texto titulado *Chapter 23*, cuyo protagonista es Shelley Álvarez, personaje central de *Una impecable soledad*. Aunque podría tratarse, como apunta Romero, de un caso en que “los personajes de *Una impecable soledad* cruzan los linderos de *El sol lila*”, cabe la posibilidad de que sea un fragmento más del primero (más aún si consideramos el número alto del capítulo), solo que [...] sin título que lo preceda. (2010, 259)

Pero también anota:

La posibilidad que corresponda al *Sol lila*, sin embargo, no se puede descartar tan fácilmente en tanto en la segunda página del texto del *Chapter 23* se menciona “en verano bajo el Sol lila” y porque, si no lo fuera, el segmento de dicho conjunto quedaría reducido a una sola página además de la ilustración a modo de frontispicio. (2010, 259)

Como vemos, en esta libreta, la estructura de las partes, la disposición de los subtítulos y la aparición del personaje Shelley Álvarez, parecen presentarse intencionalmente de manera anfibológica para que, en las distintas posibilidades de significación, resida sutilmente la posibilidad de interconexión entre ambos conjuntos; dicho de otro modo, al imposibilitar cualquier determinación objetiva de una interpretación correcta, deja abierta cualquiera de las posibilidades: que el “chapter 23” pertenezca a *Una impecable soledad*, o a *El sol lila*, o incluso a ambos conjuntos.

<sup>50</sup> En la nota editorial que abre la edición facsimilar de la *Libreta Bayer*, incluida en *La Armonía de H* (2007).

Cabe resaltar que *El Sol lila* guarda una estrecha relación con *Una impecable soledad*, principalmente por la temática musical y por la coincidencia de autores y compositores referidos y citados. *El sol lila* es uno de los conjuntos más extensos de la obra general de Hernández: escrito a lo largo de varios años<sup>51</sup> y “desperdigado en una multitud de cuadernos”<sup>52</sup> (Mora: 572); aunque resulta difícil establecer su cronología en relación a los otros conjuntos de *Vox horrisona*, según Rafael Romero Tassara, con este “poemario” Hernández iniciaría un desarrollo más amplio de redes de conexiones internas en su obra: “[c]on *El sol lila* Hernández cambió su juego: si antes tramaba poemas con citas y etcétera, ahora tramaría títulos con títulos, cuadernos con cuadernos, hasta formar un infinito de relaciones al modo casi de una onda interminable.” (2007, 160).

En la obra general de Hernández podemos encontrar una gran cantidad de repeticiones de citas, frases y poemas, a veces con ligeras variaciones, las cuales podrían deberse a motivos memorísticos (es decir por no recordar con exactitud cuáles eran los versos ya escritos), pero también podrían responder a la intención por mostrar una poética que no es rígida y está constantemente abierta al cambio, tratando de desenvolverse en distintos contextos. Además, aquellas reescrituras en *El sol lila* (junto con sus vacíos y disparidades) podrían ser consideradas como una manifestación de lo que Mora plantea como una “poética del silencio”:

Con la aparición de poemas inacabados o colapsados con mayor frecuencia que en los conjuntos anteriores, Hernández alcanza – si es que se trata de una meta – la poética del silencio, ese umbral caracterizado por el destacado peruanista italiano, Roberto Paoli, como la crisis del lenguaje poético en la lírica peruana. Hernández, a diferencia de otros poetas, no se plantea el silencio como temática, sino que, buscando que ensanchar su espacio poético, tratará de resolver ese nudo apelando a la reescritura y el refundido de sus propios poemas y al plagio. (573)

En este sentido, el “silencio” se haría efectivo a través del vacío de los poemas “colapsados” y de la reescritura, ya que el autor (como creador) “abandona” su propia escritura y cede su voz a lo ya dicho por otros autores o por él mismo, creando así espacios donde la repetición y la copia pueden adquirir nuevas valoraciones, a la vez que ayudan a establecer interconexiones con otras partes de su obra.

<sup>51</sup> Desde 1973 hasta 1976, según la edición de Mora.

<sup>52</sup> En la Biblioteca Web PUCP, por lo menos once cuadernos presentan el título *El sol lila*.

Por otro lado, dentro de la red de interconexiones entre conjuntos, también habrá que considerar aquellos “capítulos” o “secciones” de *Una impecable soledad* que aparecen dentro de otros materiales, como lo son “*Una Impecable Soledad / Roman*”<sup>53</sup> (la cual aparece en las últimas páginas de un cuaderno que contiene en sus páginas iniciales *La avenida del cloro eterno*) o *book the fourth* (que se encuentra en la lectura inversa<sup>54</sup> de lo que sería un cuaderno de apuntes de clases de psicología<sup>55</sup>). Con respecto al cuaderno que contiene a *book the fourth*, Chueca señala lo siguiente:

Si se inicia la lectura del cuaderno con la carátula original, lo que se lee son posiblemente apuntes de clase, del propio Hernández, sobre la esquizofrenia, la epilepsia y la psicosis (no olvidemos que estudió psicología y medicina). Ante esto cabe preguntarse si la utilización de un cuaderno ya escrito fue el resultado de la necesidad de disponer de espacio para estos poemas o si hay alguna dimensión significativa tras la decisión de intervenir un cuaderno ya utilizado (y, específicamente, ese). (2010, 258)

Hernández podría estar creando redes de interconexión entre sus conjuntos al escribir distintas secciones en un mismo cuaderno. En todo caso, lo que habría que determinar es si hay intención o no de vincular los distintos contenidos aparecidos en un mismo material. En el caso de *book the fourth*, tal relación puede resultar más compleja de establecer, por tratarse de apuntes de clase de psicología; en el caso de “*Una Impecable Soledad / Roman*”, la afinidad temática y la semejanza estilística con *La avenida del cloro eterno* es bastante estrecha, e incluso en este poemario aparecen muchas coincidencias de citas literales que también se incluyen en *Una impecable soledad*. De este modo, las sutiles conexiones entre conjuntos, ayudan a dar cohesión a su obra general (como un todo en conjunto), a la vez que abren distintas posibilidades de interpretación que el lector podría asumir:

La intratextualidad transfiere cohesión y da sentido de conjunto a la obra de un poeta, pero puede, además, ser guía u orientación de la lectura; reafirmando, matizando o negando fórmulas previas, el poeta puede encaminar al lector a una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación coherente. (Martínez: 154)

<sup>53</sup> Web PUCP. Cuaderno 13, pág. 44-51.

<sup>54</sup> Empezando una lectura por el lado de la contratapa, semejante al caso de la *Libreta Bayer*.

<sup>55</sup> Web PUCP. Cuaderno 20.

Notamos entonces que Hernández incluye en su poética ciertos guiños que el lector podría reconocer para establecer posibilidades de significación en función al *diálogo intratextual* entre conjuntos, el cual se manifiesta principalmente a través de *paratextos* (títulos, subtítulos) y otros elementos (escritura ológrafa, dispersión de materiales), los cuales pueden albergar una carga bastante significativa dentro del texto, tal como señala Genette:

[T]ítulo, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (11-12)

En *Una impecable soledad*, las interconexiones con otros conjuntos se podrán manifestar de múltiples maneras y, en varios casos, presentan cierta ambigüedad en sus formas de modo que resulta imposible determinar su sentido *dialógico* (en relación con el resto de conjuntos) con total certeza o rigor; por lo tanto, su interpretación puede adquirir múltiples significaciones, haciendo que en su obra general (*Vox horrisona*) la lectura se vuelva un proceso literalmente “abierto”, tal como señala Mendoza-Canales:

A ello nos referíamos cuando señalamos que la lectura es un proceso abierto, deslocalizado y colaborativo, con lo cual relativiza, de paso, todo afán de totalización o de imposición de lecturas “verdaderas” (sean las del autor o las del lector). Y debido a que Hernández considera que el poema (y, por extensión, cualquier expresión artística) se halla inmerso en una red intertextual, es que su poética parece afirmar que toda obra es una reelaboración continua de una sola obra que compone la cultura humana. (269)

Por lo tanto, pese a que su obra general se encuentra bastante dispersa y emplea formas literarias muy variadas, podemos encontrar en ella ciertos guiños que (entre una de sus posibilidades de recepción) sugerirían una serie de interconexiones entre sus conjuntos, los cuales se manifestará también en la reescritura de poemas y en la reaparición de personajes, como veremos a continuación en los siguientes puntos.

### 4.3 Reescritura

Otro elemento que ayudará a plantear la posibilidad de relaciones *intratextuales* entre los distintos conjuntos y pasajes de la obra general de Hernández será la reescritura de versos o poemas, así como también las alusiones temáticas y motivos reiterados. Con “reescritura” me refiero a la repetición y recurrencia de una misma alusión o cita manifestada en distintos conjuntos. En esta sección trataré de evidenciar cómo este proceso de reescritura es tematizado y articulado narrativamente a *Una impecable soledad*. Para el análisis de los casos de reescritura que presenta esta obra (y que aparecen indistintamente en todo *Vox horrisona*), los he dividido en dos clases: “intertextuales” e “intratextuales”.

#### a) Reescritura intertextual

Como vimos en el primer capítulo, en *Una impecable soledad* se incluye una gran cantidad de alusiones y citas de distintos autores; algunas de ellas son bastante recurrentes y aparecen en varios cuadernos del poeta, como por ejemplo la referencia bíblica “70 veces 7”, o el poema “Im Abendrot” de Eichendorff, o las constantes citas de Byron, Keats, Shelley, o las menciones a composiciones y compositores clásicos, etc.; la lista de repeticiones es bastante extensa. En esta ocasión lo que me interesa principalmente es mostrar cómo estos intertextos recurrentes aparecen articulados a *Una impecable soledad* a través de la voz o el pensamiento del narrador o del personaje. Veamos algunos ejemplos

O sea que usted cree en los libros. Le había preguntado una señora. No, dijo Percy B. Shelley Álvarez, pero creo en los que jamás dejaron de creer que el odio aun es sólo una forma del amor (8).

De las poquísimas y breves conversaciones que en la obra Shelley Álvarez sostiene con alguien, en este ejemplo, responde aludiendo a versos del poema “Paracelsus” de Robert Browning: “To know even hate is but a mask of love’s”, el cual es uno de los poemas que Hernández ha citado o aludido más recurrentemente en distintos cuadernos<sup>56</sup>,

<sup>56</sup> Web PUCP: Cuaderno 4, pág. 10 / Cuaderno 13, pág. 21 / Cuaderno 19, pág. 9 / Cuaderno 22, págs. 21, 44, 52 / Cuaderno 23, págs. 1, 6 / Cuaderno 26, pág. 45 / Cuaderno 30, pág. 3 / Cuaderno 38, págs. 43, 47 / Cuaderno 43, pág. 2 / Cuaderno 44, pág. 10 / Cuaderno 46, pág. 49.

dándole múltiples sentidos dependiendo del contexto en el que lo sitúe. Veamos otro ejemplo similar:

Y así quedó siempre en el corazón de Gran Jefe la Nostalgia de no haber conocido un Poeta cara pálida en persona, quedar en silencio junto a él, sonreír ante lo mismo, saber, igual, que en cada mal suceso existe una esperanza und so fort. (21)

En este ejemplo aparece otra alusión a versos del mismo poema de Browning [“Paracelsus”]: “To see a good in evil, and a hope / In ill-success”, los cuales también aparecen en otros cuadernos<sup>57</sup> en distintos contextos. En esta ocasión la “cita” o referencia al poema de Browning se incluye desde la voz del narrador, pero describiendo una característica del personaje. De modo similar, se manifiesta otra coincidencia intertextual en el siguiente pasaje: “Luego pensó en Aristóteles, El Metafísico, quien dijera: para vivir solo hay que ser o un animal o un Dios. Soy un animal, dijo mirando con indiferencia sus manos.” (9). Nuevamente nos encontramos frente a una cita que aparece en otros cuadernos<sup>58</sup>, pero esta vez enunciada desde la voz del personaje.

Como vemos, las repeticiones de referencias intertextuales incluidas en su obra general crean conexiones internas entre conjuntos (es decir *intratextuales*), a la vez que muestran la capacidad de readaptación de las distintas voces “prestadas”, ya que adquieren nuevas significaciones dependiendo del contexto en el que son situadas, como señala Martínez:

A la vista de las sucesivas y variadas reelaboraciones de una misma acuñación formulística cabe volver a recordar que un texto es un tejido de otros textos, y que son las reelaboraciones de los préstamos intertextuales inequívocos los que muestran la voz personal de un poeta y su capacidad de renovar lo dado, de desoxidar la tradición para que pueda seguir fecundando voces nuevas. (113)

<sup>57</sup> Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 21 / Cuaderno 16, pág. 13 / Cuaderno 38, pág. 47.

<sup>58</sup> Web PUCP: Cuaderno 35, pág. 18 / Cuaderno 39, págs. 6, 24.

### b) Reescritura intratextual

Por otro lado, en *Una impecable soledad* también aparece una gran cantidad de repeticiones de “*textos*” pertenecientes al mismo Luis Hernández. Estas coincidencias *intratextuales* (al igual que las intertextuales) también podrán aparecer articuladas a la obra a través de la voz del protagonista o del narrador; veamos algunos ejemplos:

En el aluminio, en las ramas, en las luces de los malecones, en los muelles de tablones hay algo estático. Qué te ata Shelley Álvarez y acrecienta tu aislamiento. Creo que eres un pillo, Shelley, y enlazas tu corazón a nadie (39)

En este ejemplo la voz del narrador se cuestiona acerca del aislamiento del personaje y menciona uno de los versos más conocidos y recurrentes de la obra de Hernández: “y enlazas tu corazón a nadie”<sup>59</sup>, pero esta vez como una característica atribuida al personaje Shelley Álvarez. Otro caso semejante lo encontramos en el siguiente pasaje: “Shelley pensaba: si supieran lo sencillo que es hablar conmigo” (32). Aquí Hernández utiliza otra frase que aparece recurrentemente en su poesía: “si supieras lo sencillo que es hablar conmigo”<sup>60</sup>, nuevamente, remitiendo a una característica que se le atribuye al personaje. Esta propuesta poética de reescribir una misma fórmula reiteradas veces, muestra la capacidad de retomar y recontextualizar una misma voz adaptándola a distintas situaciones, tal como explica Mendoza-Canales:

No es gratuito que reescriba muchísimas veces sus propios poemas o utilice versos de unos para componer otros. Este ejercicio nos debe llevar a pensar en una poética que se niega a reducirse a un sentido unívoco, que explora la apertura con un carácter siempre proteico, cambiante, porque precisamente solo encuentra mediante el continuo asedio a ese “algo” que no alcanza a ser capturado pero que queda flotando en sus poemas como la manera más próxima de ser representado. (272)

La aparición de reescrituras *intratextuales* en la obra de Hernández es abundante, pero basten estos ejemplos para demostrar cómo es que aquellas frases, versos, fragmentos, temáticas y características recurrentes de su obra, se retoman y articulan de manera especial

<sup>59</sup> Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 16 / Cuaderno 2, pág. 25 / Cuaderno 3, pág. 14 / Cuaderno 6, pág. 45 / Cuaderno 9, pág. 18 / Cuaderno 11, pág. 4 / Cuaderno 21, pág. 3, 5, 12 / Cuaderno 32, pág. 8, 51 / Cuaderno 38, pág. 50.

<sup>60</sup> Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 29 / Cuaderno 9, pág. 21 / Cuaderno 14, pág. 35 / Cuaderno 24, pág. 54 / Cuaderno 38, pág. 48 / Cuaderno 42, pág. 22.

a la dinámica narrativa y temática de *Una impecable soledad*; al respecto, en las notas de su edición, Mora señala lo siguiente de esta obra:

Poesía en prosa o relato poético que Hernández venía ensayando desde *Las constelaciones* y que dio como primeros resultados *La novela de la isla* y luego *El estanque moteado*, más otras líneas fallidas por inconclusas, parecen culminar ahora en un conjunto mayor y coherente, en el que coinciden muchos versos anteriores por la fuerza centrípeta que los impele hacia *Una impecable soledad*. (1983, 579)

Sin duda, *Una impecable soledad* es el conjunto que contiene más referencias *intratextuales* de toda la obra de Hernández; por lo tanto, en cierto sentido, esta obra podría funcionar como un eje clave en la interconexión entre los conjuntos que componen *Vox horrisona*, ya que se presenta como un lugar en el que confluyen poemas, pasajes, citas, estilos, voces, personajes, etc., los cuales además están articulados de modo que se correspondan con la temática general la obra, e incluso crean la posibilidad de establecer vínculos entre el protagonista, en narrador y el autor, como veremos en el siguiente punto.

#### **4.4 Personajes**

La *intratextualidad* en la obra general de Hernández se puede reconocer también en la reaparición de un mismo personaje en distintos conjuntos. Ello ocurrirá incluso así no se mencione su “nombre”, ya que la prosa podría forzar tal parentesco. Un ejemplo de este tipo de reconocimiento lo podemos encontrar en el poema en prosa “Difícil bajo la noche” del poemario *Las constelaciones*, el cual resulta de particular interés ya que, como señala Chueca, “anticipa claramente al personaje Shelley Álvarez, protagonista de *Una impecable soledad*” (2010, 263): “Alguna vez existió un hombre marcado por el estigma crudelísimo de la música. Durante sus primeros años vivió solitario en su espíritu, demasiado difícil bajo la noche. [...]” (Mora: 30). En este sentido, la relación entre conjuntos se evidenciaría debido a que los personajes que aparecen en un “poemario” se vuelven a presentar en otros, creando una suerte de continuidad o de interconexiones en su obra general.

Como ya hemos visto, *Una impecable soledad* es una obra poética que presenta una base preponderantemente narrativa: la voz de un narrador (por lo general omnisciente)

presenta a un protagonista al que se refiere mediante distintos nombres, los cuales aparecen en otros conjuntos. Por ejemplo, el nombre “Gran Jefe un Lado del Cielo” es utilizado regularmente en *Una impecable soledad* y aparece de manera recurrente en otros conjuntos de *Vox horrisona*, como *La novela de la isla*, *La avenida del cloro eterno*, *La playa inexistente* y *El estanque moteado*. Cabe recalcar que en *Una impecable soledad* este nombre por momentos aparece fusionado a los otros nombres del personaje, como por ejemplo: “Gran Jefe un Keats del Cielo” (35) o “Gran Jefe un Lado de Shelley” (36), evidenciando que se trata de distintos nombres o facetas de una misma figura. Pero más allá de la aparición de un mismo personaje en distintos conjuntos o su “fusión” con otros nombres, en esta sección me interesa mostrar cómo, en *Una impecable soledad*, el fenómeno *intratextual* se manifiesta también a través de ciertos guiños que ayudarán a establecer distintos tipos de relaciones entre Personaje, Narrador y Autor, haciendo que la escritura de la obra se vuelva, desde cierta perspectiva, *metaficcional*; es decir, podría estar aludiendo a sí misma dentro del universo ficcional.

#### **a) Personaje :: Narrador**

En *Una impecable soledad* podemos encontrar algunos ligeros guiños que nos harían sospechar de una virtual coincidencia entre el personaje Shelley Álvarez y el narrador de la obra, autorreferido como “el novelista”<sup>61</sup>. Si bien las formas enunciativas y la estructura narrativa general de la obra establecen una clara diferenciación entre estas dos figuras (evidentemente uno narra la historia del otro), parece haber cierta estrategia en la que la constante y repentina alternancia entre el uso de la primera, segunda y tercera persona, ayuda a que la voz del narrador se confunda con la del personaje; además, como señala Chueca, está la virtual coincidencia estilística entre la prosa del narrador y la del personaje, que hace verosímil que en determinados momentos no sea posible distinguir cuál de los dos es quien está haciendo uso de la palabra. (2010, 284). Veamos entonces un ejemplo, que aparece en la cartulina suelta (ARENAScar), en el que se puede vislumbrar esta posibilidad

<sup>61</sup> Esta posibilidad de coincidencia entre ambas figuras [narrador y personaje] se desarrolla más ampliamente en el artículo de Luis Chueca: “Desdoblamientos y exploración poética frete al dolor en *Una impecable soledad* de Luis Hernández.” (2010).

de fusión entre estas dos figuras a través de la coincidencia estilística de su prosa y el cambio de voces gramaticales:

Byron Álvarez dijo: elemental, mi estimado Byron Álvarez: Gluck es el músico más noble que conozco. Pero, en qué estriba la nobleza. Y como no era afecto a reescribir la Moral a Nicómaco, dejó a un lado la pregunta y prosiguió escuchando la Ifigenia. Yo he conocido muchas personas musicales, pero ninguna en la intensidad de Shelley Álvarez. Y sin la rigidez de la monomanía: tulipanes, asfodelos [sic], hielo, qué hay en el alma tuya, Shelley, pueda que alguna vez te mintieran, y elegiste estar solo. Algo tal vez que entrevieras en el lírico Lope de Vega. Triste no, ya te lo dije, Shelley. Pero no precisamente alegre. Hasta que un instante reconozcas de un solo estallido tu existencia: y se te quiebre la voz y se te astillen el corazón y el alma y, horrendo verbo, prorumpas en sollozos. Por ello nunca te hablé de algo que trizara tu silencio. (16)

La frase inicial de este material [“Byron Álvarez dijo: elemental, mi estimado Byron Álvarez”], insinuaría una conversación del personaje consigo mismo, como una suerte de introspección. Conforme avanzamos en la lectura notamos que la voz del narrador va abandonando su omnisciencia al manifestar dudas e incertidumbres acerca de Shelley Álvarez [“qué hay en el alma tuya”, “puede que alguna vez te mintieran”, “Algo tal vez que entrevieras en el lírico Lope de Vega”, etc.]. El cambio de personas gramaticales (de tercera a primera y luego a segunda) en la enunciación, el estilo de la prosa del narrador y las dudas que manifiesta, ayudarían a generar la sensación de que ambas voces se diluyeran y formarían parte de la misma introspección (enunciada desde la voz del narrador). Con respecto a esta coincidencia, Chueca plantea la posibilidad de que esta sea una estrategia de desdoblamiento de una misma figura:

[P]arece haber, con relación a ellos, otra provocación más, que se vincula estrechamente con las características de la impecable soledad anunciada por el título. Me refiero a la posibilidad de imaginar que Shelley Álvarez es, en realidad, un sutilmente anunciado desdoblamiento de su narrador. No estoy proponiendo una esperable, en el ámbito de la poesía, proyección del autor en su obra o el diseño de un álter ego, sino de una estrategia de desdoblamiento que persigue un fin en el universo ficcional del conjunto y del que, otra vez, se dejan claras huellas, para que el lector, a pesar de las apariencias iniciales, pueda sospechar. (2010, 283)

Como vemos, mediante recursos narrativos y estilísticos, se crea la sensación de que las voces del narrador y el personaje, por momentos, se diluyeran hasta la indiferenciación.

Mediante esta estrategia discursiva, el narrador parece participar plenamente de las dolorosas sensaciones y sentimientos de su personaje y, al hacerlo, esta suerte de focalización interna nos revela el duro momento que Shelley atraviesa (Chueca: 2010, 280).

### **b) Personaje :: Autor**

En *Una impecable soledad* también encontraremos ciertas características que ayudarán a evidenciar el posible vínculo entre el personaje y el autor, es decir, entre Shelley Álvarez y Luis Hernández. Con ello no me refiero a que esta obra tenga un estricto carácter autobiográfico, sino que en ella aparecen ciertos indicios que muestran la experiencia personal del autor sobre su obra. Como vimos en el tercer capítulo, existe una coincidencia estilística entre la ejecución musical del personaje y la composición polifónica general del texto; dicho de otro modo, al igual que Álvarez, Hernández es un operador de mensajes artísticos existentes y los utiliza para crear algo nuevo. La creación es, así, para él, como para su personaje, co-creación (Chueca: 2010, 273). Pero, más allá de esta virtual coincidencia en el método de composición o ejecución, en *Una impecable soledad* aparecen ciertos indicios que evidenciarán la experiencia personal del autor como parte de la construcción de su personaje. Esta vinculación será posible de establecer principalmente a través de ciertos datos biográficos del poeta, los cuales se han dado a conocer por medio de distintos testimonios y anécdotas brindadas por sus familiares y amigos. Así, puede reconocerse ciertas características generales del autor reflejadas en el personaje, como por ejemplo: su predilección por la música, nadar en el mar, ejercitarse haciendo “planchas”, estar en los bares, deambular por la ciudad de Lima, etc. Hablando de datos más específicos: en la obra, Shelley Álvarez posee dos pianos (el Pleyel y el Erhard) y dos automóviles (el Volvo y el Ford), tal como Luis Hernández poseía en la vida real.

En realidad, estos son datos corrientes que no involucran la intimidad del autor, ni son determinantes para una interpretación “precisa”, pero igualmente podrían ser significativos, dependiendo del modo en que el lector los haga *dialogar* con la obra. Por ejemplo, respecto al automóvil Volvo, Nicolás Yerovi, en la primera edición de *Vox horrisona*, anota lo siguiente: “Marca de vehículos automotores de matriz sueca. Hernández

tuvo un automóvil Volvo de color blanco por los años setenta. No sé de qué pueda servir este comentario pero ahí está” (308). Respecto a esta nota de Yerovi, Edgar O’Hara responde: “Claro que sirve: la “nave” nos permite pasar de la ficción a la realidad, aunque sea ilusoriamente” (1997, 29). Como vemos, dependiendo de la interpretación de cada lector, la inclusión de elementos de la “vida real” podría funcionar como una suerte de “referencia intertextual” y así difuminar la frontera que divide ficción de realidad al hacer que ambas converjan en el texto.

El problema de este tipo de referencialidad residiría en el hecho de que, para poder ser percibida y hacer efectiva tal relación, el lector tendría que contar con la información de detalles muy específicos, los cuales no son verificables o cotejables enciclopédicamente (en tanto que no pertenecen al dominio público o popular) y, por lo tanto, dependerían de un vínculo más cercano entre productor y receptor. Aquí cabe mencionar que, si bien Hernández podía regalar sus cuadernos a cualquiera (incluso a “desconocidos”), muchas personas a quienes los regalaba (o entre las que los hacía circular) eran sus amigos cercanos o familiares; por lo tanto, en tal contexto de recepción, este tipo de referencialidad podría cobrar una mayor significación debido a que ciertos lectores sí contarían con el conocimiento que la referencia demanda para poder establecer un *diálogo*. Aunque este modo de recepción es muy particular y, en el contexto de “publicación” ológrafa de Hernández, estaría reducido a un grupo de personas muy limitado, hoy en día los lectores actuales de Hernández pueden acceder a esta clase de datos a través de una gran cantidad de libros, ensayos y artículos que tratan acerca de su vida y obra. Además, los datos pertenecientes a la realidad biográfica del autor solo cobrarían relevancia en el texto si es que alcanzan a cumplir un efectivo rol funcional o significativo para el lector; con esto no quiero decir que el conocimiento de tales datos fuerce una interpretación “autobiográfica” de la obra, sino que sirve para percibir cómo es que la experiencia personal del autor se filtra dentro del plano ficticio. Con respecto a esta idea, Gadamer señala lo siguiente:

Es evidente que el plano del poema en que el autor comunica detalles de carácter privado no es aquel en que el poema constituye su patrón. Un lector provisto de este tipo de informaciones podrá reconocerlas de manera precisa en el poema, sin que ello implique la comprensión del poema ni conduzca necesariamente a la misma. La precisión de la comprensión del poema que logra el lector ideal exclusivamente a partir del poema mismo y de los

conocimientos que posee sería, sin duda alguna, el patrón auténtico. Sólo si la comprensión, enriquecida por los datos autobiográficos, alcanza plenamente esa precisión, pueden coincidir ambos planos de la comprensión. (105)

Desde esta perspectiva, el conocimiento de detalles biográficos acerca del autor podría actuar como un elemento complementario para un determinado tipo de recepción (de los múltiples posibles), pero ello no implica que este sea imprescindible para una interpretación “precisa” del texto, ya que “[l]a exactitud de la comprensión autobiográfica no es en sí mayor que una más distanciada y abstracta. La riqueza de detalles que obtiene el lector de comunicaciones biográficas o exegéticas particulares no aumenta de por sí la precisión del poema.” (Gadamer: 105). Debido a que en *Una impecable soledad* se incluyen varias alusiones biográficas e incluso “datos” personales muy precisos que, de conocerse, serían muy difíciles de ignorar, en el caso de que el lector tome en cuenta tal información, “vida y obra” entrarían en una relación de tensión, pero evidentemente enmarcadas o reconfiguradas desde el terreno de la ficción construida. Un ejemplo de ello puede percibirse en una de las declaraciones del poeta en la entrevista realizada por Alex Zisman:

**- ¿Qué clase de poemas lleva *El estanque moteado*?**

- Lleva poemas de misterio. Es una novela de misterio... Allí salen las figuras del inspector, del Gran-Jefe-Un-Lado-del Cielo y la otra gran figura, y hay una tercera figura. Son tres personajes que viven. El Inspector es un inspector. El otro, el Gran-Jefe-Un-Lado-del Cielo, soy yo. Es lo más probable. O sea comencé a comparar al Gran-Jefe-Un-Lado-del Cielo con diversas personas y más se parece a mí que a otras personas. Entonces me parece autobiográfico, el Gran-Jefe-Un-Lado-del Cielo que le gusta ir al cine, que le gustan los bares, el aserrín, y nada más. ¡Qué pocas cosas de la vida, oye! A mí lo que más me gusta en la vida es el aserrín, los bares, el mar, y las esquinas y nada más. (Mora: 543-544)

Evidentemente el sentido “autobiográfico” de su poesía no se instaura en un tipo de identificación rígida en la que los personajes deban representar estrictamente su figura autorial, sino que busca filtrar su propia experiencia vital dentro de su obra. Por otro lado, sin la necesidad de contar con una información biográfica tan específica, *Una impecable soledad* presenta otro guiño *intratextual* que ayudará a reconocer la posibilidad de vinculación entre personaje y autor: esto se dará en los casos en que aparezcan fragmentos

de otros textos propios de Hernández, pero como si fueran escritos por el personaje; es decir, no solo aparece la referencia como una cita *intratextual*, sino que tal reescritura es retomada por el mismo personaje dentro del plano ficticio. Veamos algunos ejemplos. El primer guiño para establecer esta posibilidad de vínculo se nos presenta al inicio de la obra:

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

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

(1)

El modo cómo se incluye este poema en el texto ayudará a establecer tal vínculo, ya que es el mismo personaje Shelley Álvarez quien ha escrito (tal vez como “propio”) un poema que aparece en otros cuadernos de Hernández<sup>62</sup>. Esta referencia adquiriría una mayor relevancia al tratarse del primer poema “citado” en el texto y plantear desde el inicio de la obra tal posibilidad de “reflejo” o “fusión” de figuras. La aparición de este poema específicamente podría funcionar dentro del texto en distintos niveles de significación: desde una lectura “convencional” (es decir, sin que establezca un *diálogo* intertextual), se muestra que el pianista Shelley Álvarez es también poeta (o por lo menos que escribe poemas) y “su” poema manifestaría la relación sentimental que tiene con la música. Por otro lado, desde una lectura intertextual, lo que más llama la atención de la elección y el modo de inclusión específico de este poema, es el hecho de que se trata de un recurso *intratextual* y sugiere, desde el inicio de la obra, la posibilidad de un vínculo entre el Autor y el Personaje. Pero, más allá de ser una simple repetición *intratextual* o poder funcionar como “guiño” para establecer una relación entre Personaje y Autor, cabría la posibilidad de que, desde cierta perspectiva de recepción, la inclusión de este poema aluda a la escritura misma de *Vox horrisona*, lo cual haría que el texto cumpla su función *metapoética* al diluir la frontera que divide *ficción* de *realidad* y hacer que la escritura de su obra general pueda justificarse también dentro del plano ficcional. Veamos otro ejemplo que presenta una dinámica similar:

<sup>62</sup> Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 10 / Cuaderno 24, pág. 42.

Viento del Oeste  
 De dónde vienes  
 Dile a quien escribió  
 Su nombre  
 En las aguas  
 Una oda

Shelley Álvarez sonrió al leer lo que su mano trazara sin intención

Yo amaría  
 Decirle a la noche  
 Nada

continuó, y pensó que Mallarmé era incomprendible al decir aime je un rêve?

(33)

Nos encontramos nuevamente frente a una referencia *intratextual*: los versos que traza el personaje Shelley Álvarez aparecen en otros cuadernos de Hernández<sup>63</sup>; además, la invocación al “Viento del Oeste” también es un motivo reiterado en su poética y alude al poema *Ode to the West Wind* de Percy Shelley. En este ejemplo notamos que la voz del narrador aparece interrumpiendo los versos escritos por Shelley Álvarez, para detallar cómo este se percata del automatismo de su propia escritura [“trazara sin intención”] y sonríe ante su propia espontaneidad. De alguna forma, Hernández estaría tematizando su propio método de escritura al hacer que, en el plano ficticio, su personaje “improvisar” versos o “escriba” sus propios poemas (de Autor). Por lo tanto, más allá de la reescritura de versos, el fenómeno *intratextual* también se manifestaría en la autorreferencialidad a su propio método de escritura, ya que este es ficcionalizado como una característica propia del personaje. Otro ejemplo similar que tematiza su propia escritura, lo encontramos en la primera parte de *book the second*, en la que Shelley Álvarez ofrece un concierto en el Teatro Municipal de Lima. Luego del concierto, en medio de la narración, se incluye el siguiente poema:

Dicen que soy  
 Un soñador que sueña  
 Y otros dirán de mí  
 Adiós: me iré  
 A algún otro lugar  
 Y si la Melancolía

<sup>63</sup> Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 45 / Cuaderno 28, pág. 2-3.

Me alcanza  
 Y si la Melancolía  
 Me alcanza  
 Me cubriré del agua  
 De la mar y ya no he  
 Más de morir  
 Y ya no he más

(7)

Nuevamente se utiliza un poema de Hernández que aparece (con ligeras variantes) en otras partes de su obra<sup>64</sup>. Este poema aparece separado en una sola página, en medio de otras que contienen párrafos en prosa enunciados por el narrador: el brusco cambio de la prosa en tercera persona al verso en primera persona, hace que este poema no dependa estrictamente del narrador y, en este sentido, sería más vinculable al autor o al personaje. Así, las repeticiones *intratextuales*, manifestadas como escritas desde el ámbito de la ficción, acentúan la posibilidad de relacionar al Personaje con el Autor, principalmente por proponer que es el mismo Shelley Álvarez quien escribe poemas de la autoría de Hernández. Asimismo, podemos considerar otras características generales de Hernández (como autor) reflejadas dentro del plano ficcional (atribuidas al personaje); por ejemplo, en la página siguiente al poema citado anteriormente, se menciona una característica del Personaje que sutilmente podría aludir a la disidencia a la publicación editorial del Autor:

La crítica de los diarios habló de sorprendentes cualidades, de pureza de fraseo, de profunda comprensión. Shelley conservó para siempre tan sólo la imagen de las cervezas y el cielo.

No volvió a presentarse en público. (7) [El subrayado es mío]

En esta ocasión podríamos establecer la analogía en la que el pianista se presenta en el Teatro Municipal de Lima (es decir, se presenta en público), digamos, del mismo modo en que Luis Hernández publica sus primeros poemarios. Luego, la frase final es bastante contundente y no resultaría demasiado complejo poder establecer tal vinculación: Shelley Álvarez no vuelve a presentarse en público del mismo modo que Hernández deja de publicar editorialmente. Como ya se ha señalado, una de las principales características de

<sup>64</sup> Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 33, 34 / Cuaderno 16, pág. 7. / Además, una variante mecanografiada de este poema, como parte de un conjunto titulado *El sol rojo*, aparece reproducida en *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara (pág. 296).

Hernández que llamó la atención de la crítica fue su alejamiento de la publicación editorial e iniciar una heterodoxa práctica de escritura ológrafa en cuadernos: tal característica podría estar manifestada metafóricamente en la figura de Shelley Álvarez, quien no vuelve a presentarse en público y se recluye para dedicarse al piano en su soledad. Como vemos, en *Una impecable soledad* las coincidencias entre personaje y autor se manifiestan muy sutilmente y en ciertos casos dependerán de un conocimiento de datos muy específicos y “externos” al texto para poder hacer efectiva su vinculación.

### c) **Narrador :: Autor :: Personaje**

Si bien, como hemos visto, Hernández va dejando varias pistas que permitan sospechar la posibilidad de vinculación de su figura autorial con la de su personaje, lo que sí tratará de hacer de una manera más explícita en *Una impecable soledad*, será su identificación directa con el narrador de la obra, es decir, su auto-identificación como “el novelista”. Veamos el único<sup>65</sup> dato específico que ayudará a plantear la posibilidad de tal relación entre narrador y autor:

Yo, el novelista, soy médico. Y pertenezco con la cifra 8977 al Colegio Médico Peruano. Al Colegio Médico también acuden Chejov, Ramón y Cajal, Maxence Van Der Meersch y otros poetas. (38)

En este ejemplo “el novelista” se presenta a sí mismo como médico y da su cifra del C.M.P., la cual es la misma cifra del médico colegiado Luis Guillermo Hernández Camarero en la vida real: el dar un dato tan específico (como lo es el número de un documento de “identidad”) sería un claro guiño mediante el cual Hernández trata de relacionar su figura autorial a la del narrador de la obra, creando una dinámica en la que la ficción atrae a la realidad y viceversa. Si bien este guiño, además de ser muy sutil, es el único que se ofrece para poder crear una vinculación entre el narrador y el autor, en el caso de que el lector cuente con esta información, la posibilidad de asociación entre estas dos figuras se volverá más clara y podrá establecer su propia interpretación en base a tal

<sup>65</sup> Para casos como este, siempre conviene aclarar que *Una impecable soledad* es una obra con una cantidad de materiales incierta e imposible de determinar (véase Apéndice A); por lo tanto, cabe la posibilidad de que en otros materiales “desconocidos” se pueda incluir datos similares que revelen la posibilidad de relacionar al narrador con el autor.

coincidencia. Además, este dato aparece en otras partes de su obra, por lo que, de cierta forma, tal vinculación podría establecerse de manera *intratextual*:

Soy Luisito Hernández  
Ex Campeón de peso welter  
CMP 8977  
Y como voy herido por la espalda  
Sé donde voy  
(Web PUCP: Cuaderno 41, pág. 53)

SOY LUISITO Hernández  
CMP 8977  
Ex campeón de peso welter  
Interbarrios; soy Billy  
The Kid, también,  
[...]  
(Mora: 296)

Cabe subrayar que la inclusión de este tipo de informaciones biográficas o “*reales*” en la obra de Hernández siempre se encuentran enmarcadas dentro del plano de la ficción construida; por lo tanto, la “función” de este tipo de manifestaciones no es la de determinar una interpretación estrictamente autobiográfica del texto, sino más bien tratar de mostrar la convergencia de vida y obra dentro del mismo plano de la experiencia de la escritura, como si en su obra el “yo poético” o el “interlocutor ficcional” fueran soportados por la figura de un “autor”:

No se trata de que el Autor no pueda «aparecerse» en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario) (Barthes: 1987, 79)

Además, en tanto que en *Una impecable soledad* cabe la posibilidad de vincular Personaje con Narrador y también Personaje con Autor, por inferencia se podría vincular Narrador con Autor y esta idea sería reforzada con la inclusión de la cifra real del Colegio Médico Peruano (CMP 8977), haciendo que estas tres entidades puedan confluir indistintamente como un misma figura “desdoblada” (Personaje :: Narrador :: Autor). A

través de este tipo de estrategias narrativas y la inclusión de datos “biográficos”, la barrera que separa realidad de ficción se haría porosa, en tanto que esta sería una literatura que trabaja con (según la denominación de Florencia Garramuño) “*restos de lo real*”: es decir, elementos de la “realidad” que se manifiestan como parte del plano ficcional, pero situados dentro de una estrategia textual que no desea establecer un límite claro de la frontera que divide ficción de realidad y, por lo tanto, ignora voluntariamente la separación de *vida de obra*. Florencia Garramuño, analizando ciertas prácticas alternativas de escritura en la literatura brasileña y argentina durante las décadas de 1970 y 1980 (fecha que coincide con la creación de *Una impecable soledad*), señala que en varias de estas obras:

La literatura ya no se define por su relación con lo real o su divorcio de la experiencia, ni tampoco por su representación o reconstrucción de ambos. Se trata de un desconocimiento y una desautorización de esos espacios en tanto esferas diferenciadas; de un desconocimiento de las fronteras entre estos espacios. (245-246)

La frontera que divide *vida de obra* (o *realidad de ficción*) quedaría relativizada, haciendo converger a ambas como parte de una misma práctica; por lo tanto, lo que se trata de estimular son ideas y sentimientos, antes que estancarse únicamente en la comunicación de cosas o sucesos, tal como lo manifiesta la cita de Humboldt, incluida en la sección “Poema Heavy”: “Die prosa Kann aber auch bei blosser Darstellung des Wirklichen und bei ganz äusserlichen Zwecken stehen bleiben, gewissermassen nur Mittheilung von Sachen, nicht Anregun von Ideen oder Empfindungen seyn”<sup>66</sup> (50). Ante la “impostura” de la escritura que supone toda obra literatura en general, lo que buscaría Hernández mediante esta estrategia, sería acercar *ficción y realidad* (pese a sus evidentes diferencias) y hacer porosa la frontera que las divide:

Rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia, la literatura como resto de lo real ya no se distinguiría de lo real porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario que no busca ser escamoteada. (Garramuño: 24)

Por lo tanto, esta poética que trabaja con “*restos de lo real*”, en lugar de querer establecer un esperable vínculo autobiográfico que se justifique en datos o sucesos

<sup>66</sup> Traducción del alemán: «Pero también la prosa puede, por mero retrato de lo Real y bastante por objetos externos, estancarse, y, de cierta manera, sólo ser comunicación de cosas, mas no estimulación de ideas o sentimientos».

personales, más bien busca una mayor relación con la práctica de creación poética del autor, en la que se refleje su visión artística y humana, haciendo que su ubicación en la realidad o en la ficción resulte irrelevante. Tales “*restos de lo real*” se van filtrando en la obra mediante recursos técnicos, narrativos, literarios, para crear espacios en los que las figuras del Personaje, Narrador y Autor puedan coincidir en una misma práctica significativa: la escritura. De este modo, se va creando cierta tensión en la relación entre *vida y obra*, ya que en una primera instancia se delimita (mediante recursos narrativos) una clara diferencia entre las figuras del Personaje y del Narrador, pero al mismo tiempo se sugiere (mediante los “*restos de lo real*”) cierta afinidad entre ellos:

[S]e trata de una hibridez que no se manifiesta sólo en la mezcla de diferentes modalidades discursivas, sino que incluso llega a presionar – de forma muy intensa en algunos casos – los límites de la literatura para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre literatura y vida, personajes y sujetos, narradores y yoes parece resultar irrelevante. (Garramuño: 26)

En esta obra, pese a que pertenece claramente a un universo ficticio (“la historia de Shelley Álvarez”), a través de datos y el modo de escritura, se puede reconocer con claridad cierta relación entre vida y obra; como señala Chueca, en *Una impecable soledad* podremos encontrar “el imposible desligamiento de vida y poesía –no, por supuesto, en un sentido de anecdotario biográfico, sino más hondo: la poesía en la que la vida está inevitablemente cifrada–” (Chueca: 2010, 269). Esta relación entre vida y obra es tematizada constantemente en su poesía a través de referencias biográficas de varios autores que muestran cómo la *vida* influye sobre la creación artística, como por ejemplo: “Pero en La Música hay algo impalpable: Beethoven murió sólo, cirrótico y sordo, sin quejarse, sin dinero, sin lamentables homenajes, sin autocompasión.” (2); “pero el Preludio ganó algo: así debió soñarlo Federico Chopin en Palma de Mallorca” (11); o en pasajes como el siguiente: “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: [...]” (Web PUCP: Cuaderno 24, pág. 37). De este modo se tematiza cómo la experiencia personal del autor influye sobre su obra o se filtra en ella, haciendo que esta cumpla un rol específico dentro del mecanismo *intratextual*: la experiencia como

material literario crea un espacio en el que *vida* y *obra* pueden formar parte de una misma entidad sin una barrera que los delimite claramente:

Vida y poesía son palabras clave, casi reversibles, en el léxico del poeta. Si Hernández concibe a la poesía como un paliativo frente al dolor y el sufrimiento es porque cree que el efecto que la poesía puede llegar a tener sobre la vida se debe a una indisoluble continuidad entre una y otra. Para él la poesía es el producto de un encuentro entre signo y experiencia. Solo así se puede aspirar a llevar una vida en poesía o hacer de la poesía una forma de vida, es decir, vivir una vida “estética” o edificar una estética “vital”. Esta concepción en la que cree Hernández sobre la vida y la poesía como un mismo continuum debe su origen a la significativa influencia romántica en su imaginario poético. (Mendoza-Canales: 258)

Como hemos visto, en *Una impecable soledad*, el fenómeno de la *intratextualidad* se puede reconocer en muchos elementos y desde distintas perspectivas: por un lado, a través de la figura del narrador y el personaje, Hernández establece cierta relación entre *vida* y *obra*, haciendo que el texto pueda ser interpretado de manera *metaficcional*; por otro lado, ciertos elementos (como el cromatismo de los títulos, la reescritura de versos, el estilo de la prosa, la reaparición de personajes, etc.) ayudarán a crear intercomunicaciones entre los distintos conjuntos, llevando a que su obra general pueda ser percibida como un gran todo en conjunto. Además, mediante el recurso de la *intratextual*, Hernández alude a su propio método ológrafo de escritura, haciendo que en su obra puedan entrar en *diálogo* los distintos elementos que la constituyen. Al respecto Víctor Vich señala lo siguiente:

Como sabemos, Luis Hernández construyó casi toda su obra poética en cuadernos escritos a mano – que no publicaba y que siempre regalaba a sus amigos – donde el color y la caligrafía también se proponían como instancias de una intensa experimentación estética. Esta relación entre lo verbal y lo visual, entre la literatura como instancia de mercado y el cuaderno como objeto situado fuera de dicho circuito, es un testimonio más del carácter verdaderamente extremo en el que su proyecto estuvo involucrado. Es decir, Luis Hernández intentó poner en cuestión la consistencia simbólica de su obra (y de sí mismo) a partir de una permanente vocación de fuga donde, por ejemplo, la diversidad de heterónimos es un nuevo ejemplo de este juego en el que se sentía inscrito. Esta es, en suma, una poesía que roza los límites de todo. (2013, 41)

Podríamos decir que en *Una impecable soledad*, confluyen las distintas temáticas y motivos que aparecen reiteradas veces a lo largo de su obra poética, como por ejemplo: el

tema de la ciudad<sup>67</sup> (“John Keats Álvarez anduvo por la noche plena de bruma en la ciudad de Lima”), la pérdida de absolutos y la confluencia de opuestos<sup>68</sup>, (“Mi tercer Amor / fue triste y feliz”, “alejar su corazón de su corazón”, “mostraba con indiferencia el vacío de su vida: porque no era vacío, sino plenitud” / “el vacío pleno” / “Complejo era John Keats Shelley, intrincado pero simple”), el tema del “agua liberadora”<sup>69</sup> (Me cubriré del agua / De la mar y ya no he / Más de morir), el tema del trato entre seres humanos (“para que los seres humanos no sean tratados como muebles en nombre de la irrisoria idea que algunos poseen de conocer y ser jueces de la realidad”), la lucha contra el dolor<sup>70</sup> (“Y todo dolor, todo sufrimiento, todo callejón sin salida no es sino una pasajera brisa, ni aún esto”, “algo que no aguanto en otros ni en mí: el sufrimiento”), entre muchas otras. Por lo tanto, esta obra podría funcionar como un eje clave dentro del tejido *intratextual* de *Vox horrisona*. Si bien otros conjuntos también presentan varias de estas características, *Una impecable soledad* concentra una gran cantidad de auto-referencias e interconexiones entre conjuntos por ser uno de los más extensos y tematizar la creación artística de manera más explícita a través de una compleja analogía entre personaje, narrador y autor.

---

<sup>67</sup> La ciudad es una temática bastante recurrente en la poesía de Hernández y también manifestará una relación entre “realidad” y ficción. Un desarrollo más amplio de esta idea lo podemos encontrar en el ensayo de Luis Chueca “Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores” (2003).

<sup>68</sup> La posibilidad de simultaneidad entre opuestos se explica en el ensayo de Víctor Vich “Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández” (2013).

<sup>69</sup> El agua presentada como un medio purificador es constante y se manifiesta a través de sus versos, citas, y títulos. Esta temática se expone brevemente en el punto siete del artículo de Luis Chueca: “Una impecable soledad, mito y poesía en Luis Hernández” (1994).

<sup>70</sup> Ambos temas aparecen desarrollados en el ensayo de Luis Chueca “Luis Hernández: La muerte la basura / el langoy y la locura” (2006).

## Conclusiones

Con la presente tesis he querido exponer las distintas manifestaciones del fenómeno intertextual dentro del conjunto *Una impecable soledad* y demostrar que el modo en que las referencias son articuladas y dispuestas dentro de la obra permite la posibilidad de desplegar múltiples niveles de recepción, en tanto que estas juegan con la autorreferencialidad del método ológrafo y la condición material de los cuadernos, a la vez que crean un complejo sistema de redes de interconexión y comunicación entre textos, enfatizando el carácter *dialógico* de la obra y favoreciendo a la creación de espacios interpretativos para diferentes tipos de lectores. Por lo tanto, considero que esta obra demanda un alto grado participativo y colaborativo por parte del lector, quien podrá recontextualizar, recrear, decodificar, complementar, etc., cada referencia intertextual para determinar una significación en base a su propio conocimiento y competencia lectora. Estas distintas posibilidades de recepción no se anulan entre sí, sino que pueden coexistir simultáneamente en el texto y manifestarse en distintos grados, dependiendo de la aproximación de cada lector; incluso, parecen haber sido dispuestas voluntariamente de este modo para funcionar como parte de una estrategia que pretende poner en evidencia una poética de carácter proteico, que pueda emitir una mayor cantidad de sentidos y quiebre con toda idea de totalización o imposición de lecturas “verdaderas”, haciendo única cada experiencia de recepción lectora.

En el **capítulo I** he mostrado cómo Hernández emplea una abundante cantidad de referencias intertextuales para construir su obra, las cuales, antes que solo tener una simple función referencial u ornamental, cumplirán un rol trascendental, correspondiéndose con el tipo de registro y discurso de la obra y creando distintas posibilidades de *diálogo*. Estos intertextos, provienen de las distintas ramas de la ciencia, el arte y la cultura en general: nombres de autores, de personajes; títulos de obras literarias, de composiciones musicales; teorías científicas, filosóficas; epígrafes, frases, versos, poemas, etc. Mediante la mezcla de estos elementos provenientes de esferas distanciadas, Hernández logrará sintonizar y hacer confluir mundos plurales aparentemente discordantes. Asimismo, a través del empleo de distintos tipos de registros discursivos y la combinación del “habla culta” con el lenguaje coloquial y la jerga callejera, rompe con la tradición y se inserta en una naciente corriente

denominada como “poesía conversacional”, la cual acerca el lirismo de su obra a un tipo de recepción pragmática.

Por otro lado, en tanto que esta obra demanda un alto grado participativo del lector, su lectura puede demandar el conocimiento de las distintas dimensiones y características de cada intertexto empleado: es decir que, más allá de simplemente conocer la obra o el “texto” referido, cierto tipo de información externa (como la historia de su composición o datos biográficos de los autores, entre otras) podría complementar su significación. Por lo tanto, tal modo de disposición de los recursos intertextuales puede ser considerado como parte de una estrategia que permita una lectura de carácter abierto, ya que los intertextos presentan una clara intención por comunicar su sentido de manera anfibológica al concebir múltiples posibilidades de recontextualización y *diálogo*, creando una suerte de espacio intertextual de recepción polisémica. Así, el fenómeno intertextual en esta obra se presenta a través de un tipo de construcción cuya recepción no agota su significación mediante una referencialidad rígida reducida a un sentido unívoco, sino que lo expande para que pueda ser abordado desde múltiples niveles y perspectivas *dialógicas*.

En el **capítulo II** he tratado de esclarecer el vínculo que la poesía de Hernández trata de entablar con la corriente romántica. En *Una impecable soledad*, la gran cantidad de citas y referencias relacionadas al Romanticismo, así como la coincidencia temática y la gran similitud estética con algunos de sus aspectos, realzan la intención de Hernández por asumirla como la continuación de un legado emocional y creativo. Mediante la parodia a su aparente formato de “Novela” y al género “*Kitsch*”, Hernández reconfigurará y recontextualizará elementos de la estética romántica (como la Soledad, el Amor, la Muerte, la Música, la Poesía misma, entre otros) para generar así una propuesta que responda a su propio contexto y contemporaneidad. Por lo tanto, pese a las coincidencias con esta corriente artística, su poesía mostrará la fragmentación propia del sujeto posmoderno y logrará su evolución personal a partir de la constante tensión entre ambas estéticas [romántica y posmoderna].

La obra poética general de Hernández se encuentra ligada de manera íntima a la música: constantemente crea juegos con la terminología, formas y estructuras musicales e incluye abundantes referencias a compositores y piezas clásicas. En el **capítulo III** he

expuesto cómo en *Una impecable soledad* Hernández acentúa el vínculo entre poesía y música de una manera más explícita al tratar la “historia” de un pianista y proyectar sobre ella la posibilidad de establecer una metáfora o “analogía *interdiscursiva*” con su propio método creativo y su figura autorial, en tanto que el tipo de construcción de la obra coincide con la ejecución artística del personaje y la polifonía propia de la composición musical. De este modo, es posible entender la condición de músico “intérprete” del personaje Shelley Álvarez como una afirmación de Hernández sobre la poética de su propia escritura: ambos son operadores de mensajes artísticos ya existentes que utilizan para crear algo nuevo. Además, la narratividad y la temática de la obra (la “historia” de un pianista) facilitarán la inclusión de una gran cantidad de referencias musicales, las cuales podrían actuar como una suerte de música de fondo o *soundtrack*. Por ello, en tanto que este tipo de referencias implican una “recreación mental” de su “sonoridad”, mediante su inclusión, Hernández podría estar buscando crear una suerte de *diálogo* intertextual *interdisciplinario* en el que trata de vincular o aproximar su poesía al lenguaje “iridiscente” propio de la música, cuyo significante no implica denotaciones rígidas y se mantiene cambiante ante distintos tipos de receptores.

En el **capítulo IV**, mediante el estudio del fenómeno de la *intratextualidad*, he demostrado que en *Una impecable soledad* Hernández crea una compleja red de interconexiones entre los conjuntos de *Vox horrisona*. Las coincidencias, como repeticiones y variantes de poemas, así como la reaparición de personajes en distintos conjuntos, no serían gratuitas, sino que están articuladas a la narración y a la temática de la obra para cobrar una mayor significación al aludir a su propio método creativo y generar una dinámica autorreferencial de su obra poética general. En *Una impecable soledad* encontraremos una gran cantidad de guiños (como datos biográficos y reescrituras *intratextuales* que aparecen atribuidas como si fueran “propias” del narrador o del personaje), que nos ayudarán a detectar cierta intención de Hernández por establecer una relación de interdependencia entre *vida* y *obra*, logrando proyectar su propio método creativo al hacer que *ficción* y *realidad* se atraigan mutuamente y confluyan en un mismo espacio. De este modo, las características generales de *Vox horrisona* se verán reflejadas en el plano de la ficción, sugiriendo sutilmente una intrincada analogía múltiple entre las figuras y voces enunciativas del texto (Narrador :: Personaje :: Autor), donde la distinción

entre sujetos y yoes no podrá ser determinada con certeza debido a que todos ellos se proponen como entidades que convergen dentro de un mismo plano: la escritura. De algún modo, lo que sucede en *Una impecable soledad* hace que su obra general, pese a la dispersión y disparidad, pueda concebirse como un *continuum* con cierta coherencia y consistencia en conjunto, en el que cada lector podrá establecer sus propias relaciones y recorridos por estas coincidencias, paralelismos, simultaneidades y desviaciones.

Por lo tanto, considero que *Una impecable soledad* concentra y sintetiza la obra general “inédita” de Hernández en cuanto a sus procedimientos, ya que es el conjunto que muestra con mayor claridad la compleja trama intertextual de su poética en todos sus niveles y, además, tematiza su propio método de escritura ológrafo, potenciando la condición material de los cuadernos y demás objetos. En términos generales, en el desarrollo de esta tesis hemos podido observar que en *Una impecable soledad*, a través del fenómeno intertextual empleado como recurso creativo, Hernández crea una experimentación estética entre los múltiples elementos que componen su obra general, desplazándose entre los distintos límites de las convenciones artísticas y literarias, llegando incluso a traspasarlos. Tal experimentación en los límites aparecerá planteada desde su primer poemario, *Orilla*, cuyo título ya anuncia una poética de contornos móviles, no estáticos, iridiscentes, capaces de cambiar dependiendo de la perspectiva en que sean recepcionados. Entre algunos de estos límites “móviles” de su obra, presentados en este trabajo, encontramos: novela y poemario – verso y prosa – original y copia – alta y baja cultura – orden y desorden – Romanticismo y Postmodernidad – Poesía y Música – realidad y ficción – Protagonista, Narrador y Autor – vida y obra. Todos estos límites, en tanto que son ambiguos e indeterminables con certeza o rigor, no solo dificultan, sino que imposibilitan y anulan toda intención de aproximación crítica “verdadera”, rígida e inequívoca.

Para finalizar, considero que *Una impecable soledad* es una pieza importante dentro de la obra general de Hernández, ya que, mediante distintos juegos intertextuales en el que confluyen varios ejes temáticos de su poética (Romanticismo, Música, autorreferencialidad, olografía), el autor nos expone la complejidad de su propuesta creativa, de su búsqueda existencial sin abandonar lo estético, pero sobre todo, nos hace partícipes de su propia

experiencia artística y humana, sometiéndonos a su profunda visión del universo y a su impecable soledad.



## **Bibliografía**

ÁLVAREZ AMORÓS, José Antonio

1991 *Ulysses como paradigma de intertextualidad: la hipótesis del narrador-citador*. Madrid: Palas Atenea.

BARTHES, Roland

1987 *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

2002 *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.

CAMARERO, Jesús

2004 *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.

2008 *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

CHUECA, Luis

1994 «Una impecable soledad, mito y poesía en Luis Hernández», en *Dédalo: revista de lingüística y literatura* - Año 1, no. 3. p. 25-31.

2003 «Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores», en *Lienco N°24*. Lima: Universidad de Lima. p. 233-255.

2006 «Luis Hernández: La muerte la basura / el langoy y la locura», en *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial. p. 69-93.

2010 «Desdoblamiento y exploración poética frente al dolor en Una impecable soledad de Luis Hernández». En *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial. p. 255-287.

CORNEJO-POLAR, Antonio

1990 «La problematización del sujeto en la poesía conversacional», en *Homenaje a Alfredo A. Roggiano*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. p. 201-207.

DE PAZ, Alfredo

1992 *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid : Tecnos.

DE VICENTE-YAGÜE JARA, María Isabel y GUERRERO RUIZ, Pedro

2013 «Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura», en *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*. Murcia: Universidad de Murcia. p. 245-267.

ECO, Umberto

1992 *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

ELMORE, Peter

1982 «Antología de Luis Hernández», en diario *El Observador*, Lima, domingo 28 de marzo, p.17.

FUBINI, Enrico

2008 *La estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.

GADAMER, Hans-George

2004 *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa.

GARRAMUÑO, Florencia

2009 *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

GENETTE, Gerard

1989 *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GONZÁLES VIGIL, Ricardo

1977 «Presencia de Luis Hernández», en diario *El Comercio*, suplemento El dominical, Lima, domingo 6 de noviembre, p.17.

1978 «La canción de Hernández», en diario *El Comercio*, suplemento El dominical, Lima, domingo 2 de julio, p.20.

GOYTISOLO, Juan

1995 *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel

1994 «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. N°3. Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. p. 139-156.

JAMESON, Frederic

2012 *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.

KRISTEVA, Julia

1981 *Semiótica 1* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos.

LEÓN MANGO, Liz

2013 «Los Paradigmas de la crítica literaria en los años 60: el caso del juego de Las constelaciones, de Luis Hernández». Tesis (Lic.). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

LÓPEZ LUNA, David

2015 «*El intertexto musical: proceso creativo y símbolo semiótico*». Tesis para obtener el grado de licenciado en música. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

MARCHESE, Angelo y FORDELLAS, Joaquín

1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 2ª edición. Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ, José Enrique

2001 *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

MAUREL-INDART, Hélène

2014 *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

MENDOZA-CANALES, Ricardo

2009 «Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández», en *Lexis revista de lingüística y literatura*. Vol. XXXIII (2), p. 255-286.

MENDOZA FILLOLA, Antonio

2001 *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha.

MORA, Ernesto

1983 *Luis Hernández / Vox horrisona: Obra poética completa*. Prólogo de Javier Sologuren; edición y notas de Ernesto Mora. Lima: punto y trama.

NOMMICK, Yvan

2005 «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», en *Revista De Musicología* N°28. Sociedad Española de Musicología (SEDEM): p.792–807. [<http://www.jstor.org/stable/20798102>].

O'HARA, Edgar

1997 *Luis Hernández. Una impecable soledad*. Edición, estudio y notas de Edgar O'Hara. Lima: Ediciones de los lunes.

2007 *Luis Hernández. La soñada coherencia.* Lima: Mesa Redonda.

ORIHUELA, Carlos

2006 «La poesía peruana de los 60 y 70: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad», en *A contracorriente*, vol. 4, N°1, pp. 67-85

PAVLICIC, Pavao

1991 «La intertextualidad moderna y postmoderna», en *Criterios: Estudios de Teoría de la Literatura y otras artes estéticas y culturología* N°30. La Habana: Casa de las Américas. p. 65-87.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

2002 «Cuadernos de Luis Hernández», en *Mini CD web Luis Hernández.* Lima: Oficina de comunicación digital. [<http://biblioteca.pucp.edu.pe/luis-hernandez/>].

QUINTANA, Francisco

1990 *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica.* Castilla: Estudios de literatura, N°15, p.169-182

ROMERO TASSARA, Rafael

2007 *La Armonía de H.* Lima: Jaime Campodónico.

SECRETO, Cecilia

2008 «La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura», en *Literatura y (pos)modernidad.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

SEGRE, Cesare

1985 *Principios de análisis del texto literario.* Barcelona: Crítica.

SOLOGUREN, Javier

1981 «Luis Hernández: la canción del arco iris», en *Diario El observador*, epígrafe de sección: Al andar del camino, Lima, domingo 29 de noviembre, p.13.

SONÍ, Araceli

1999 «La convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción», en *Anuario de investigación*. México DF: UAM-X, CSH, Dpto. de Educación y Comunicación. p. 25-42.

STEINER, George

1994 *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

TASENDE-GRABOWSKI, Mercedes

1994 *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de "El ruedo ibérico"*. Madrid: Huerga & Fierro editores.

TOURNIER, Michel

1994 *El viento paráclito*. Madrid: Alfaguara.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria

1999 *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VALLS GORINA, Manuel

2003 *Para entender la música*. Madrid: Alianza editorial.

VICH, Víctor

2013 «Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández», en *Voces más allá de lo simbólico*. Lima: Fondo de cultura económica.

YEROVI, Nicolás

1978 *Luis Hernández: Vox horrísona*. Prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi. Lima: Editorial Ames.



## Apéndice A:

### Estudio de los materiales

#### I. Ediciones

Hasta la fecha *Una impecable soledad* ha sido editada y publicada tres veces:

- Esta obra se da a conocer como un conjunto incluido dentro de la primera edición de *Vox horrisona*<sup>1</sup> (1978) realizada por Nicolás Yerovi, el cual consistía en la transcripción de tres cuadernos manuscritos<sup>2</sup>.
- Luego, el conjunto aparece por segunda vez en la edición de *Vox horrisona*<sup>3</sup> (1983), realizada por Ernesto Mora, y se compondría de la transcripción parcial de por lo menos seis cuadernos<sup>4</sup>.
- La tercera y última edición es la realizada por Edgar O'Hara y publicada de manera independiente con el título *Una impecable soledad*<sup>5</sup> (1997). Esta edición se divide en seis partes: cinco cuadernos transcritos<sup>6</sup> y una sección copiada de la edición de Mora<sup>7</sup>, debido a que O'Hara no cuenta con los materiales ológrafos originales de dicha sección. Esta propuesta de edición trata de aproximarse de la manera más fiel posible a los manuscritos originales, por lo tanto señala y reproduce detalles como dibujos, pentagramas, inscripciones en las contratapas, etc. Además incluye un estudio preliminar de los manuscritos, anotaciones, un artículo y una guía de nombres y referencias.
- En el año 2002 la biblioteca de la PUCP publicó en su página web las imágenes digitalizadas de más de cincuenta materiales ológrafos originales del poeta, entre los

<sup>1</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona*. Prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi. Editorial Ames, 1978.

<sup>2</sup> Estos tres cuadernos son: *book the first* (Web PUCP: Cuaderno 7), *book the second* (Web PUCP: Cuaderno 5) y *Una Impecable Soledad / Roman* (Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 45-49).

<sup>3</sup> Luis Hernández. *Vox horrisona: Obra poética completa*. Prólogo de Javier Sologuren; edición y notas de Ernesto Mora. Editorial Punto y Trama, 1983.

<sup>4</sup> Estos cuadernos serían los tres transcritos por Yerovi más: *cuarto libro* (Web PUCP: Cuaderno 49), *book the 19th* (Web PUCP: Cuaderno 40), *book the last* (Web PUCP: Cuaderno 8) y una sección cuya versión ológrafa es desconocida (*Vox horrisona: Obra poética completa*, pág. 359-367).

<sup>5</sup> Luis Hernández. *Una impecable soledad*. Edición, estudio y notas de Edgar O'Hara. Ediciones de los Lunes, 1997.

<sup>6</sup> Estos cuadernos serían los mismos transcritos por Mora pero sin contar con *cuarto libro* (Web PUCP: Cuaderno 49).

<sup>7</sup> *Vox horrisona: Obra Poética Completa*, páginas 355-367.

cuales se encuentran siete cuadernos que forman parte de *Una impecable soledad*, pero estos están dispersos, sin intención de ser agrupados como conjunto.

## **II. Materiales**

Una de las principales dificultades en la aproximación crítica a *Una impecable soledad* (así como a *Vox horrisona* en general) es el hecho de que, como consecuencia del método ológrafo de “publicación” del autor y su falta de interés por una fijación textual editorial, los materiales se encuentran dispersos y resulta imposible determinar la cantidad exacta que conforma al conjunto de manera íntegra. Actualmente se conocen **diez materiales** que pertenecerían a *Una impecable soledad*: siete cuadernos, una libreta, un cartón y una sección transcrita.

- Los **siete cuadernos**, han sido publicados en la página web de la biblioteca de la PUCP<sup>8</sup> y se ubican en los siguientes números: [5], [7], [8], [13], [20], [40] y [49].
- La **libreta**, conocida como la “*Libreta Bayer*”, ha sido publicada en edición facsimilar junto con el libro *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara.
- El **cartón**, es parte del “*Archivo Luis Hernández*” de la Universidad de Washington, Seattle (1A, 1B, 1C y 1D: ARENAScar) y ha sido publicado en *La soñada coherencia* de Edgar O’Hara y en *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara.
- La **sección transcrita** a letras molde se dio a conocer en la edición de *Vox horrisona: Obra Poética Completa* de Ernesto Mora y su versión ológrafa es desconocida.

## **III. Características de los materiales**

### **1) book the first**<sup>9</sup>

- Al inicio del cuaderno, junto al título, aparece la dedicatoria “a Juan Ojeda / a quien no conocí”; al respecto, Omar Aramayo en una entrevista contó la siguiente anécdota:

<sup>8</sup> En: <http://biblioteca.pucp.edu.pe/luis-hernandez/>

<sup>9</sup> Web PUCP: Cuaderno 7 / Páginas 143-145 en la edición de Yerovi / Páginas 342-346 en la edición de Mora / [I] en la edición de O’Hara (pág. 3-8).

Hacia setiembre u octubre, más o menos, me parece que Lucho había empezado a escribir *Una impecable soledad*, un libro que para mí lo pensó como una ópera rock o algo así. El 11 de noviembre de 1974 murió Juan Ojeda y se lo comentamos a Lucho un día que vino. En esa casa de jirón Misti añadió la dedicatoria de “a Juan Ojeda, a quien no conocí” en uno de los cuadernos que había avanzado. (Romero Tassara: 181, 182).

- En las últimas páginas del cuaderno aparece una “lista de enseres”, la cual no es incluida en ninguna de las ediciones mencionadas: en la edición de O’Hara solo se indica que tal lista se halla en “8 páginas detalladísimas” (1997, 12) y únicamente se presenta la imagen de una página de la lista; en la web PUCP solo se indica que “las páginas 47 a 50 traen por anverso y reverso un minucioso inventario de objetos de una casa, habitación por habitación”. Al respecto, Edgar O’Hara afirma que “alguien que no era Hernández utilizó las hojas en blanco del cuaderno *book the first* con fines exclusivamente domésticos” y que, “según Luis La Hoz, pertenece a la mudanza de Iván Larco de la calle Berlín, Miraflores.” (1997, 12). Desde otra perspectiva, Rafael Romero Tassara propone lo siguiente:

Me atrevo a decir que la lista de enseres que está en uno de los cuadernos bien puede ser un material literario que adrede el poeta incluyó y no es una intervención amical o menos un “sacrilegio” [...] 1) Iván Larco aclaró que él no tiene nada que ver con la lista, tal como se ha dicho. 2) Recuérdese que James Joyce fue también un autor al que Luis Hernández admiró y que en *Ulises* se incluye hasta un presupuesto de comestibles; es decir, esa lista bien puede – subrayo: *puede*, estoy especulando y debe ser investigado en su exacta dimensión – ser un medio para mostrar que allí en los azares de lo diario, en los juegos cotidianos, hay siempre una conexión con la música. (2008, 370-371)

Habría que investigar la lista completa para conjeturar la viabilidad de la hipótesis propuesta por Romero Tassara, la cual podría enriquecer sustancialmente el texto y ampliar las perspectivas de análisis y aproximación.

- En la parte interna de la contratapa aparece escrito: “Barranco 1975 / copyright by / the autor”. En las referencias de la web PUCP se menciona esta inscripción pero se omiten las imágenes de las contratapas.

## 2) book the second<sup>10</sup>

- Al igual que *book the first*, en este cuaderno se presenta junto al título la dedicatoria “a Juan Ojeda, a quien no conocí”.
- Al inicio de la segunda sección [2 Ciclo del jardín o Ilustraciones al Primer Concierto de Sergei Prokofieff] aparece el dibujo del contorno de una mano izquierda con un número del 1 al 5 en cada dedo.
- En el interior de la contratapa, al igual que *book the first*, también aparece escrito: “Barranco 1975 / copyright by / the autor”.

## 3) book the fourth<sup>11</sup>

- Se trata del cuaderno 20 de la web PUCP, sin embargo solo aparecen digitalizadas las caras frontales (derechas) y se omiten las caras del revés (izquierdas), las cuales contienen a *book the fourth* si se hace una lectura “a la inversa” del cuaderno, es decir empezando por el dorso. Al respecto, en los detalles de la web PUCP solo se menciona lo siguiente: «En la contratapa se lee: "Una Impecable soledad / Roman / book the fourth". Por delante es un cuaderno de psiquiatría; empezando desde atrás, poemas (desde 43 reverso hasta 26 reverso).»

## 4) cuarto libro<sup>12</sup>

- En la web PUCP este cuaderno se presenta sin tapas y como una fotocopia en blanco y negro del original, por lo cual resulta difícil precisar el color de los plumones utilizados.

<sup>10</sup> Web PUCP: Cuaderno 5 / Páginas 145-149 en la edición de Yerovi / Páginas 346-353 en la edición de Mora / [II] en la edición de O'Hara (pág. 15-27).

<sup>11</sup> El contenido de esta sección no ha sido publicado. Cuento con la reproducción electrónica completa de este material gracias a Luis Fernando Chueca, quien a su vez obtuvo dicha reproducción gracias a Rafael Romero Tassara.

<sup>12</sup> Web PUCP: Cuaderno 49 / Páginas 355-358 en la edición de Mora / Páginas 43-48 en la edición de O'Hara (incluido dentro de [IV]).

- Este es uno de los cuadernos con los que O'Hara no cuenta para su edición y, por lo tanto, transcribe la sección siguiendo a la edición de Mora, quien omite algunas partes o modifica el orden del original.

### 5) book the 19th y Capítulo vigésimo<sup>13</sup>

- Este cuaderno contiene dos “capítulos”: *book the 19th* y *Capítulo vigésimo*.

- En el manuscrito original, luego de tres páginas con dibujos en cada una, aparece la inscripción M A R I H U A N A y, más abajo, las letras “EGP”. Edgar O'Hara incluye estos detalles en su edición, pero no logra descifrar el sentido de las letras y se interroga si “EGP” son siglas (1997, 88). A mi parecer (estoy especulando), es probable que el contenido de esta última página se trate del popular juego de “el ahorcado” y las letras “EGP” serían las “descartadas”, en tanto que ninguna de ellas pertenece a la palabra “marihuana”.

### 6) book the last<sup>14</sup>

- Este “book” o “capítulo” también lleva como subtítulo *El cuaderno de John Keats Álvarez*.

- Debido a un “vacío” gramatical y narrativo, todo señala que se habría perdido una página (o tal vez más) del manuscrito original, la(s) cual(es) hipotéticamente se encontraría(n) entre las páginas 18 y 19 del cuaderno 8 de la web PUCP. En las ediciones de Mora y O'Hara este vacío se representa con puntos suspensivos ([...]). La(s) “página(s) ausente(s)” contendría(n) una sección que trata acerca de “detalles biográficos y biológicos” del personaje; por lo tanto, tomando en cuenta que Hernández crea espacios significativos y *dialógicos* a partir de elementos materiales, no habría que descartar del todo la posibilidad de que tal ausencia forme parte del concepto original de su propuesta: es decir, cabe la posibilidad de que **a)** nunca se escribió tal sección ausente o **b)** que haya

<sup>13</sup> Web PUCP: Cuaderno 40 / Páginas 367-371 en la edición de Mora/ [V] en la edición de O'Hara (pág. 71-80).

<sup>14</sup> Web PUCP: Cuaderno 8 / Páginas 371-373 en la edición de Mora/ [VI] en la edición de O'Hara (pág. 91-95).

sido arrancada del cuaderno intencionalmente por el autor, más aun si tomamos en cuenta que inmediatamente antes de esa supuesta sección aparece la frase: “Puedo pasar por alto el inicio del manuscrito: él no aporta nada en especial para el conocimiento del Impecable Shelley”. (Web PUCP: Cuaderno 8, pág. 17).

- En la Web PUCP las páginas 20 y 26 aparecen rasgadas y deshojadas.

### 7) Una Impecable Soledad / Roman<sup>15</sup>

- Este cuaderno en sus primeras páginas contiene una sección que lleva por título *La avenida del cloro eterno* y solo ocho páginas del final corresponden a *Una impecable soledad*.

- Esta sección o “capítulo” no cuenta con numeración. Las ediciones de Yerovi, Mora y O’Hara la ubican inmediatamente después de *book the second* y omiten algunas páginas.

### 8) “Libreta Bayer”: Libro cuarto o quinto y chapter 23<sup>16</sup>

- La *Libreta Bayer* contiene, por el lado frontal, *Libro cuarto o quinto* e, inversamente (empezando por el dorso), en una página aparece un dibujo con el título *El sol lila* y luego una sección titulada “*chapter 23*”. Al respecto, en la nota editorial del facsimilar, Rafael Romero Tassara propone lo siguiente:

La composición corresponde a una obra abierta. Las partes de *Una impecable soledad* están escritas de adelante hacia atrás. *El sol lila* está ubicado inversamente. Ello le imprime a éste objeto artístico una condición móvil, y, además, produce que pueda combinarse con otras partes de la obra. [...] Asimismo, los personajes de *Una impecable soledad* cruzan los linderos de *El sol lila* y, tangencialmente, de *Flowers*; dejando en el espacio la vibración de sus peripecias.

Con respecto a la posibilidad de esta interconexión entre títulos, Luis Fernando Chueca apunta lo siguiente:

[L]a lectura invertida de la *Libreta Bayer* se abre con un epígrafe y luego un fragmento de *El sol lila*, al que le sigue, tras una hoja en blanco, un

<sup>15</sup> Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 44-51 / Página 150 en la edición de Yerovi / Páginas 354-355 en la edición de Mora / [III] en la edición de O’Hara (pág. 39-40).

<sup>16</sup> Publicada en reproducción facsimilar junto al libro *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara.

texto titulado *chapter 23*, cuyo protagonista es Shelley Álvarez, personaje central de *Una impecable soledad*. Aunque podría tratarse, como apunta Romero, de un caso en que “los personajes de *Una impecable soledad* cruzan los linderos de *El sol lila*” cabe la posibilidad de que sea un fragmento más del primero (más aún si consideramos el número alto del capítulo), solo que [...] sin título que lo preceda. (2010, 259)

Y luego anota:

La posibilidad que corresponda al *Sol lila*, sin embargo, no se puede descartar tan fácilmente en tanto en la segunda página del texto del *chapter 23* se menciona “en verano bajo el Sol lila” y porque, si no lo fuera, el segmento de dicho conjunto quedaría reducido a una sola página además de la ilustración a modo de frontispicio. (2010, 259)

- Todo indica que falta una página (específicamente la que corresponde a “Oktober 24 y 25”), lo cual, al parecer, dejaría un “párrafo” sin finalizar.

### 9) “ARENAScar”<sup>17</sup>

- Conocido como “ARENAScar” debido a que el manuscrito original pertenece al actor Reynaldo Arenas, amigo personal del poeta (O’Hara: 2007, 31).

- Este material se trata de un cartón doblado por la mitad, lo cual forma cuatro carillas.

- Las imágenes del ológrafo han sido publicadas en los libros *La soñada coherencia* de Edgar O’Hara y *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara, aunque con distinto ordenamiento de las páginas.

- A pesar de no poseer título ni subtítulo, resulta fácil identificarla como parte del conjunto ya que, como indica Chueca: “se puede vincular con *Una impecable soledad* por el lenguaje utilizado, el estilo, narración y los personajes que presenta” (2010, 259). Asimismo, Edgar O’Hara señala que “corresponde, sin lugar a dudas, a la fragmentada narración de *Una impecable soledad*. Otra vez el héroe se desprende de su envoltura temporal en una ciudad de asperezas y anhela ser recibido, a través de la música, por un universo más puro” (2007, 30).

<sup>17</sup> Páginas 31-34 del libro *La soñada coherencia* de Edgar O’Hara / Páginas 304-307 del libro *La Armonía de H* de Rafael Romero Tassara.

## 10) “CANCION DEL EGIPTO”<sup>18</sup>

- Esta sección apareció por primera vez en la edición de *Vox horrisona: Obra poética completa* de Ernesto Mora<sup>19</sup>, únicamente transcrita a letras molde; por lo tanto, se desconocen ciertos detalles como el formato del objeto (cuaderno, libreta, cartón, hojas sueltas, etc.), la caligrafía, los colores empleados, el diagramado de las páginas, entre otros.

- Aunque es probable que sea un único material, por tratarse de una sección relativamente extensa, también cabe la posibilidad de que esté conformado por más de uno solo.

- Observando el criterio de edición de Mora en el resto de *Una impecable soledad*, sabemos que puede omitir partes y alterar el orden manifestado en el texto ológrafo; por lo tanto, esta sección bien podría contener subtítulos, numeraciones y paratextos específicos, además de dibujos, pentagramas, collages y otro tipo de detalles verificables únicamente en los manuscritos originales.

- Esta sección no cuenta con ningún tipo de numeración. En su edición, Edgar O’Hara la transcribe inmediatamente después de *cuarto libro*, siguiendo a la edición de Mora; asimismo, O’Hara asume que se trata de un único texto (que denomina [IV]) debido a que no cuenta con ninguno de estos dos materiales originales [ni *cuarto libro*, ni “CANCION DEL EGIPTO”].

## IV. Una impecable soledad como conjunto

Querer agrupar en un único título un conjunto de materiales tan vasto y desperdigado, sin duda, resulta ser una empresa compleja. Pese a ello, los distintos materiales contienen una gran cantidad de características (formales, estilísticas y temáticas) que evidencian cierta intención por conjuntar o relacionar entre sí sus partes o “capítulos”. De todos modos, debido al incierto método de “publicación” de Hernández, habrá que analizar la posibilidad de conjunción de todos estos materiales desde su contingencia: la principal dificultad en la unificación de los textos sería el hecho de se encuentran realmente

<sup>18</sup> Páginas 359-367 en la edición de Mora / Páginas 48-58 en la edición de O’Hara (incluido dentro de [IV]).

<sup>19</sup> Inicia con un poema titulado “CANCION DEL EGIPTO” (pág. 359) y concluye con los versos “Dios ponga cabe a mis / lágrimas” (pág. 367).

dispersos debido a que Hernández los regalaba a distintas personas, haciendo más remota su consolidación como conjunto, tal como señala Chueca:

es obvio que la condición novelesca de *Una impecable soledad* está implícitamente amenazada a partir del hecho de haber sido bloqueada toda posibilidad de lectura integral. Como comenté, fueron conocidos solo dos segmentos en 1978; cuatro más en 1983, que recién en 1997 lograron presentarse de modo más organizado, y en los últimos años han visto la luz al menos otras dos o tres partes. Y todo esto luego de la muerte de Hernández. Antes, solo un lector o un pequeñísimo número de estos podía tener acceso, a lo más, a uno o dos de los capítulos del conjunto: por ejemplo, un lector que hubiera recibido de manos del poeta el cuaderno 40 de la colección PUCP se habría encontrado con los capítulos 19 y 20, pero no tenía ninguna posibilidad de unirlos con partes anteriores o posteriores. (2010, 282)

Sin embargo, los materiales reunidos parecen tener cierta coherencia y consistencia en conjunto, incluso cuando lo más probable es que estén “incompletos”<sup>20</sup>. Ernesto Mora, en las notas a *Una impecable soledad* de su edición, empieza diciendo: “Nos encontramos frente al poemario más orgánico de Luis Hernández” (578) y hacia el final lo reitera: “Hernández parece intuir que está ante su conjunto más orgánico y no interrumpe el flujo de su *relato*” (580). Por su lado, Edgar O’Hara, en el prólogo de su edición, le da la razón a Mora en cuanto al tema del “flujo del relato”, sin embargo, para él, este más bien se trataría de “un *flujo* voluntariamente desordenado que negaría la concepción *orgánica* del conjunto” (1997: xiii), y detalla lo siguiente:

De hecho, *Una impecable soledad* tenía pinta de librito homogéneo en la edición de Yerovi. Pero me bastó un primer encontronazo con las fotocopias de los originales para cambiar con rapidez dicha impresión. No es una obra orgánica ni mucho menos; sí un conjunto de prosas (y muchos poemas en verso) que quería perfilarse hacia una unidad temática, sin conseguirlo... O más bien sin desear conseguirlo, como si le importara *otra cosa*. Aclaro entonces que unidad temática significa para nosotros algo distinto de lo que (ya nunca lo sabremos) se le ocurriera al poeta del barrio de Jesús María. Si un lector pretende hallar una “historia” con personajes y acción le irá remal. (1997, xiii - xiv)

Si bien la obra tiene un formato claramente tendente hacia la narración y la prosa y en ella aparecen (muy brevemente) algunos “personajes” y “diálogos”, es obvio que en *Una impecable soledad* no existe lo que podríamos considerar en sí una “historia” con trama y desenlace, entendida bajo estrictas convenciones narrativas. En todo caso, la

<sup>20</sup> Al respecto, Mora señala lo siguiente: “Es seguro que existan otros cuadernos pero lo reunido es más que suficiente” (580).

cuestión de este debate residiría en la perspectiva que se le dé a la definición de *orgánico*; respecto a esta problemática, Chueca señala lo siguiente:

Si entendemos organicidad como una coherencia que, en el caso de un texto de apariencia narrativa, como este, debería traducirse en una historia con un hilo argumental claramente definido y sobre todo, de reconocible vinculación secuencial entre sus partes, es cierto lo que presupone O'Hara: es imposible atribuir tal condición a *Una impecable soledad*. Sin embargo, es posible proponer que, a pesar de sus evidentes fracturas y vacíos, late en *Una impecable soledad* una coherencia otra, que le permite constituirse en un cuerpo en que los vacíos y disparidades cumplen funciones que el lector debe intentar reconocer. Habría, en este sentido, una suerte de coherencia tras el proyecto de este poemario, aunque un aspecto fundamental de este sea su apariencia diversa y fragmentada. (Chueca: 2010, 257)

A través de un formato que escapa de una lectura lineal, Hernández transgrede intencionalmente ciertas convenciones y usa tal dislocación como parte de una propuesta para crear otro tipo de “coherencia”, aunque esta sea de carácter inestable, lúdico o paródico. Desde esta perspectiva, en el texto se debería intentar reconocer la funcionalidad radicada en los vacíos y disparidades que ciertos elementos puedan proyectar, como lo serían por ejemplo: la dispersión de los materiales, la irrelevancia de una secuencia cronológica de eventos, la repetición de partes, la constante y repentina alternancia entre verso y prosa, los inadvertidos cambios en el uso de la primera y tercera persona (lo cual, por momentos, acentúa la confusión entre las voces del personaje y del narrador), la abundante inclusión de citas, plagios y alusiones, la escritura en distintos registros lingüísticos e idiomáticos, etc. Además, la funcionalidad de los elementos paratextuales (como la división en subtítulos y partes) y la complejidad de las referencias intertextuales e *intratextuales* (como la autorreferencialidad y la reaparición de personajes y versos propios) no podrían ser del todo arbitrarias.

Por otro lado, aunque se trate de varios materiales dispersos y con aparentes vacíos e inconsistencias, en la gran mayoría de casos el título y los subtítulos son bastante específicos, lo cual vuelve fácil su identificación y clasificación. A diferencia de otros títulos de *Vox horrisona*, en *Una impecable soledad* los capítulos y divisiones se presentan en una disposición numérica menos arbitraria: en cierta medida, sería el conjunto más “fácil” de agrupar dentro de todos los materiales ológrafos; los otros títulos se encuentran mucho más dispersos y entremezclados, resultando más ambiguos en cuanto a selección, reunión, estructuración, ordenamiento y organización.

En *Una impecable soledad* la mayoría de capítulos presenta su respectiva numeración; solo tres (de los diez) materiales no cuentan con un orden numérico<sup>21</sup>. Contando solo los capítulos numerados, el orden sería el siguiente: *book the first*, *book the second*, *book the fourth*, *cuarto libro*, *Libro cuarto o quinto*, *book the 19th*, *Capítulo vigésimo*, *chapter 23* y *book the last*<sup>22</sup>. Como vemos, hay en el texto evidentes vacíos numéricos y resulta imposible determinar si realmente existen o no tales “capítulos faltantes”. Además, la denominación del último cuaderno como “*book the last*”, sin atribuirle un número específico, parece tener la intención de volver insondable la determinación de una cantidad numérica exacta de “capítulos” o partes.

En cuanto a la disposición del orden de estas partes, Chueca propone que es posible imaginar preliminarmente dos hipótesis contrapuestas: una donde la numeración corresponde realmente con los capítulos del conjunto y otra donde los números son en parte aleatorios, colocados como resultado de un espíritu lúdico que se guía por la voluntad de expresar fragmentación y extensión (2010, 260). Siguiendo la perspectiva de la primera hipótesis [“numeración ordenada”], no podríamos simplemente desordenar u obviar partes que se encuentran claramente señaladas en los paratextos, como lo serían, por ejemplo, el inicio y el final de la obra, ubicados en *book the first* y *book the last* respectivamente: si bien no son el inicio y el final de una “historia”, en estos cuadernos se evidencia múltiples características técnicas y estilísticas que podrían hacerlos funcionar como el inicio y el cierre de la obra. Además, hay otros guiños, como por ejemplo el hecho de que un solo cuaderno<sup>23</sup> contenga dos capítulos consecutivos (*book the 19th* y *Capítulo vigésimo*), o que al final del cuaderno *book the first* aparezca la inscripción “*book the second*”<sup>24</sup>, lo cual, de algún modo, sugiere continuidad y ordenamiento entre los distintos materiales. Por otro lado, siguiendo la perspectiva de la segunda hipótesis [“numeración aleatoria”], la obra también posee otras características que refuerzan la idea de un desorden voluntario; al respecto, Chueca señala lo siguiente:

Siguiendo la pista del ánimo lúdico expresado por Hernández en su anotación de que se trata del “Libro cuarto o quinto”, quizás debiéramos, a la par que intentar una lectura que respete lo más cercanamente las indicaciones numéricas (...), ensayar otras que asuman una plena libertad

<sup>21</sup> Estos serían: “*Una Impecable Soledad / Roman*”, “*ARENAScar*” y “*CANCION DEL EGIPTO*”.

<sup>22</sup> Visto en formato numérico: [1], [2], [4], [4], [4 o 5], [19], [20], [23] y [last].

<sup>23</sup> Web PUCP: Cuaderno 40.

<sup>24</sup> Web PUCP: Cuaderno 7, pág. 21.

de combinación, a partir de la hipótesis de la ausencia de un orden necesario. (2010, 261)

Entonces, a la par, también habría que tomar en cuenta aquellas aparentes incongruencias en relación a las posibilidades de orden y estructuración del texto. Por ejemplo, el hecho de que ciertas partes se encuentren incluidas en otros cuadernos, como serían los casos de *Roman* (incluido en las últimas páginas de un cuaderno titulado *La avenida del cloro eterno*) y *book the fourth* (incluido en el lado inverso de un cuaderno de apuntes de clases de psicología). Otro ejemplo sería el hecho de que se repite la sugerencia a un “cuarto capítulo” en por lo menos tres materiales distintos<sup>25</sup>. Asimismo, en la *Libreta Bayer* se enfatiza esta voluntaria ausencia de un orden rígido, en tanto que coexisten en un mismo material *Libro cuarto o quinto* y *chapter 23*, los cuales son capítulos numéricamente bastante distanciados (del [4 o 5] al [23]). Además, *Roman* y el cartón doblado, al no poseer numeración, podrían funcionar como capítulos “móviles” dentro de la obra, favoreciendo así a la inestabilidad secuencial de su orden. Como vemos, el tipo de ordenamiento de los capítulos pareciera haber sido diseñado voluntariamente de manera anfibológica: por un lado presenta características que proponen una estructuración estable, pero, al mismo tiempo, otras características anulan o hacen irrelevante tal rigor en el ordenamiento y secuencialidad, tal como se manifiesta uno de sus poemas: “Si supieras / Que en la poesía / No hay orden / Ni desorden” (Web PUCP: Cuaderno 16, pág. 11).

## **V. Criterios de edición**

- He realizado la transcripción de todos los materiales ológrafos conocidos hasta la fecha desde las respectivas fuentes señaladas previamente. Esta transcripción puede considerarse como una “edición paleográfica” de *Una impecable soledad*: es decir, una reproducción fiel de los documentos manteniendo la grafía original, sin alterar el texto. Por lo tanto, reproduzco los usos de signos ortográficos (puntuación, tildes, mayúsculas) tal como aparecen en los materiales ológrafos, sin corregir ninguna supuesta errata.

<sup>25</sup> “*book the fourth*” (en el cuaderno 20 de la web PUCP), “*cuarto libro*” (en el cuaderno 49 de la web PUCP) y “*Libro cuarto o quinto*” (en la *Libreta Bayer*).

- El único material del que no se conoce su formato ológrafo original es el de una sección que se encuentra en la edición de Ernesto Mora, la cual transcribo conforme a dicha edición, corrigiendo algunas erratas obvias.

- En cuanto al orden de las partes o capítulos, trato de llevar el orden numérico propuesto en los paratextos de los manuscritos originales y a las partes no numeradas las inserto en medio del cuerpo del texto, aunque estas no tengan una posición definida. Estas partes no numeradas son tres:

**a)** *Una Impecable Soledad / Roman*, la cual la coloco inmediatamente después de *book the second*, siguiendo el criterio de la primera edición realizada por Yerovi (1978), y también usado por Mora (1983) y O'Hara (1997) en sus respectivas ediciones.

**b)** La cartulina suelta (ARENAScar), la cual ubico, arbitrariamente, luego de *Roman* y antes de *book the fourth*.

**c)** La sección transcrita en la edición de Mora (que empezaría con “CANCIÓN DEL EGIPTO”), la cual ubico inmediatamente después de *cuarto libro*, siguiendo el criterio de esa misma edición.

- Con respecto al caso del orden de la *Libreta Bayer*, al presentar dentro de un mismo material dos capítulos con una numeración distante (*Libro cuarto o quinto* y *chapter 23*), resuelvo dividirla y tratar de ubicar cada parte en su aproximado orden numérico: a *Libro cuarto o quinto* lo coloco inmediatamente después de la sección “CANCION DEL EGIPTO” y a *chapter 23* lo coloco inmediatamente después de *Capítulo vigésimo*.

- Para indicar la división entre materiales coloco tres asteriscos (\*\*\*)

- Cuando en los manuscritos se hace evidente una intención de cambio en la caligrafía, esta se advertirá en la transcripción mediante la aplicación de letra cursiva.

- Coloco puntos suspensivos entre corchetes ([...]) en donde se evidencia que faltan partes del texto ológrafo original.

**Apéndice B:**  
**Transcripción y notas**

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| - book the first.....                | 1  |
| - book the second.....               | 6  |
| - Una Impecable Soledad / Roman..... | 14 |
| - ARENAScar.....                     | 16 |
| - book the fourth.....               | 19 |
| - cuarto libro.....                  | 26 |
| - CANCIÓN DEL EGIPTO.....            | 34 |
| - Libro cuarto o quinto.....         | 41 |
| - book the 19 <sup>th</sup> .....    | 46 |
| - Capítulo vigésimo.....             | 48 |
| - chapter 23.....                    | 54 |
| - book the last.....                 | 57 |

## Una impecable soledad

### Roman Kitsch

a Juan Ojeda  
a quien no conocí

#### *book the first*

Shelley Álvarez<sup>1</sup> se sentó al piano para iniciar La Ofrenda Lírica de Bach<sup>2</sup>. Al lado del pedal de resonancia brillaba al sol de otoño una botella de whisky Johnnie Walker. Y en el interior, confundida entre las líneas del Arpa, Shelley Álvarez escondía un fragmento de haschisch tan sólo por eufonía.

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

Shelley digitó La Ofrenda sin reparar en el Tiempo.

Luego cerró el piano y escuchó la Música de las Esferas<sup>3</sup>. Fue entonces que ideó tomar un baño de tina.

Mientras lo hacía, en medio de avisos, voces, crujidos, surgió de la radio La Última Canción de Richard Strauss<sup>4</sup>. Y el Universo alcanzó para Shelley el  $mc^2$ <sup>(5)</sup>

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

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

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

Mi primer Amor fue la Música  
Mi segundo Amor fue el Amor

<sup>1</sup> Nombres del personaje en la obra y autores a los que alude:

- Shelley Álvarez - Percy B. Shelley Álvarez :: Percy Bysshe Shelley.
- Gran Jefe un Lado del Cielo :: Jefe Seattle.
- John Keats Álvarez :: John Keats.
- Byron Álvarez :: Lord Byron.
- Alfred Álvarez - Lawn Tennyson Álvarez :: Alfred Tennyson.
- Dante Gabriel Álvarez :: Dante Gabriel Rossetti.
- Aleksandr Álvarez :: Aleksandr Pushkin.
- Samuel Taylor Álvarez :: Samuel Taylor Coleridge.

<sup>2</sup> Johann Sebastian Bach. *Das Musikalisches Opfer, BWV 1079*.

<sup>3</sup> Pitágoras. *Harmonia tou kosmou*.

<sup>4</sup> Richard Strauss. *Vier letzte Lieder, TrV 296*. Im Abendrot.

<sup>5</sup> Albert Einstein. *Teoría de la relatividad: Equivalencia entre masa y energía ( $E=mc^2$ )*.

A La Música. Mi tercer  
Amor fue triste y feliz<sup>6</sup>

Y se entretuvo arrojando dardos<sup>7</sup> para alejar su corazón de su corazón, porque el recuerdo del Amor es más fuerte que el Amor.

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

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

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

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

Y sólomente por una vez nombró lo que no pudo ser. Y así como dos piano-fortes, poseía dos automóviles: un Volvo de dos puertas y ótra máquina cuyo nombre no recordaba desde que escuchó Islamey<sup>8</sup> y contempló el mundo con cierta aprehensión

Ars longa  
Vita brevis<sup>9</sup>

Así podía leerse en sus ojos. O cuando daba color al último Concierto Romántico y primero de Prokofieff<sup>10</sup>

Pero en La Música hay algo impalpable: Beethoven murió sólo, cirrótico y sordo, sin quejarse, sin dinero, sin lamentables homenajes, sin autocompasión. Único en un mundo del sonido. Un sordo cuya flor era, si no la vibración, el alma. En qué blanco Amor residiría su fuerza.

Credo in unum Deum<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 10 / Cuaderno 24, pág. 42. // Martín Adán. *La casa de cartón*. ("Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras...").

<sup>7</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 36 / Cuaderno 9, pág. 41 / Cuaderno 16, pág. 36 / Cuaderno 18, pág. 34.

<sup>8</sup> Mili Balakirev. *Islamey: Fantaisie orientale, Op. 18*.

<sup>9</sup> Hipócrates. Aforismos, I, 1. Traducción del latín: «El arte es largo / La vida es breve».

<sup>10</sup> Sergéi Prokófiev. *Concierto para piano N°1, Op.10*.

<sup>11</sup> Credo Niceno. / Traducción del latín: «Creo en un solo Dios».

Wir betreter Feuertrunken In deine Heiligtum<sup>12</sup>

Shelley brindó con el Johnnie Walker, imaginándolo el vino del Rhin, la patria de Beethoven

Y después por la valentía, tan admirable como el abandono. Y luego por la ternura que se asemeja a alguna palabra que en nadie encontró corazón<sup>13</sup>:

Una impecable soledad.

Sólo hay alguien que jamás engaña. De nombre Dios, de caracteres de infinita flor: flor de los Alpes, flor de los vendedores ambulantes, flor de plástico, flor que abandona pero siempre acompaña, Shelley Álvarez aspergió con desodorante de habitación el garage: era en demasía notorio el denso olor a pasta básica de Eritroxilón coca

Canta suave suave suave  
Canta un berceuse<sup>14</sup>.  
De la Luna aprende el sabio  
Que en silencio el cielo ve.

Canta una canción de tal dulzura  
Como las fuentes resuenan  
Como las abejas en el árbol  
Summen, murmeln, flüstern, rieseln<sup>15</sup>

Shelley Álvarez robó un diapasón durante una fiesta poblada. Al escuchar el La, pues de inmediato lo usó aun delante del damnificado, creyó oír un jardín, luego, contra su costumbre, bebió champaña.

Con una impecable soledad Shelley observó que su mundo era el mundo. Qué extraño planeta, se dijo. En lo alto brillaban  $\alpha$  Centauri<sup>16</sup> y Próxima<sup>17</sup>, su compañera. No estoy en todo de acuerdo con el Anti Dühring<sup>18</sup>, pensó, tampoco con las personas que gritan, ni con los seres que prejuzgan. Enseguida optó por beber más champaña: va el pensero<sup>19</sup>, en alas

<sup>12</sup> Friedrich Schiller. *An die Freude* / Ludwig van Beethoven. *Sinfonía N°9, Op. 125.* / Traducción del alemán: «Entramos ebrios de fuego en tu santuario».

<sup>13</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 9, pág. 2, 3.

<sup>14</sup> Traducción del francés: «canción de cuna».

<sup>15</sup> Clemens Brentano. *Wiegenlied.* / Traducción del alemán: «Zumban, murmullan, susurran, manan».

<sup>16</sup> Alfa Centauri. Rigil Kentaurus.

<sup>17</sup> Próxima Centauri.

<sup>18</sup> Friedrich Engels. *Anti- Dühring.*

<sup>19</sup> Giuseppe, Verdi. *Nabucco.* Va pensero. / Traducción del italiano: «va el pensamiento».

de la fantasía. Nuevamente salió del jardín, y esta vez dispensó incluso a los seres que prejuzgan.

Y el Amor no abandonó desde ahí sus ojos<sup>20</sup>.

El ser humano no es un mueble<sup>21</sup> fue la conclusión a la que llegara Shelley luego de ejecutar de memoria y de pie los Estudios Trascendentales de Ferenc Liszt<sup>22</sup>, llamado Franz en algunas regiones centro europeas

Aspergió entonces el piso con whisky para ambientar las escocesas de Beethoven

Las siguientes ocho horas fueron dedicadas a ejercicios de digitación tan tediosos que no aburrían

A velocidades demenciales Shelley se encaminó a la playa cantando In fernem Land de Lohengrin<sup>23</sup>. Bajó del automóvil y bebió seis cervezas y algunas otras en el bar de Gamboa. En el recodo del Caplina perdió los cuentos de Chejov. Qué agradable es estar solo, dijo, y avanzó en la laberíntica playa con entusiasmo tal que se halló a sí mismo nadando Dios sabe cómo. El nadador era Byron, sabido es, y su padre lo había bautizado como Shelley pues admiraba a Keats.

Nuevamente en el automóvil y por completo empapado, Keats Álvarez retornó a su casa, regando de arena reluciente todas las habitaciones, pues fuera del piano y la Melancolía era un Australopithecus, un Mowli<sup>24</sup>.

Ingresó a la ducha y egresó de ella con la curiosa sensación de no hallarse embriagado.

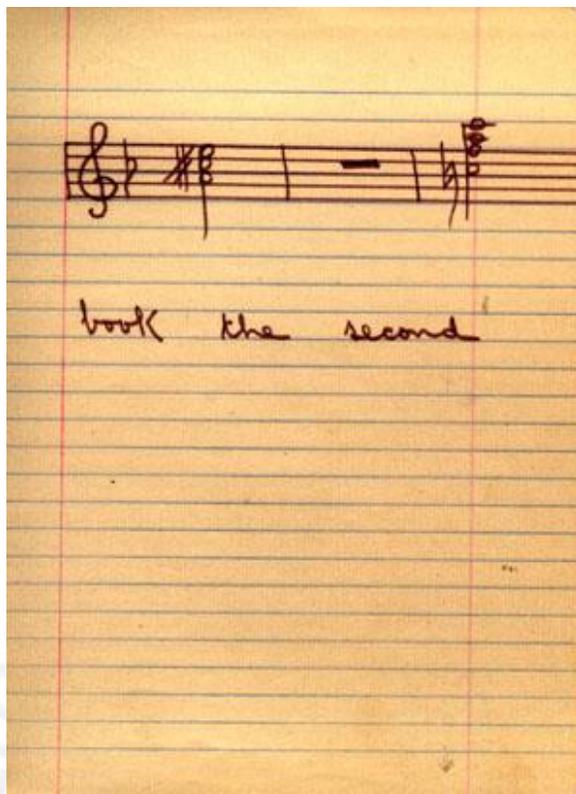
<sup>20</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 18, pág. 19 / Cuaderno 19, pág. 7 / Cuaderno 24, pág. 38 / Cuaderno 28, pág. 40, 44.

<sup>21</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 28, pág. 18 / Cuaderno 32, pág. 35.

<sup>22</sup> Ferenc Liszt. *Douze Études d'exécution transcendante*, S139.

<sup>23</sup> Richard Strauss. *Lohengrin*, WWV 75. In fernem Land.

<sup>24</sup> Rudyard Kipling. Mowgli: Protagonista de *The jungle book*.



*book the second*

Barranco 1975

copyright by

the autor

\*\*\*

## Una Impecable Soledad

### book the second

a Juan Ojeda, a quien  
no conocí

#### 1

Shelley Álvarez se presentó en el Teatro Municipal de Lima, mi ciudad natal, un Invierno de 1975.

Interpretó el Último Concierto Romántico: El Primer Concierto de Sergei Prokofieff<sup>25</sup>.

Muy correcto Shelley, de smoking blanco y corbata lila. En el alma llevaba a la estrella Sirio<sup>26</sup>, al Sol, a los grandes planetas y una soledad impecable.

Durante la ejecución del Concierto recordó un jardín pleno de geranios, galletas de animalitos y la Suite Anthar de Rimsky-Korsakoff<sup>27</sup>.

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

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

Dicen que soy  
Un soñador que sueña  
Y otros dirán de mí  
Adiós: me iré  
A algún otro lugar

Y si la Melancolía  
Me alcanza  
Y si la Melancolía  
Me alcanza

Me cubriré del agua  
De la mar y ya no he  
Más de morir

<sup>25</sup> Sergéi Prokófiev. *Concierto para piano N°1, Op.10.*

<sup>26</sup> Alfa Canis Maioris.

<sup>27</sup> Rimsky-Korsakoff. *Antar. Sinfonía N° 2, Op. 9.*

Y ya no he más<sup>28</sup>

El Concierto era transcurrido. Así el festejo posterior.

Shelley, que jamás recordaba lo pasado, nunca lo olvidó.

La crítica de los diarios habló de sorprendentes cualidades, de pureza de fraseo, de profunda comprensión. Shelley conservó para siempre tan sólo la imagen de las cervezas y el cielo.

No volvió a presentarse en público

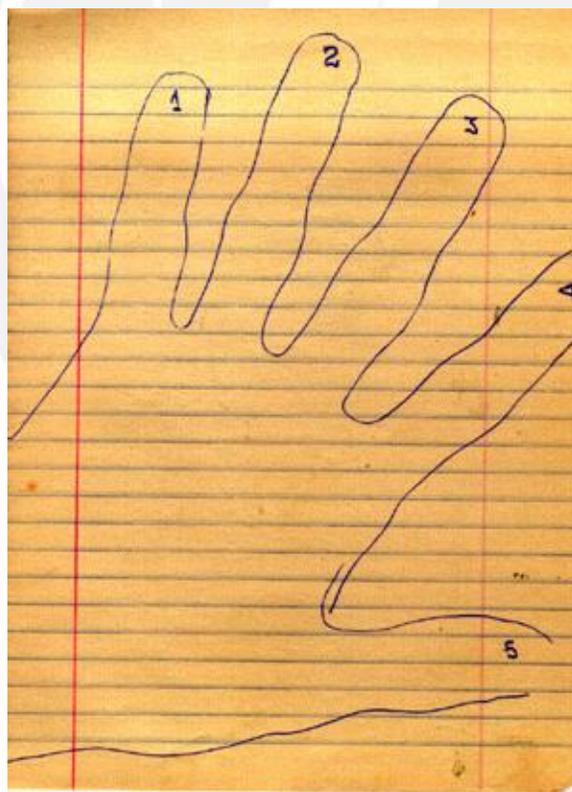
2

**Ciclo del jardín**

**o Ilustraciones al**

**Primer Concierto de**

**Sergei Prokofieff<sup>29</sup>**



<sup>28</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 13, pág. 33, 34 / Cuaderno 16, pág. 7.

<sup>29</sup> Sergéi Prokófiev. *Concierto para piano N°1, Op.10.*

Shelley Álvarez improvisó arpeggios con la mano izquierda durante dos horas; seguidas éstas, anduvo por el jardín pleno el corazón del aire lento y una Flor del Estío que no hé de olvidar.

La extensa pradera y la noche se extendían hacia los cinemas. Y la lengua del mudo ha de cantar<sup>30</sup>. Tu rostro me recuerda una vez lejana y tu Amor que no es ensueño sino Amor, The Royal fireworks<sup>31</sup> y el agua que sobrevive a un lado del Espacio, más bien yo diría en el Océano silencioso o los abismos donde las estrellas proyectiles de movimiento angular muy sensible como Van Maanen<sup>32</sup>. Todo esto pensaba en tanto Shelley Álvarez

Su nave espacial, elefante o Volvo 121 lo esperaba reposando en la bruma.

Shelley, que odiaba la ternura, no se emocionó al ver su Automóvil. Más bien le pareció hermoso y lleno de la perfección y la estulticia.

Había bebido un frasco de whisky y su alma le dijo que el ser humano sería feliz si lo quisiera. Pero aun sin whisky ya lo había pensado desde niño, durante la lectura de los versos de Roberto Browning, Yeats o Petrarca

O sea que usted cree en los libros. Le había preguntado una señora. No, dijo Percy B. Shelley Álvarez, pero creo en los que jamás dejaron de creer que el odio aun es sólo una forma del amor. Usted oculta tras su pretendido amor un inconmensurable odio. No odio a nadie, pues a nadie conozco. Soy solitario, le había contestado Shelley Álvarez. Usted es narcisista, le había asegurado un psicoanalista durante entrevistas a las cuales Shelley Álvarez asistía por visitar San Isidro. Eso no me impide tocar el piano, había susurrado Shelley Álvarez mientras navegaba hacia Marte para contemplar los canales del glorioso Schiaparelli<sup>33</sup>.

Porque era evasivo: evasivo por solitario, impecablemente solitario.

Shelley Álvarez comía papas rellenas en el Estadio Nacional del Perú. El partido era una piscina de aire y el césped, las luces, el humo extendido bajo los faroles

Nous avons pensée comment avant la vingtième année<sup>34</sup>. Entre el público: Todas las luces del Estadio para una gran Noche: Texte prémonitoire<sup>35</sup>, pues los partidos colmaron con creces las palmeras del parque cercano, y la alegría de las grandes fiestas y todo aquello que desdeñan quienes sufren de un excés de sensibilité douloureuse et d'intellectualité<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Isaías 35:6.

<sup>31</sup> Georg Friedrich Händel. *Music for the Royal Fireworks*, HWV 351.

<sup>32</sup> Van Maanen 2 (Estrella de Van Maanen).

<sup>33</sup> Giovanni Schiaparelli.

<sup>34</sup> Traducción del francés: «Pensamos como antes de los veinte años».

<sup>35</sup> Traducción del francés: «Texto premonitorio».

<sup>36</sup> Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Tercera parte / Traducción del francés: «exceso de sensibilidad dolorosa e intelectualidad».

Al llegar a su casa, Shelley escuchó melodías de Christopher Wilibald Gluck, creo que Ritter<sup>37</sup> o algún título de caballero, como que lo era, ¿quién no se ha extasiado ante la pureza de Gluck? Y cosas semejantes que se lee en las Enciclopedias de la Música

Mientras tanto hacía planchas y otras gimnasias tediosas pero entretenidas, y que permiten pulsar y hacer oír un Pleyel a 15 verstas<sup>38</sup> (Shelley medía, como homenaje a Carlos Marx, las extensiones en verstas) Il serait facile de citer bien d'autres allusions analogues dans<sup>39</sup> el pensar de Shelley. Luego, envuelto en el Universo glorioso, bajo el cuarto creciente y Saturno, el pérfido planeta, el pianista contempló los alambres, los asfódelos, los tulipanes, la continua floración de La Tierra.

Vier Jahrzeiten<sup>40</sup>

El Dorado Estío se acumula en los restaurantes al borde de la mar: la mar, los ríos, los estanques, los espejos que devuelven la imagen, imagen que, al igual, sueña y sigue la vida en su reflejo

Miroirs de Ravel<sup>41</sup> estallaba en la Avenida desierta: vidrios, chapas, fósforos, latas; y todo el prestigio del asfalto tarde, cuando uno regresa por el centro de las pistas, con la huella del día como el borde de la espuma sobre el mar, avanzando, hasta que la orilla llega: casetas, hierros ámbar y un óxido impalpable: El otoño.

### 3

Luego pensó en Aristóteles, El Metafísico, quien dijera: para vivir solo hay que ser o un animal o un Dios<sup>42</sup>. Soy un animal, dijo mirando con indiferencia sus manos.

Pero la suya era la soledad que no mata, la soledad que no aísla, la soledad que no entristece, la pequeña música nocturna<sup>43</sup>,

Andar perdido pero con una dirección que emerge del feeling o del swing, o del estilo de Shelley: interpretar la obra musical sin temer a La Belleza, tan temible.

Shelley bebió entonces para cambiar la Belleza del Universo en otra Belleza igualmente real

<sup>37</sup> Traducción del alemán: «Caballero».

<sup>38</sup> Verstá: 1066,8 metros.

<sup>39</sup> Lord Byron. *Deuxième lettre a John Murray*. / Traducción del francés: «Sería fácil citar muchas alusiones análogas en».

<sup>40</sup> Traducción del alemán: «Cuatro Estaciones».

<sup>41</sup> Maurice Ravel. *Miroirs, Op. 43*.

<sup>42</sup> Aristóteles. *La política*. / Nietzsche. *El ocaso de los ídolos*.

<sup>43</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. *Eine kleine Nachtmusik, K525*.

so wander so beauty so terror<sup>44</sup>

Y su paz del alma residía en su inquietud constante, pero llevada a la simetría, a la azul coherencia surcada de yates

Y algas que el mar amó.

Yo quisiera dar vida a esa canción que tiene tanto de ti<sup>45</sup>

Y luego de tal Lied, porque Lieder hay también en el Sur, Percy B. Shelley Álvarez durmió

Lo despertó un sonido semejante al Fa.

Dies ist Musik fürs Denken!

Solang man sie hört

bleibt man eiskalt,

vier, fünf stunden darauf

macht sie erst rechten

Effekt<sup>46</sup>.

Qué es aquella flor

Que llevas

Pueda ser una flor

De lejanos días<sup>47</sup>

Y te hablará de mí

Y tal vez te dijera

Shelley Álvarez estaba sentimental. Tal raro estado le sobrevenía tan sólo algunas veces.

Quizás fuera verdad lo que dice el valse:

Los afectos son leyes que gobiernan y mandan<sup>48</sup>.

Porque cuando Shelley estaba sentimental llegaba aun a aquel demoledor llamado recuerdo.

<sup>44</sup> Percy Bysshe Shelley. *Epipsychidion*. / El verso en el texto original es: "Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!", cuya traducción es: "Tú, Maravilla, y tú, Belleza, y tú, Terror". Al parecer habría un juego con el verso original (*Wonder*) y la palabra "*Wander*" [Deambular], así como con la fonética de las palabras "*thou*" [tú] y "*so*" [tan]. En la edición de *Vox horrisona* (1978) de Nicolás Yerovi aparece la siguiente nota: «Verso de Percy Shelley, en español: "Tan maravilloso, tan bello, tan terrorífico"» (nota 87, pág. 307).

<sup>45</sup> José María Eguren. *Lied V*.

<sup>46</sup> Goethe y Schiller. *Xenien*. 145 Gewisse Melodien. / Traducción del alemán: «!Esta es música para pensar! / Mientras uno la escuche / se queda congelado, / cuatro, cinco horas después / hace recién / verdadero Efecto».

<sup>47</sup> Larry Collins y Alex Harvey. *Delta Dawn*.

<sup>48</sup> Felipe Pinglo. *El huerto de mi amada*.

Qué es aquella flor que llevas  
 Pueda ser una flor  
 Ya marchita de lejanos días<sup>49</sup>

Y el afecto lo perturbaba estilísticamente. Una tarde, debido al sentimiento, olvidó un bemol y recordó alguna tristeza: pero el Preludio ganó algo: así debió soñarlo Federico Chopin en Palma de Mallorca: Qué es aquella flor que llevas.

Y en medio del jardín había largas mesas colmadas de pavo, aves obtusas, langostas, espárragos. Shelley Álvarez esperaba más bien el whisky, tenía diez y siete años y ensayaba La Luna se oculta tras el Templo que Fue<sup>50</sup> sobre el muro

No era torpe haciendo aquello que llaman bailar. Simplemente, no bailaba, pues no comprendía la música mal interpretada, ni siquiera aquella perfecta y exquisitamente mal interpretada. Pero admiraba la magia de las fiestas, el descubrimiento de cervezas en la cocina, la asombrosa sensación de hallarse entre seres ebrios.

Un día, en La Ópera de Viena fue obligado a asistir al torbellino del Waltz. Lo hizo, y quedó con una impresión nebulosa.

Shelley había leído al Profesor Freud diciendo: todo aquél que se pregunta por el sentido de la vida, está enfermo<sup>51</sup>. Y lo creyó

Sería como preguntarse por el sentido del piano, pensaba, la palabra sentido es nonsense<sup>52</sup>, trabante, antigripal, por decir algo fuerte (Álvarez jamás pronunciaba malas palabras)

Creía que la gente que se preguntaba por tal sentido concluía fabricando pianos rosados, o armas, o escribiendo pornografía o loas políticas. Por eso no se preguntaba por el sentido de la vida.

Nonsense<sup>53</sup>, respondió una vez que fuera demandado en tal sentido por una señorita poseída por el Tetrahydro Cannabinol, e incluso sintió cólera.

Aunque pocas veces sentía cólera. Porque sabía que si alguna vez se irritara podría golpear, y Hermann Melville le había relatado la historia de Billy Budd<sup>54</sup>

Shelley Álvarez o Gran Jefe un Lado del Cielo (puesto que son úno, el primero con el piano aquí y allá, y el segundo igualmente humano, pero piel roja) tocó un Recital en una pequeña Sala de Conciertos: lo hizo por dos motivos: debido a que el piano era Steinway, y por

<sup>49</sup> Larry Collins y Alex Harvey. *Delta Dawn*.

<sup>50</sup> Claude Debussy. *Images pour orchestre, Set 2. L111*. Et la lune descend sur le temple qui fut.

<sup>51</sup> Sigmund Freud. *Epistolario*. Carta a Marie Bonaparte (13 de agosto 1937).

<sup>52</sup> Traducción del inglés: «sin sentido».

<sup>53</sup> Traducción del inglés: «Sin sentido».

<sup>54</sup> Herman Melville. *Billy Budd, marinero*.

extender sobre el espacio Islamey, Fantasía Oriental<sup>55</sup>, obra de dificultad suprema, pero de sencillez infinita para alguien que hubiera navegado, como él, en el Océano Índico con Nikolay Andreiewitch Rimsky-Korsakoff. Y Rimsky o Balakireff igualito es.

Antes del Concierto, como lo hiciera desde pequeño, rezó:

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

Señor: no me oigas<sup>56</sup>:  
 Oye más bien  
 Lo que resonará  
 En la Música

Arte purísimo  
 Que cercano  
 Desciende y llena  
 Si no el corazón  
 De otros, por lo  
 Menos el mío,  
 Porque soy pianista

<sup>55</sup> Mili Balakirev. *Islamey: Fantaisie orientale, Op. 18.*

<sup>56</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 42, pág. 7, 8.

Y no sé otra cosa  
Además del piano  
Y la soledad.

Terminado lo cual, agregó un Padre Nuestro<sup>57</sup>, y se dirigió al escenario.

Hay gentes que nacieron para la luz del día y hay otras que nacieron para un vago fulgor<sup>58</sup>.

*Bajo el sol resuenan  
las Danzas sacras  
y profana  
De Debussy<sup>59</sup>*

Shelley las escuchó en el tocadiscos instalado en la maletera de su Volvo blanco y helado. Dado lo cual comió ensalada de tomates y observó el crepúsculo. Con cierta soledad: el jardín florecía y comunicaba a otro jardín el agua de la manga de riego que semejaba una liana en reposo, o a Liana, la salvaje, superproducción de los años 40.

Barranco 1975

copyright by

the autor

\*\*\*

<sup>57</sup> Mateo 6: 9-13 / Lucas 11: 1-4.

<sup>58</sup> Amado Nervo. *A un poeta obscuro*.

<sup>59</sup> Claude Debussy. *Danse sacrée et danse profane*, CD 113.

## Una Impecable Soledad Roman

### 1

John Keats Álvarez anduvo por la noche plena de bruma en la ciudad de Lima, South América. John Keats Álvarez creía haber leído alguna vez aquella sonrisa. El Tiempo, inmóvil, se utilizaba para jugar al Todi<sup>60</sup>, un juego del azar. Quizás si pierdes, o ganas, bebas más cerveza que nadie que te rodea y la calle se transmuta en un río donde navegan alambres de teléfono, automóviles.

Luego ingresó a un restaurantetc.

### 2

“Y aunque atrases la aguja del reloj, el Sol seguirá saliendo”

*Robert Schumann*<sup>61</sup>

Luego continuó por la misma senda salir al jardín florido de mariposas ligeras<sup>62</sup>.

Y un Amor

El Amor que no es ciego

Ni tonto

Y que únicamente

Puede amar

Y con ello basta; el cortinaje del Cine Roma se plegó sobre el ramaje de cristal. Era el aire silencioso del cinematógrafo vespertino, en Primavera, era la paz casi sin sonido de los cinemas, que nos hace soñar en lo que sí pudo ser: y es. Y así dibujas sobre la alfombra del corredor umbrío, conducido por una linterna a pilas secas, o una linterna sorda, si eres imaginativo, un camino hacia tu asiento, en la fila primera de una superficie en declive, poblada de terciopelo escarlata. Y espectas el buen film.

Con los ojos

Con el mirar

Con la Armonía

Con la Nostalgia de la

<sup>60</sup> Todi: popular juego que consiste en lanzar los dados o girar la botella para determinar a quién le toca beber (T: Toma / O: Ordena / D: Derecha / I: Izquierda).

<sup>61</sup> Robert Schumann. *J.N. Hummel: Études, Opus 125*. II.

<sup>62</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 6, pág. 5 / Cuaderno 9, pág. 22, 27 / Cuaderno 14, pág. 5 / Cuaderno 26, pág. 4 / Cuaderno 38, pág. 27. / *Obra poética completa* (1983), edición de Ernesto Mora, pág. 220, 252.

Cual no eres culpable,  
Sino que yo te he  
Conocido

De la estirpe  
De los Asra  
Los que mueren  
Cuando aman<sup>63</sup>.

*Chichikoff vestía una levita color humo.*  
N. Gogol<sup>64</sup>

Franqueamos diariamente  
El umbral entre  
La Realidad  
Y el Sueño  
Un día perdemos la llave  
Habitando en el jardín  
Pero en el corazón...<sup>65</sup>

Farethee well, and if for ever  
still for ever, fare-thee well<sup>66</sup>

\*\*\*

<sup>63</sup> Heinrich Heine. *Der Asra*.

<sup>64</sup> Nikolái Gogol. *Almas muertas*.

<sup>65</sup> Luis Hernández. *Obra poética completa* (1983), edición de Ernesto Mora, pág. 393.

<sup>66</sup> Lord Byron. *Fare thee well*. / Traducción del inglés: «Que te vaya bien, y si es por siempre / aun por siempre, que te vaya bien».

Byron Álvarez dijo: elemental, mi estimado<sup>67</sup> Byron Álvarez: Gluck es el músico más noble que conozco. Pero, en qué estriba la nobleza. Y como no era afecto a reescribir la Moral a Nicómaco<sup>68</sup>, dejó a un lado la pregunta y prosiguió escuchando la Ifigenia<sup>69</sup>. Yo he conocido muchas personas musicales, pero ninguna en la intensidad de Shelley Álvarez. Y sin la rigidez de la monomanía: tulipanes, asfodelos, hielo, qué hay en el alma tuya, Shelley, pueda que alguna vez te mintieran, y elegiste estar solo. Algo tal vez que entrevieras en el lírico Lope de Vega. Triste no, ya te lo dije, Shelley. Pero no precisamente alegre. Hasta que un instante reconozcas de un solo estallido tu existencia: y se te quiebre la voz y se te astillen el corazón y el alma y, horrendo verbo, prorumpas en sollozos. Por ello nunca te hablé de algo que trizara tu silencio.

Ahora sé como hablabas; no con aquello que surgía de tus pianos, sino con: no puedo describirte: una ocasión quise que me explicaras la diferencia entre el Adiós de Mahler<sup>70</sup> y el Crepúsculo de Richard Strauss<sup>71</sup>. Tú me contestaste que Mahler se apenaba de abandonar La Tierra, y que Strauss sabía que la pena mata aun durante la muerte.

Y luego, cosa extraña, leíste a San Mateo 8. Sin poder concluirlo, puesto que siempre te retiraste ante una voz demasiado grande. Eso fue el día del desvarío en el bar Zoilita. Y tomaste la cerveza con indiferencia no estudiada<sup>72</sup>.

Y yo supe que la desesperación te era ajena; y la maldad una leyenda estúpida y practicable, lamentablemente

Aleksandr Scriabin: Concierto en Fa op.20<sup>73</sup>

Fosforecía en el cartel nocturno. John Keats Álvarez decidió de inmediato beber algunas cervezas y escuchar el Concierto de Scriabin, músico al cual se semejava, sobre todo por interpretar con frecuencia obras de Scriabin.

El concierto op 20 bla bla bla Scriabin bla bla Schumann bla juventud bla es pocas veces programado en Lima bla en razón de sus blas, leyó Percy B. Shelley Álvarez, y luego siguió a traviesa del campo de estrellas, bares y alcohólicos del Jirón Azángaro.

En la Avenida Piérola los espejos y las guitarras, carteras, limpiabotas, casetas de revistas que mostraban la fascinación, la diversidad, el claro enigma de las grandes urbes, de las

<sup>67</sup> Arthur Conan Doyle. Canon sherlockiano.

<sup>68</sup> Aristóteles. *Moral a Nicómaco*.

<sup>69</sup> Christoph Willibald Gluck. *Ifigenia en Táuride / Ifigenia en Áulide*.

<sup>70</sup> Gustav Mahler. *Novena sinfonía*.

<sup>71</sup> Richard Strauss. *Vier letzte Lieder, TrV 296*. Im Abendrot.

<sup>72</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 38, pág. 33.

<sup>73</sup> Aleksandr Scriabin. *Concierto para piano, Op.20*.

tristes, pobres urbes; los bares donde alguien a quien el alma duele, el recuerdo lacera, la esperanza huye. Ellos son los ebrios a quienes su cuerpo acompaña y el olvido se niega.

John Keats Álvarez tomó asiento, por qué no, junto a dos, siga no más amigo, relucientes seres, flor de los naufragios; para arribar al sueño, al sueño alerta<sup>74</sup>, a la elación, a la perspicacia, y, como en todo sueño – Cartesius lo formuló en sus Meditaciones, a una conducta alucinatoria para el día siguiente encontrar que el olvido se les fuera de entre manos como el plateado pez.

Shelley Álvarez egresó del bar impecablemente embriagado, con la imagen brumosa de Rilke, Rainer María. Sin que para él la noche significara algo. Cuando Fancy dies<sup>75</sup>

Yo soy quien dobla  
Lentamente en las esquinas<sup>76</sup>

Cada ser es el centro del Universo. Y si por alguna fortuita e impensada circunstancia este ser deviene en misterioso y solitario, sin quererlo, el centro del Universo resulta soledad y misterio.

It's the evening of the day  
I seat and watch the children play  
As tears go bye<sup>77</sup>

Shelley Álvarez poseía dos pianos: un Pleyel y un Erhard. Viajaba, de preferencia en el trasatlántico France.

Shelley Álvarez no era dueño de nada.

Ni si quiera de su soledad

My days are in the yellow leaf  
The flowers and fruits of love are long time<sup>78</sup>  
No recuerdo la continuación

<sup>74</sup> Luis Hernández. *Charlie Melnick*. VII.

<sup>75</sup> William Shakespeare. *The merchant of Venice*. Acto III. / Traducción del inglés: «Amor muere».

<sup>76</sup> Luis Hernández. *Las constelaciones*. Virgo.

<sup>77</sup> The Rolling Stones. *As tears go by*. / Traducción del inglés: «Es el atardecer del día / Me siento y miro a los niños jugar / Mientras las lágrimas caen».

<sup>78</sup> Lord Byron. *On This Day I Complete My Thirty-sixth Year*. / Traducción del inglés: «Mis días están en las amarillas hojas / Las flores y frutos del amor hace mucho [...]». / El verso en el texto original es: "The flowers and fruits of love are gone", cuya traducción es: "Las flores y frutos del amor se han ido".

Der verliert<sup>79</sup> *El pierde*

Der tritt an das Fenster<sup>80</sup> *El se apoya en la ventana*<sup>81</sup>

\*\*\*



---

<sup>79</sup> Traducción del alemán: «El que pierde».

<sup>80</sup> Traducción del alemán: «El que se asoma en la ventana».

<sup>81</sup> Paul Celán. *Chanson einer Dame im Schatten*.

**Una Impecable  
Soledad  
*Una impecable  
soledad*  
Roman**

**book the fourth**

***Una impecable soledad***

***Roman***

*TRES EPÍGRAFES*

1

- ¿A quién habla Ud? preguntó Laurence

- A todos vosotros, fue la respuesta.

Balzac<sup>82</sup>

2

Pobre niño, lo perdió todo jugando a los dados.

Mathurin Regnier<sup>83</sup>

3

»Und dort lebten Sie ganz allein?«

»Nein«, sage ich, »mit der Katze.«

Stiller: Max Frisch<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Honoré de Balzac. *Une ténébreuse affaire*. Capítulo 14.

<sup>83</sup> Mathurin Regnier. [---].

<sup>84</sup> Max Rudolf Frisch. *Stiller*. / Traducción del alemán: »¿Y ahí vivía usted totalmente solo?« / »No«, respondí, »con el gato.«

## 1

La misma soledad del Desierto ha de salvar al Desierto de su aislamiento<sup>85</sup>. La roja lejanía del crepúsculo lo libraré de su nostálgico abandono. Hay algo inexplicable en ciertas almas<sup>86</sup> que no debe ser jamás olvidado. Pero tampoco recordado: sino extendido como se difuma ciertos colores de una Belleza much too much<sup>87</sup> A  $\alpha$ 1<sup>88</sup>. Yo no sé nada del mar, yo no conozco algo de las auroras que, día tras día advienen, pero seguro estoy de que existen seres por quienes nuestro astro gira rutilante en la extensión plena de paz del cosmos: yo sé también que todo acontecer se resume en una canción de amor.

Y la lengua del mudo ha de cantar<sup>89</sup>.

## 2

*Chopin*

Se sintió primero  
Con nostalgia  
De un niño solitario

Y luego  
Con la grandeza  
De un niño solitario

Y escribió<sup>90</sup>  
Los Preludios<sup>91</sup>  
Que son el canto  
De su Amor

## 3

*El Poema*

<sup>85</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 15 / Cuaderno 9, pág. 13 / Cuaderno 11, pág. 4 / Cuaderno 33, pág. 40.

<sup>86</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 34, 35, 37 / Cuaderno 9, pág. 12 / Cuaderno 10, pág. 12 / Cuaderno 13, pág. 24 / Cuaderno 14, pág. 44 / Cuaderno 38, pág. 17 / Cuaderno 43, pág. 5, 8.

<sup>87</sup> Traducción del inglés: «mucho demasiado».

<sup>88</sup> Receptor extracelular GABA (A)  $\alpha$ 1.

<sup>89</sup> Isaías 35:6.

<sup>90</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 6, pág. 3, 4 / Cuaderno 14, pág. 33 / Cuaderno 19, pág. 50 / Cuaderno 29, pág. 29.

<sup>91</sup> Frédéric Chopin. *Preludes, Op. 28*.

Los ojos del niño Mozart  
 Son los ojos de los niños  
 De esta Tierra. Los ojos  
 Del torturado cuerpo  
 Del poeta Arturo Rimbaud  
 Son los ojos de todos  
 Los niños del mundo. Las jerarquías  
 De los Ángeles son: Ángeles  
 Arcángeles, Tronos, Potestades  
 Dominaciones, Potestades,  
 Querubines y Serafines<sup>92</sup>.

#### 4

Gran Jefe-Un-Lado-del-Cielo jamás conoció en persona, cercanamente, a ningún poeta cara pálida. A aquellos que como poetas le habían sido presentados (o algo así) había oído mentir. Y, *Dichtung und Wahrheit*<sup>93</sup>, el resto no existe. Poesía es Verdad. Y así quedó siempre en el corazón de Gran Jefe la Nostalgia de no haber conocido un Poeta cara pálida en persona, quedar en silencio junto a él, sonreír ante lo mismo, saber, igual, que en cada mal suceso existe una esperanza<sup>94</sup> und so fort<sup>95</sup>. A cambio de ello había tratado de soportar mutiladores de la sintaxis, denigradores de José Santos Chocano, amanuenses para quienes Virgilio resultaba tan conocido como el cero absoluto de Kelvin<sup>96</sup>, y ello, pese a que los idus de octubre estaban consagrados por su nacimiento cual si lo fueren por el de algún dios

#### 5

Los Idus de octubre

Oda piel roja a Publio Virgilio

*“Algún día no serás más que ceniza, sombra, un nombre vano”*  
 Aulo Persio<sup>97</sup>

<sup>92</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 33 / Cuaderno 19, pág. 47 / Cuaderno 32, pág. 52 / Cuaderno 44, pág. 8.

<sup>93</sup> Johann Wolfgang von Goethe. *Dichtung und Wahrheit*. / Traducción del alemán: «Poesía y Verdad»

<sup>94</sup> Robert Browning. *Paracelsus*.

<sup>95</sup> Traducción del alemán: «y así sucesivamente».

<sup>96</sup> William Thomsom (Lord Kelvin).

<sup>97</sup> Aulo Persio. *Sátira V*.

## I

En las praderas de Roma  
 Hay un cara pálida  
 Que no miente: Publio  
 Virgilio. El gran Homero  
 Dormía alguna vez. Virgilio  
 Nunca. Y su dorado corazón  
 Se extendía entre los campos  
 Para dar al céfiro  
 Su dorado afán, las hierbas,  
 El agua del Ponto, las flores:

Y quizás aún el dolor:

*Como una extraña flor  
 A quien el sol contempla  
 Lejos del prado  
 Mientras muere*

*Como una extraña flor  
 A quien el arado corta  
 Lejos del prado  
 Velut prati  
 Última flos<sup>98</sup> ...*

¿Dónde estará mi Eneida?

Ah, non lasciarme piú<sup>99</sup>

ἢ ἀπὸ τῆς αἰπάσεως τοῦ  
 θανάτου μέχρι τοῦ τέλους<sup>100</sup>

Y creo que lo anterior  
 Es la vida de todos  
 Los Mortales

<sup>98</sup> Gayo Valerio Catulo. *Carme* XI.

<sup>99</sup> Pietro Metastasio. *Didone abbandonata*. Acto IV / Traducción del italiano: «Ah, no me dejes más».

<sup>100</sup> Traducción del griego: «del fin del Epasión hasta la muerte». / [---].

*Adelante mortales,  
a llenar los corazones  
de sueños.*<sup>101</sup>

## II

Oda piel roja a Publio Virgilio

“Ese Universo... esa materia que no nos juzga y que, sin embargo, obra sobre nosotros, que despierta remordimientos, ternuras, a pesar de cuanto hayamos cometido... ¡Inconsciencia profunda y suave de la noche!”

François Mauriac<sup>102</sup>

Oda a Aulo Persio

*tres epígrafes*

1 Round the cape of a sudden came the sea

Robert Browning<sup>103</sup>

2 On the cold hill side

John Keats<sup>104</sup>

3 not one is demented with the mania of owning things;

Walt Whitman<sup>105</sup>

<sup>101</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 12 / Cuaderno 6, pág. 47-48 / Cuaderno 28, pág. 10, 37, 63 / Cuaderno 32, pág. 47 / Cuaderno 42, pág. 10.

<sup>102</sup> François Mauriac. [---]

<sup>103</sup> Robert Browning. *Parting at morning*. / Traducción del inglés: «Alrededor del cabo vino el mar súbitamente».

<sup>104</sup> John Keats. *La Belle Dame Sans Merci*. / Traducción del inglés: «En el lado frío del monte».

<sup>105</sup> Walt Whitman. *Leaves of Grass*. Song of my self, 32. / Traducción del inglés: «ninguno está loco con la manía de poseer cosas».

Luego sentí como algún observador del Firmamento cuando un astro nuevo nada ante sus ojos.

John Keats.<sup>106</sup>

Débil por el Tiempo y el Destino. Pero fuerte en algo que no explico.

Alfred Lawn Tennyson<sup>107</sup>

Oda a Aulio Persio

*Es como un libro, creo, este mundo floreciente*

Rudyard Kipling<sup>108</sup>

I bring my heart up  
to thee  
all my heart  
in this my singing

Browning<sup>109</sup>

*ed illustrare le parti oziose, de eboli de 'Poema loro con l'incanto della luminosa  
lucuzione*<sup>110</sup>

Bird, he was brought low,  
Burning in the bride bed of love.<sup>111</sup>

<sup>106</sup> John Keats. *On first looking into Chapman's Homer*.

<sup>107</sup> Alfred Tennyson. *Ulysses*.

<sup>108</sup> Rudyard Kipling. *Sestina of the Tramp-Royal*.

<sup>109</sup> Robert Browning. *In a Gondola*. Traducción del inglés: «Elevo mi corazón / hacia ti / todo mi corazón / en este mi canto».

<sup>110</sup> Pietro Metastasio. *Estratto dell' Arte Poetica d' Aristotile*. Capítulo XXIV / Traducción del italiano: «y explicar las partes vagas, débiles de su Poema con el encanto de la brillante expresión».

<sup>111</sup> Dylan Thomas. *A Winter's Tale*. / Traducción del inglés: «Pájaro, fue abatido, / ardiendo en la cama nupcial del amor».

\*\*\*



## Una impecable soledad

### *cuarto libro*

John Keats Álvarez escuchaba La Primera Sinfonía de Carlos Ives<sup>112</sup>. Al llegar el movimiento de las praderas o zweite satz<sup>113</sup>, surgió en él el piel roja. Y se dirigió en busca del buen tabaco de Virginia: 24 soles peruanos.

Demasiado tarde, pensó, sin revelarse ni a sí mismo lo tardío

El Crepúsculo es rojo

El Cielo es azul

La Cerveza es ámbar

Los golpes militares dan náuseas

La realidad es transparente

El engaño es antifisiológico

La noche es feérica

Y así cada cosa en el

Universo posee un carácter

Qué es la brisa

Qué es la arena

Qué hora es

John Keats, pese a aborrecer la introspección, notó que se hallaba divagante.

Luego de culpar al tabaco, inició las Visiones fugitivas de Prokofieff<sup>114</sup>

Con cierta soledad inexplicable

John Keats Álvarez visitó la tumba del poeta Andrew Marvell

Y escribió con tiza, para que el Tiempo no lo borrara:

Epitafio:

Aquí yace Andrew Marvell

El tierno y azul

Poeta de La Inglaterra

(1621-2001)

<sup>112</sup> Charles Ives. *Sinfonía N° 1 en re menor*.

<sup>113</sup> Traducción del alemán: «segundo movimiento».

<sup>114</sup> Sergei Prokofiev. *Visions fugitives*, Op. 22.

Morirá después que nosotros,  
Cuñado<sup>115</sup>.

Adorado Planeta Tierra,  
Mi ciudad natal,  
Mi flor tierna  
O será que te amo  
Con tu vacío  
Tu basura tu horrenda  
Miseria y el Alba  
Que acontece sobre el mar  
Y me entristece  
Decirte que habré  
De no verte  
Y sé dónde voy  
Pues herido  
Por la espalda<sup>116</sup>  
Llamo en mi ayuda  
Al Desierto  
Y me entristece  
Pues no soy triste  
Y así si sé qué és  
La tristeza; un día  
Se me quebró el alma  
Pero el alma quebrada  
Sabe que ve lo cierto  
El limón el níspero  
El agua y otras  
Almas adorado planeta  
Que me negaste  
Para dejarme jurándomela  
A mí mismo para siempre  
Felizmente odio la paz  
Connmigo mismo  
Y te digo 70 veces 7 <sup>117</sup>  
Es 490. Te amo,  
Tierra, astro girante

<sup>115</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona* (1978), edición de Nicolás Yerovi, pág. 171.

<sup>116</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 12 / Cuaderno 2, pág. 41 / Cuaderno 18, pág. 5, 22 / Cuaderno 31, pág. 12 / Cuaderno 32, pág. 16 / Cuaderno 38, pág. 42 / Cuaderno 41, pág. 53 / Cuaderno 42, pág. 9.

<sup>117</sup> Mateo 18: 21-22.

En los cielos, dulce  
 Y abrupto mundo  
 Que recibes mis palabras  
 Viento del Oeste<sup>118</sup>  
 Dime: de dónde vienes<sup>119</sup>,  
 De dónde eres, mar  
 Adorado planeta, mi  
 Flor tierna, mi vida,  
 Mi incomprensible amor

Vier letzte gesänge<sup>120</sup>  
 Cuatro últimas canciones  
 Four last songs<sup>121</sup>  
 Quatre dernière chansons<sup>122</sup>

A Sidney Carton

Sé que lo que hago  
 Es mejor que cuanto  
 Jamás hice<sup>123</sup>. Aunque  
 Me ponga sentimental,  
 Horrenda forma  
 De verte, tierra,  
 Mar, estanques donde  
 Habita detesto el llanto  
 El Tiempo es breve  
 El azul del mar  
 Es breve el verano  
 Es corto y este poema  
 Me gusta porque  
 Creo que por primera vez  
 Me es difícil escribir  
 Porque tengo un nudo

<sup>118</sup> Percy Shelley. *Ode to the West Wind*.

<sup>119</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 45 / Cuaderno 28, pág. 2.

<sup>120</sup> Traducción del alemán: «Cuatro últimas canciones»

<sup>121</sup> Traducción del inglés: «Cuatro últimas canciones»

<sup>122</sup> Traducción del francés: «Cuatro últimas canciones»

<sup>123</sup> Charles Dickens. *A tale of two cities*. (Últimas palabras del personaje Sidney Carton en la novela).

En la garganta pues  
Perdí alguna vez el Amor

Im Abendrot<sup>124</sup>

Nadie puede distinguir  
El Crepúsculo  
Del Alba

Pues ambos hablan  
Con el lenguaje del Horizonte

Ese sencillo idioma  
Solar im Abendrot<sup>125</sup>

Como la noche  
Dime amigo grass de Kentucky  
Como se llama la mar  
Al otro lado del río  
Como la noche<sup>126</sup>  
Agosto 1973

Alfred Álvarez reflexionaba acerca del césped, esa extraña superficie luminosa que antecede a las casas. Por unos instantes pensó que el césped era un sueño, pero al decidirse a regarlo, concluyó que no tal. Mientras colmaba de agua el jardín, cantaba dentro de sí im Abendrot, la última canción de Strauss<sup>127</sup>.

Tan profundo el atardecer  
Por él hemos transcurrido:  
Será la Muerte así<sup>128</sup>

A qué se debería que Muerte y Amor fuesen temas tan románticos, se preguntó Shelley. Quizás debido a que a todos sucede, se respondió cerrando la espita y dirigiéndose al piano.

<sup>124</sup> Traducción del alemán: «Al Atardecer».

<sup>125</sup> Traducción del alemán: «Al Atardecer».

<sup>126</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 14, pág. 45 / Cuaderno 41, pág. 25 / Cuaderno 43, pág. 15 / Cuaderno 46, pág. 3, 28.

<sup>127</sup> Richard Strauss. *Vier letzte Lieder*, TrV 296. Im Abendrot.

<sup>128</sup> Joseph von Eichendorff. *Im Abendrot*.

Recordó que antaño durante una fiesta donde la cremolada, Elvis Presley, bailamos la siguiente, había descubierto un rincón, corner<sup>129</sup> o Ecke<sup>130</sup>, y, en él, un gramófono. Y entre los discos, el Requiem de Fauré<sup>131</sup>, ese canto a la vida y a la Armonía. Una colegiala lo había descubierto en su audición. Era el día de los descubrimientos: 12 de octubre y demandándole: qué horror oyes, por qué eres tan así. Shelley repuso, impecablemente solo: La Misa de Requiem de Gabriel Fauré, nacido en La Francia. La niña emitió algunas ondas sonoras que Shelley no pudo organizar, y huyó hacia la cremolada.

Now we are tired, how tired!  
Can this perhaps be death?<sup>132</sup>

Shelley sabía algo que tú no sabes, estimado lector, algo que no está ni en el bim ni el bam ni el boom.

Im Abendrot

Somos a través de alegría y nostalgia  
Quienes anduvieron  
Ahora déjanos reposar  
En esta tierra del silencio  
La arena cubre los valles  
El aire se oscurece  
Dos aves aún ascienden  
Llenando el espacio de ensueño  
Ven aquí y escucha su canto  
Pronto el tiempo de calma llegará  
Y nuestro camino no ha de ser errado  
En esta soledad  
Oh amplia muda paz  
Tan profunda en el Crepúsculo  
Cansados ya vagamos  
Será la Muerte así<sup>133</sup>

Wie sind wir wandermüde  
Ist dies etwa der Tod?<sup>134</sup>

<sup>129</sup> Traducción del inglés: «esquina»

<sup>130</sup> Traducción del alemán: «esquina»

<sup>131</sup> Gabriel Fauré. *Requiem*, Op. 48.

<sup>132</sup> Joseph von Eichendorff. *Im Abendrot*. / Traducción del inglés: «Ahora estamos cansados, ¡cuán cansados! / ¿Puede ser esto quizás la muerte?».

<sup>133</sup> Joseph von Eichendorff. *Im Abendrot*.

<sup>134</sup> Joseph von Eichendorff. *Im Abendrot*. / Traducción del alemán: «Qué cansados estamos de andar/ ¿Será esto tal vez la Muerte?».

Shelley cantaba la última canción de Richard Strauss<sup>135</sup>, lo cual no es lo mismo que esquiar en Garmish-Parten-Kirchen

Kurze Zeit vor seinem Tode grift der vierunachtzig jährige komponist auf eine Form zurüch der er sich seit seiner Jugend enthalten hatte: das Orchester lied<sup>136</sup>.

Luego leyó Historia de la Música, impecablemente solo, correctamente vestido y ateleológico en máximo grado y mínimo esfuerzo. Porque para Shelley todo era sencillo, todo, menos escuchar la música falta de gusto.

Strawinsky había dicho: tolero el buen gusto, tolero el mal gusto, pero no tolero la falta de gusto. Y Shelley Álvarez participaba de dicho loco sentir

La única desazón de Shelley siempre fue: ¿llegaré alguna vez a cometer un error? Puesto que el error más ligero acabaría con su soledad. Y Shelley, en compañía, perdería el dominio del piano, y su corazón se quebraría, pues en compañía se sentiría solitario: Ars longa, vita brevis<sup>137</sup>.

Selig, wer ohne Sinne schwebt<sup>138</sup>

Recitó de Brentano, el poeta, no el psicólogo<sup>139</sup>.

Porque el Sueño es compañía. Y Shelley Álvarez. Era impecablemente solitario, cantando al borde de la mar, sin fantasía, sin amor, sin emoción. Las luces daban al horizonte su línea: luces como algas, musgos, feldepatos, cristales, my sweet love<sup>140</sup>, lluvia imprecisa.

De niño oyó de alguien decir: pobre, tan solitario. Pero no comprendió por qué pobre

Porque Shelley en reuniones se sentía de opereta de Friml<sup>141</sup>. Los ojos del niño Mozart son los ojos de todos los niños. Los ojos del torturado cuerpo del poeta Rimbaud son los ojos del pequeño que fuimos. Las categorías de Ángeles son

Ángeles

Arcángeles

Tronos

Potestades

<sup>135</sup> Richard Strauss. *Vier letzte Lieder*, TrV 296. Im Abendrot.

<sup>136</sup> Traducción del alemán: «Poco antes de su muerte, el compositor de 84 años volvió a una forma que no había utilizado desde su juventud: la canción orquestal». / Al respecto, en la edición de *Una impecable soledad* de Edgar O'Hara, véase, en las notas a [IV], la nota 8 (pág.60-61).

<sup>137</sup> Hipócrates. Aforismos, I, 1. / Traducción del latín: «El arte es largo, la vida es breve».

<sup>138</sup> Clemens Brentano. *Nachklänge Beethovenscher Musik*. 3. / Traducción del alemán: «Bienaventurado el que sin los sentidos flota».

<sup>139</sup> Franz Clemens Honoratus Hermann Brentano.

<sup>140</sup> Traducción del inglés: «mi dulce amor».

<sup>141</sup> Rudolf Friml.

Dominaciones  
 Querubines y  
 Serafines<sup>142</sup>

Y todo ser humano debe contemplar su propia obra y ver que es buena, porque no sé quién nos hizo a su imagen y semejanza<sup>143</sup>.

Si Shelley hubiere sido novelista, escribiera una novela psicológica, como Stendahl: el cielo tiene playas donde evitar la vida y hay cuerpos que no deben repetirse en<sup>144</sup> no recuerdo qué

La transparencia, Dios, la transparencia<sup>145</sup>

Shelley pensaba: si supieran lo sencillo que es hablar conmigo<sup>146</sup>. Sabía que algunos le tenían temor, que otros aseguraban estimarlo, que la Suite en Blanco y Negro de Sergio Lifar<sup>147</sup> era el esplendor de la Ópera de París y que el mal era una simple leyenda.

El Sol ese segundo corazón del hombre. La gente no lo aterraba. La apreciaba, mas sin afecto: como al dócil Bóreas<sup>148</sup> por dar una imagen literaria insuperable.

Viento del Oeste  
 De dónde vienes  
 Dile a quien escribió  
 Su nombre  
 En las aguas  
 Una oda<sup>149</sup>

Shelley Álvarez sonrió al leer lo que su mano trazara sin intención

<sup>142</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 33 / Cuaderno 19, pág. 47 / Cuaderno 32, pág. 52 / Cuaderno 44, pág. 8.

<sup>143</sup> Génesis 1: 27.

<sup>144</sup> Federico García Lorca. *Oda a Walt Withman*.

<sup>145</sup> Juan Ramón Jiménez. *La transparencia, Dios, la transparencia*.

<sup>146</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 29 / Cuaderno 9, pág. 21 / Cuaderno 14, pág. 35 / Cuaderno 24, pág. 54 / Cuaderno 42, pág. 22 / Cuaderno 38, pág. 48.

<sup>147</sup> Serge Lifar. *Suite en blanc*.

<sup>148</sup> Bóreas: En la mitología griega, el dios del frío viento septentrional que traía el invierno.

<sup>149</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 2, pág. 45 / Cuaderno 28, pág. 2.

Yo amaría  
Decirle a la noche  
Nada

continuó

Y pensó que Mallarmé era incomprensible al decir *aime j'e un rêve?*<sup>150</sup>

\*\*\*



---

<sup>150</sup> Stéphane Mallarmé. *L'après-midi d'un faune*. / Traducción del francés: «¿Amaba un sueño?».

## CANCIÓN DEL EGIPTO

En el atardecer púrpura  
 Yacen los barcos  
 El Ibis lleva  
 En las alas blancas  
 La tristeza y el tiempo  
 Y el sol conduce la arena  
 En la orilla cercana  
 Del Nilo Azul.

Entre el césped y el firmamento Gran Jefe un Lado del Cielo cantó una canción más antigua que el ser humano<sup>151</sup>.

La noche me parece inmensa y sola  
 Tu olvido  
 Abajo, su jazmín huele a tu ausencia  
 Las estrellas, arriba, tus suspiros  
 Son por rosas que nunca  
 Abrirá el alma mía  
 Entre la sombra  
 Voy. Como no me ves, no soy visto  
 De nadie. El cielo, más lejano  
 Desde que tú te has ido  
 Tiembla, con la pasión que no sentiste  
 Por mí, suntuoso y lleno de vacíos  
 Abierto mudamente para el éxtasis  
 De mi dolor alerta e infinito<sup>152</sup>

Y luego

Háblame tú con tu voz  
 De musmé fresca y gentil  
 Luna de nardo de arroz  
 Y marfil  
 Y si fueres por tu cuna  
 Noble y pálida princesa  
 Cásate conmigo, luna japonesa<sup>153</sup>  
 Leído que hubo, Gran Jefe se bañó.

<sup>151</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 6, 7.

<sup>152</sup> Juan Ramón Jiménez. *Estío*. Jardín II.

<sup>153</sup> Juan Ramón Jiménez. *Hojas verdes*. Otra balada a la luna.

El príncipe One-side-of-the-sky<sup>154</sup>, Gran Jefe Un Lado del Cielo o alguno de sus otros nombres imitó un gesto que observara un día a un gangster. Esto lo hizo en uno de los espejitos de Galerías Boza. Y avanzó a través de la noche. Para beber dos cervezas heladas. Mientras, leía la vida de Akhenaton, la cual alternaba con fugaces visiones de la revista *El Intocable*<sup>155</sup>. Esto era en el bar Zoilita. El aserrín del bar semejava la arena extendida por el viento en los muelles: verdes maderos entre los cuales anidan el alga y los hierros.

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

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

Menotti: The death of the bishop of Brindisi

Gran Jefe un Keats del Cielo tenía la complejión de firmamento sur 12°; 77°, con sus correlativas fijaciones en el plano estelar.

Cuando fue joven leía a Sir William Herschell en el Bar Pilsen. Muy solitario, lo único. Y se lo merecía todo. No tan solitario.

Pero quien lo conocía lo isolaba. Porque los enajenados producen rechazo, prevención, todo menos dulzura o ternura o Amor. El Amor que nada lo puede sino amar<sup>156</sup>, el Amor que no es ciego ni fool<sup>157</sup>, ni nada. Todo esto ignoró Shelley.

Pues a todos amaba  
Y a nadie temía  
Por ello cada cosa  
Es para él triste  
Pues el tiempo  
Ni el sol y los nueve  
Astros; el último  
De Persival Lowell<sup>158</sup>  
Pueden detenerlo  
Y una soledad  
Impecable aún  
Es una soledad.

<sup>154</sup> Traducción del inglés: «Un-lado-del-cielo».

<sup>155</sup> José Zamorano. Revista *El intocable*.

<sup>156</sup> Luis Hernández. *Obra poética completa* (1983), edición de Ernesto Mora, pág. 89, 126.

<sup>157</sup> Traducción del inglés: «tonto».

<sup>158</sup> Plutón (134340).

Y mucho hay que no  
Debió ser

I'm a lonely man  
You know. It's funny.<sup>159</sup>

Gran Jefe un Lado de Shelley poseía una inexplicable soledad. Porque conocía todo: la maldad, la envidia, se daba cuenta de todo lo que sobre él arrojaba la gente que no resiste una impecable soledad. Todo el mundo habla del Walt Whitman pero nadie lo ha visto llorar en su comedor<sup>160</sup>. Complejo era John Keats Shelley, intrincado pero simple. Quizás la persona más transparente que yo he conocido.

Algunos quisieron protegerlo de sí mismo, horrenda frase. Otros quisieron enseñarle, educarlo. Pero él era para no abandonar, para dar íntegramente cuanto fuera suyo.

Algunas veces, cuando llego al borde de la mar Pacífico, pienso que pertenecía a la primera categoría de los ángeles, aquella categoría cuya misión es conducir porque sabe, sentir sobre sí la mirada, el puñal, la mendaz mirada y voz de las gentes. Pero, siempre errando en la elección del verbo: no sintiendo, sino sabiendo.

Ajeno, extraño, lejano, sin un corazón al lado suyo que quisiera oír su palabra.

Nunca deprimido; sino triste. Nunca agresivo, sino el terror. Tímido por haber recibido el estigma de loco desde niño. Pero confiado.

Y siempre queriendo actuar en algo: ionizado. Tolerante e inconexo. Coherente y en pie. Poco poético. Nunca sufrió, porque ningún ser biológico sufre en el alma, tal vez tiende a tropos, pero no sufre.

Gran Jefe Un Lado del Cielo llegó a las colinas con una caja de leche Gloria llena de sándwiches, gaseosas y cigarros.

He soñado tanto, tanto, que ya no soy de aquí<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> The Chi-Lites. *Have you seen her?* / Traducción del inglés: «Soy un hombre solitario / Tú sabes. Es raro». / En la canción original: "I'm still a lonely man / You know it's funny". / En el contexto de la canción de The Chi-Lites, la palabra *funny* se refiere con mayor especificidad a su acepción "raro" o "inexplicable", mientras que en el texto, parece también haber un juego con su acepción "divertido" o "gracioso". Al respecto, en la edición de *Vox horrisona* (1978) de Nicolás Yerovi aparece una referencia a la misma frase (pág. 162) con la siguiente anotación: «Del inglés al español: "Soy un hombre solitario / ¿no lo sabes? / Es gracioso"» (nota 96, pág. 307). Esta referencia también aparece en la edición *Obra poética completa* (1983) de Ernesto Mora (pág. 198, 233, 444) y en Biblioteca Web PUCP (Cuaderno 4, pág. 7, 45; Cuaderno 6, pág.39; Cuaderno 15, pág. 10).

<sup>160</sup> César Vallejo. *Poemas humanos*. Al revés de las aves del monte.

<sup>161</sup> León-Paul Fargue. [---].

La ascensión a la colina era algo peligrosa, mas no así el descenso (debido, tal vez, a las cantidades espantosas de fango que facilitarán una bajada veloz).

Gran Jefe Un Lado del Cielo recordó unos versos griegos que, alguna vez, leyera:

mortales  
bajo la espuma del mar  
hay una flor  
inscrita sobre la arena  
en el sueño del jade<sup>162</sup>.  
y no se acordaba qué más seguía.

Luego subió a un microbio lleno de gente y observó la ciudad a través de la ventanilla, cuando al anochecer.

Death to him's a strange surprise<sup>163</sup>.

Gran Jefe sabía inglés por haber emergido de un film; español, por su afición a las novelas finiseculares de Pérez Galdós, y navajo por derecho propio de piel roja. Pero, más bien, habitualmente, pensaba en acordes mayores y aumentados.

La avenida se extendía más allá de toda visión. Luego Gran Jefe durmió y abandonó así los ensueños.

Über alle gipfeln ist Ruh<sup>164</sup>.

Dante Gabrielle Álvarez tomó una ducha. Gran invento el shower. Una ducha en Fa Mayor, con despliegue de shampoo y alternativas termodinámicas.

Dado lo cual se enfrentó, o, más bien, se incluyó en el cosmos y sus formas luminosas; púsose la ropa y aconteció bajo el sol.

<sup>162</sup> Al respecto, en la edición de *Una impecable soledad* de Edgar O'Hara, véase, en las notas a [IV], la nota 24 (pág. 66).

<sup>163</sup> Seneca. *Thyestes*. Segundo Coro. En el original en latín: «ignotus moritur sibi.» / Traducción del latín al inglés de Andrew Marvell en *The Second Chorus from Seneca's Tragedy, Thyestes*. / Traducción del inglés: «La muerte para él es una extraña sorpresa».

<sup>164</sup> Johann Wolfgang von Goethe. *Wandrer's Nachtlid*. Ein Gleiches. / Traducción del alemán: «Sobre todas las cumbres hay calma».

Peña Barrenechea<sup>165</sup>, Emilio Adolfo<sup>166</sup>, un poeta, otro, de mi barrio hay. En el parque Cuba. Sentimental mi amigo: Oh Luna que remas-isleña<sup>167</sup>. Yo lo he visto beber con un tanto de Melancolía. Cómo lee ese hombre. Y de qué forma estima al Giorgio Chirico.

Pero ahí tampoco el poema concluirá. En el Parque Cuba. Larry Buster Álvarez estimaba al poeta del Parque. Más vino, vin<sup>168</sup>, weiu<sup>169</sup>, debió beber con él. Ahora procede la canción de la Noche de Nietzsche.

Es de noche  
Y mi alma es  
Una fuente  
Es de noche  
Y la noche  
Es una canción  
De amantes  
Y mi alma  
Es también  
Una canción de amantes<sup>170</sup>.

Citar de memoria es espantoso. Uno olvida medio verso y añade uno y medio.

Yo, el novelista, soy médico. Y pertenezco con la cifra 8977 al Colegio Médico Peruano. Al Colegio Médico también acuden Chejov, Ramón y Cajal, Maxence Van Der Meersch y otros poetas.

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

Aquello c'est bien<sup>171</sup> para Mallarmé o D'Indy. El vuelo lírico... Y no me engaño: la tristeza habita en mí. Porque nada he perdido. Simplemente porque nada he poseído. He dejado mi huella en el tiempo y viceversa.

Aleksandr Álvarez dio de Mendelssohn la canción sin palabras<sup>172</sup>. Nada solitario Shelley. Más bien la soledad andante, el vacío pleno. Lo que no debió ser. Algo más merecías, Shelley. Pero como eras egoísta, jamás supiste recibir ni pedir. Únicamente dar. Y Dios dejó sobre ti

<sup>165</sup> Ricardo Peña Barrenechea / Enrique Peña Barrenechea.

<sup>166</sup> Emilio Adolfo Westphalen.

<sup>167</sup> Francisco Bendezú Prieto. *Arcano*.

<sup>168</sup> Traducción del francés: «vino».

<sup>169</sup> Traducción del alemán: «blanco».

<sup>170</sup> Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Canción de la noche.

<sup>171</sup> Traducción del francés: «está bien».

<sup>172</sup> Felix Mendelssohn. *Lieder ohne Worte*. Op. 30.

qué sé yo, el penoso anduve, y una palabra que en nadie encontró corazón<sup>173</sup>. Y no conozco en qué residiera tu felicidad. Y no hubo un amor imposible ni un fracaso: pienso que el mundo te fue difícil: y tú, no maldijiste de él. Aceptaste, pues así llegaste a ti mismo, tu impecable, humana, admirable soledad.

En el aluminio, en las ramas, en las luces de los malecones, en los muelles de tablones hay algo estático. Qué te ata Shelley Álvarez y acrecienta tu aislamiento. Creo que eres un pillo, Shelley, y enlazas tu corazón a nadie<sup>174</sup>.

Yendo por el camino del luminoso Universo  $E=mc^2$  (175) que se expande pues las líneas espectrales corren hacia la inenarrable Belleza del color rojo a través del Prisma de Fraunhofer<sup>176</sup> y en virtud del principio de Doppler-Fizeau<sup>177</sup>.

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

Y abandonó sus dos pianos: el Erhard, el cisne, y el Pleyel que le recordaba a aquel triste joven Chopin en Valdemosa. Y un verso de Dickinson.

Dos puestas de Sol  
Te envió<sup>178</sup>

Y como el ser humano, creado a imagen<sup>179</sup> etcétera, se supo por siempre solitario. Pero de una soledad inexplicable.

De aquéllas:  
Que no matan, sino elevan  
Que no aíslan, sino plenán.

Luego de arrojar al estanque los dos pianos, alejó de sí los grandes temas de La Poesía: El Amor, La Poesía misma y La Muerte.

<sup>173</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 9, pág. 2, 3.

<sup>174</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 16 / Cuaderno 2, pág. 25 / Cuaderno 3, pág. 14 / Cuaderno 6, pág. 45 / Cuaderno 9, pág. 18 / Cuaderno 11, pág. 4 / Cuaderno 21, pág. 3, 5, 12 / Cuaderno 32, pág. 8, 51 / Cuaderno 38, pág. 50.

<sup>175</sup> Albert Einstein. Teoría de la relatividad: Equivalencia entre masa y energía.

<sup>176</sup> Joseph von Fraunhofer.

<sup>177</sup> Christian Andreas Doppler / Armand Hippolyte Louis Fizeau. "Efecto Doppler-Fizeau".

<sup>178</sup> Emily Dickinson. *The Single Hound*. LV.

<sup>179</sup> Génesis 1: 27.

Para escribir mejor, tal vez del gran tema del vivir, La Vida y su transcurso (si es que el Tiempo existe).

Muy coherente Shelley Álvarez: te lo merecías todo. Como lo merece cada ser que nace y vemos en él a nosotros, y a cada uno.

El hombre es inmortal dice Julio Cortázar<sup>180</sup>, quien no sé cómo ha leído a Dante Gabrielle Rossetti. Un poeta peruano también lo afirma.

Yo no sé cómo ha de ser, pero respeto la opinión de mis mayores. Igual Lawn Tennyson Álvarez, que creía

Que la gente no es mueble<sup>181</sup>

Que la gente es inmortal

Que la gente es igual

Y que la mendacidad, la envidia, la terquedad, la traición, tienen tanta fuerza como nada. Y que no logran rozar la piel de una persona.

Por que ellos serán consolados<sup>182</sup>

O verán a Dios<sup>183</sup>

Y todo dolor, todo sufrimiento, todo callejón sin salida no es sino una pasajera brisa, ni aún esto.

Por eso, John Keats abandonó los grandes temas de la Música, los grandes temas de la Poesía.

Puesto que el Arte

es el reflejo y

John Keats Álvarez

adoptó lo reflejado.

Con una impecable soledad.

Dios ponga cabe a mis

lágrimas<sup>184</sup>.

\*\*\*

<sup>180</sup> Julio Cortázar. *Una flor amarilla*.

<sup>181</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 28, pág. 18 / Cuaderno 32, pág. 35.

<sup>182</sup> Mateo 5: 4.

<sup>183</sup> Mateo 5: 8

<sup>184</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 18, pág. 13, 14 / Cuaderno 39, pág. 16 / Cuaderno 42, pág. 10.

## Una Impecable Soledad

### Roman

### Libro cuarto o quinto

Samuel Taylor Álvarez recorrió el singular teclado del Pleyel con ésa su extraña manera. Cantaba a Brahms ahora. Y su alma estaba plena de florestas y único, de tiempo Adiago. La languidez habitaba en sus ojos, y así los añicos de locetas, astillas, anémonae y joyas del mar. Shelley Álvarez comprendió que la ducha lo esperaba: para tomar del devenir el sonido auténtico; para mirar al paso de las ventanas las estaciones: Las cuatro estaciones a una vez: el transcurrir del año en un instante. Y cubrió de shampoo la habitación inesperada. Y sonrió.

Como la noche

Dime amigo

Grass de Kentucky

Como se llama

La mar al otro

Lado del río

Como la noche<sup>185</sup>

La pregunta está contestada, dijo John Keats Álvarez. En *Asie* de Maurice Ravel<sup>186</sup> el verso canta: Yo querré ver la Persia, misterioso y solitario. Hay que ser vanidoso, valiente y echt<sup>187</sup> para denominarse a úno misterioso y solitario. Es el más difícil camino, pero el más sencillo. 70 veces 7 y creo que se recibirá el ciento por uno. Así es, tierna pradera<sup>188</sup>

Hay cosas que no digo porque decirlas sería como embarcarse en interminables viajes<sup>189</sup>.

La mayor parte de la vida de los seres humanos es un camino muerto que no conduce a ningún lugar. Algunos, sin embargo, saben desde un inicio que van hacia un mar

<sup>185</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 14, pág. 45 / Cuaderno 41, pág. 25 / Cuaderno 43, pág. 15 / Cuaderno 46, pág. 3, 28.

<sup>186</sup> Maurice Ravel. *Shéhérazade: 1 Asie*.

<sup>187</sup> Traducción del alemán: «auténtico».

<sup>188</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 9, pág. 15 / Cuaderno 14, pág. 55 / Cuaderno 41, pág. 24 / Cuaderno 46, pág. 4, 57.

<sup>189</sup> Manuel Scorza. *Rosa única*.

desconocido. Desde el comienzo la amargura del aire los sorprende, y al doblar la última duna el océano los golpea con su cólera de sal y de espuma. Sólo les queda entonces volver sobre sus propios pasos o precipitarse al abismo

François Mauriac

Los caminos del mar<sup>190</sup>

De nadie

Como no me ves

No soy visto

De nadie<sup>191</sup>

Éstos son los versos que recordaba John Keats Álvarez, y muchos otros De Neruda, de Dante Gabrielle Rossetti, de Swinburne, de Browning, de su homónimo: el Shelley de Bengala: Tagore: Rabindranath

y así juntos bebiendo la tristeza de mil años recordaremos: ya ha caído la tarde sobre el cerco de musgo inglés<sup>192</sup>

Delta Down

Delta Down

What's that

Flower you have

on

Could it be

a faded rose

from days gone

bye

Meeting you

To take you

To His Mansion

In the sky<sup>193</sup>

<sup>190</sup> François Mauriac. *Les Chemins de la mer*.

<sup>191</sup> Juan Ramón Jiménez. *Estío*. Jardín II.

<sup>192</sup> José María Eguren. *Lied V*

<sup>193</sup> Larry Collins y Alex Harvey. *Delta Dawn*. / Traducción del inglés: «Amanecer del Delta / Amanecer del Delta / Qué es aquella / flor que llevas / Pueda ser / una marchita rosa / de días pasados / Encontrándote / Para llevarte / A Su Mansión / En el cielo».

To Know even  
 Hate is but  
 A mask of love<sup>194</sup>

Il breve risso  
 Il parlar rotto  
 Il súbito silenzio  
 Il lunghi pianto<sup>195</sup>

Estoy solo  
 Guardo la flor de ceniza  
 En el vaso pleno  
 De madura oscuridad:  
 Hermana boca:  
 Tú dices una  
 palabra  
 Que silenciosa  
 Asciende  
 Como he soñado  
 Y pervive  
 Ante las ventanas  
 Estoy en flor  
 De la hora  
 Marchita  
 Y conservo  
 Ámbar  
 Para un ave  
 Tardía. Ella  
 traerá el hielo  
 En el ala roja  
 El granizo  
 En los labios  
 Ella llegará

<sup>194</sup> Robert Browning. *Paracelsus*. / Traducción del inglés: «Saber aun / Que el odio es solo / Una máscara del amor».

<sup>195</sup> Traducción del italiano: «La breve pelea / El hablar roto / El súbito silencio / El largo llanto».

A través  
Del Estío<sup>196</sup>

Shelley Álvarez  
Tenía corazón  
Pero hay algo  
Que no perdona  
A algunos seres  
Y a pesar

[...]

Samuel Taylor Álvarez bendijo La vida: una vez vio de casualidad a Lord Byron

Mi days are  
In the yellow leaf  
The flowers  
And fruits  
Of love  
Are long time ago  
The worm, the  
Canker and  
The Grief  
Are mine alone<sup>197</sup>  
32 años solo  
Son mucho  
Impiden  
El ensueño  
Y la fantasía

Aunque John Keats Álvarez no creía en la comunicación; mejor es dar que comunicarse, pensaba. Además la conversación le fue negada porque hablaba demasiado bien y ser consecuente le impidió.

1

Algo me dices  
Pero el estruendo

<sup>196</sup> Paul Celán. *Ich bin allein*.

<sup>197</sup> Lord Byron. *On This Day I Complete My Thirty-sixth Year*. / Traducción del inglés: «Mis días están / En la amarilla hoja / Las flores / Y frutos / Del amor / Pasaron hace mucho tiempo / El gusano, el / Cancro y / El Dolor / Son solo míos». / El verso en el texto original es: “The flowers and fruits of love are gone”, cuya traducción es: “Las flores y frutos del amor se han ido”.

De tu corazón  
 Te oculta  
 De algo me hablas  
 Pero el brillo  
 De tu alma  
 Me impide<sup>198</sup>

And the tongue  
 of the dumb  
 shall sing<sup>199</sup>

Y sé hacia  
 dónde voy  
 Pues voy  
 Herido  
 Por la espalda<sup>200</sup>

flowers

Difícil es escribir  
 Sobre las flores.



<sup>198</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 19, pág. 8, 46 / Cuaderno 28, pág. 57 / Cuaderno 32, pág. 33 / Cuaderno 33, pág. 12.

<sup>199</sup> Isaías 35: 6. / Traducción del inglés: «Y la lengua / del mudo / ha de cantar».

<sup>200</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 12 / Cuaderno 2, pág. 41 / Cuaderno 18, pág. 5, 22 / Cuaderno 31, pág. 12 / Cuaderno 32, pág. 16 / Cuaderno 38, pág. 42 / Cuaderno 41, pág. 53 / Cuaderno 42, pág. 9.

***book the 19th***

Todo en él era viejo, salvo sus ojos: y éstos tenían el color mismo del mar y eran alegres e invictos.

Ernest Hemingway: The Old man´ the sea

***book the 19th******una impecable soledad*****Proeludium**

Hay en ciertas almas  
 Como una cualidad inexplicable<sup>201</sup>  
 Tan ajena al recuerdo  
 Como lejos así del olvido  
 Hay una cualidad inexplicable

Para mostrar eternamente  
 El corazón. Si yo quisiere  
 Ocultar mi sentimiento

Esta grava otoñal, esas antorchas  
 En las calles de bruma  
 No serían, lo sé; tal vez ausentes  
 Y en ausencia tornadas me dirán

Que no puedo ocultar  
 Mi sentimiento

**Choral**

John Keats Álvarez descubrió dos poemas a los cuales un afecto, a través de no sé, de las almas que conduce La Poesía por el único estruendo de los mares: el Aral, el Índico, el Bodensee, el Balaton, una laguna cercana a Ticlio, y estanques, charcos, marismas, jardines

---

<sup>201</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 3, pág. 34, 35, 37 / Cuaderno 9, pág. 12 / Cuaderno 10, pág. 12 / Cuaderno 13, pág. 24 / Cuaderno 14, pág. 44 / Cuaderno 38, pág. 17 / Cuaderno 43, pág. 5, 8.

inundados por mangueras abandonadas por las domésticas, espejos, vasos, agua salina en un balde del niño en la playa.

Shelley *One-Side-of-the-Sky* contemplaba dos poemas idénticos, pese al transcurso:

Y cada vez más se aclaraba que durante el siglo anterior, Los Románticos lucharon por diferenciarse de los mamíferos más aún que en otras eras, otros tiempos. Y todos tan jóvenes en la partida. Y no por despreciar el vivir, más por el ciclo natural de quien halla algo más que lo irreal en los sucesos. Y se melancoliza y desgarrar y alegra. Pues sabe que su vida no ha de ser feliz, pero humana.

Fare well therefore all the fruit  
Wich I could from Love receive:  
Joy will not with sorrow weave  
Nor will I this grief pollute

*Andrea Marvell*<sup>202</sup>

Mi days are in the yellow leaf  
The flowers and fruits of love  
Are long time ago  
The worm the canker and the grief  
Are mine alone

*Lord Noël Byron*<sup>203</sup>

Puesto que el Romántico no se engaña jamás: *Dichtung und Wahrheit*<sup>204</sup>: La Poesía de mano de la Realidad, dijo el áulico, noble anciano Wolfgang Goethe, ante cuyos ojos todo el Infinito se extiende.

Shelley Álvarez tocaba el Último Concierto Romántico: El Primero de Sergio Prokofieff<sup>205</sup>.

<sup>202</sup> Andrew Marvell. *Daphnis and Chloe XXIII*. / Traducción del inglés: «Adiós por lo tanto todo fruto / Que del Amor pude recibir: / El gozo al dolor no se enlazará / Ni yo esta pena he de contaminar».

<sup>203</sup> Lord Byron. *On This Day I Complete My Thirty-sixth Year*. / Traducción del inglés: «Mis días están en la amarilla hoja / Las flores y frutos del amor / Pasaron hace mucho tiempo / El gusano el cancro y el dolor / Son solo míos». / El verso en el texto original es: "The flowers and fruits of love are gone", cuya traducción es: "Las flores y frutos del amor se han ido".

<sup>204</sup> Johann Wolfgang von Goethe. *Dichtung und Wahrheit*. / Traducción del alemán: «Poesía y Verdad».

<sup>205</sup> Sergéi Prokófiev. *Concierto para piano N°1, Op.10*.

Y su alma pensó en dos Epitafios: Extraños, epitafios para quienes aún viven:

Aquí duerme Andrea Marvell  
Y tierno y azul  
Poeta de Inglaterra: 1621-2001.  
Morirá después que nosotros, cuñado<sup>206</sup>.

En Grecia no reposa ni yace  
Lord Byron muerto en La Hélade:  
La inspiración se lo prohíbe  
Musagetae Heliconio dumque Choro<sup>207</sup>  
El horror de cesar de soñar  
Y es su sueño tan real  
Que ni duerme ni reposa Byron

Lord Byron caído en Missolonghi.

Esto llámese Strebung<sup>208</sup>.

### *Capítulo vigésimo*

#### **Una impecable soledad o La Novela de la Isla**

*Y le preguntaron: cuántas  
veces hemos de  
perdonar, señor.  
Y este respondió: setenta  
veces siete*<sup>209</sup>.

70 x 7

<sup>206</sup> Luis Hernández. *Vox Horrisona* (1978), edición de Nicolás Yerovi, pág. 171.

<sup>207</sup> Traducción del latín: «Para el líder del coro de las Musas de Helicón».

<sup>208</sup> Traducción del alemán: «Propensión».

<sup>209</sup> Mateo 18: 21-22.

*Y el Espíritu de Dios  
nadaba sobre el  
Océano*

*Génesis 1*<sup>210</sup>

Fare-thee well, and if for ever  
Still for ever, fare-thee well.

Lord Byron<sup>211</sup>

Mucho vuelo amargamente encadenado

Javier Sologuren<sup>212</sup>

Poema Heavy<sup>213</sup>

*at gemini, nondum coelestia sidera,  
frates,  
ambo conspicui, nive candidioribus  
ambo  
vectabantur equis*

Ovidio<sup>214</sup>

κρατερόφρονε γείνατο παῖδε.

Homero<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> Génesis 1: 2.

<sup>211</sup> Lord Byron. *Fare thee well*. / Traducción del inglés: «Que te vaya bien, y si es por siempre / aun por siempre, que te vaya bien».

<sup>212</sup> Javier Sologuren. *La gruta de la sirena*.

<sup>213</sup> Traducción del inglés: «Pesado».

<sup>214</sup> Ovidio. *Metamorfosis*. Libro VIII. 372. / Traducción del latín: «Los hermanos gemelos, que aún no eran astros del cielo, atractivos ambos, montaban ambos corceles más blancos que la nieve». (Traducción de Antonio Ramírez de Verguer y Fernando Navarro Antolín).

<sup>215</sup> Homero. *Odisea*. Canto XI. V 298 / En la edición de *Una impecable soledad* de Edgar O'Hara, en las notas a [V], la nota 11 indica lo siguiente: «¡Que seas valeroso, muchacho!», según la traducción que me proporciona Rigas Kappatos. «¡Que te conviertas en un hombre!», según el Prof. C. Christofides.» (83).

Vos exemplaria Graeca  
nocturna versate manu, versate diurna.

Horacio<sup>216</sup>

Die prosa Kann aber auch bei blosser Darstellung des Wirklichen und bei ganz äusserlichen Zwecken stehen bleiben, gewissermassen nur Mittheilung von Sachen, nicht Anregung von Ideen oder Empfindungen seyn

Wilhelm von Humboldt<sup>217</sup>

### Capítulo veinte

Shelley Álvarez se presentaba por primera vez en el Bolshoi de Moskwa. Interpretaría uno de los Conciertos que amó desde su infancia: Concierto para la mano izquierda de Maurice Ravel<sup>218</sup>, el indiferente autor, de Gaspard de la Nuit<sup>219</sup>, alambres, surtidores, brillo orquestal; un niño de pecho al lado de Claude Debussy, pero un niño misterioso y solitario.

Lo hizo tal cual era: pleno de Sol, para la mano gaucha, pensaba. Y reía ante La Armonía fluyente, nebulosa, plena.

Éncorizó por costumbre: Aguas Primaverales de Sergei Rachmaninoff<sup>220</sup>

El Arte no tiene fronteras. Los mapas sí etc. La obra del aristocrático francés conmovió a aquel público que desde 1917, poseyese lo que poseyera, se autotitulaba proletario.

<sup>216</sup> Horacio. *Epístola a los Pisones. Ars poetica*. 268 – 269. / Traducción del latín: «Estudien día y noche los modelos griegos».

<sup>217</sup> Alexander von Humboldt. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. / Traducción del alemán: «Pero también la prosa puede, por mero retrato de lo Real y bastante por objetos externos, estancarse, y, de cierta manera, sólo ser comunicación de cosas, mas no estimulación de ideas o sentimientos».

<sup>218</sup> Maurice Ravel. *Concerto pour la main gauche en ré majeur*.

<sup>219</sup> Maurice Ravel. *Gaspard de la Nuit: Trois Poèmes pour Piano d'après Aloysius Bertrand*.

<sup>220</sup> Serguéi Rajmáninov. *Aguas Primaverales. Op. 14. N° 11*.

Descontento Shelley Álvarez: el Concierto era concluso y salía de la sala para enlazar su corazón a nadie<sup>221</sup>.

Como no me ves  
No soy visto de nadie<sup>222</sup>

Bebió, entonces, con la mano izquierda a la salud de Maurice Ravel, a la salud de su propio vacío pleno. Fue ahí que se eló sin h, de elación. Y cantó por las calles moscovitas canciones ya olvidadas. Nada solitario el Álvarez, más bien sereno, tal vez borracho, evidentemente le plus que lente<sup>223</sup>, pero velocísimo. Y ante la amenaza del recuerdo.

Memoria, ciega abeja de amargura<sup>224</sup>

Prefirió beber piú<sup>225</sup> vodka. Confuso recordó sus lágrimas ante el cuadro de Repin<sup>226</sup> que presenta lo que fue de Moussorgsky, cubierto por la bata que Cui le prestara cuando reponíase de su último Delirium Tremens.

Soy muy emotivo, concluyó, o, más bien el alcohol etílico (CH<sub>2</sub>-CH<sub>2</sub>OH) es muy emotivo.

Y la fatiga lo impulsó a la acción

*En el Neva  
Alguien te tomó  
Para cubrirte  
Del Chólera morbo*

*pero si Usted guarda un poco de compasión para mi triste suerte, no me dejará.*

*Eugene Onieguine*<sup>227</sup>

*ese señor es Tschaikowsky, dijo la abuela a Ygor Strawinsky hace muchos años*

<sup>221</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 1, pág. 16 / Cuaderno 2, pág. 25 / Cuaderno 3, pág. 14 / Cuaderno 6, pág. 45 / Cuaderno 9, pág. 18 / Cuaderno 11, pág. 4 / Cuaderno 21, pág. 3, 5, 12 / Cuaderno 32, pág. 8, 51 / Cuaderno 38, pág. 50.

<sup>222</sup> Juan Ramón Jiménez. *Estío*. Jardín II.

<sup>223</sup> Claude Debussy. *La plus que lente*. L 121. / Traducción del francés: «Más que lento».

<sup>224</sup> Juan Ramón Jiménez. *Retorno Fugaz*.

<sup>225</sup> Traducción del italiano: «más».

<sup>226</sup> Ilya Repin. *Retrato del compositor Modest Petróvich Músorgski*.

<sup>227</sup> Aleksandr Serguéyevich Pushkin. *Eugene Onegin*. (Fragmento de una carta de Tatiana a Onegin).

*Aquí dejo de lado las reflexiones de Álvarez sobre las triadas, por encontrarse ellas en cualquier tratado de Harmony<sup>228</sup>. Así como a Melville se le elimina sus acuciosas descripciones sobre el destazado de los cetáceos.*

Y lo sé por qué  
Porque

De algo te hablo  
Pero el brillo de tu corazón  
Me impide

Algo me dices  
Pero el estruendo de tu alma  
Me impide<sup>229</sup>

Lima, la esponja: Fiestas Julias.

***book the twentieth***

Los números ideales no pueden ser tampoco causa de los acordes de la Música

Metafísica: Aristóteles<sup>230</sup>

As tears go bye<sup>231</sup>

Priére<sup>232</sup>

Señor de los abrelatas  
El jardín en flor  
La hojarasca  
La tristeza. El recuerdo.  
El sol. Los navegantes:

<sup>228</sup> Traducción del inglés: «Armonía».

<sup>229</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 19, pág. 8, 46 / Cuaderno 28, pág. 57 / Cuaderno 32, pág. 33 / Cuaderno 33, pág. 12.

<sup>230</sup> Aristóteles. *Metafísica*. Libro XIV. Capítulo 6.

<sup>231</sup> The Rolling Stones. *As tears go by*. / Traducción del inglés: «Mientras las lágrimas caen».

<sup>232</sup> Traducción del francés: «Oración».

Sus naos prestas  
A la brisa y cambiantes, sí

Cuando el Sol desciende  
Y llega al mar la Aventura  
Del vivir: los puentes  
De carrizo, la arena,

Señor de la desolación  
Señor que tallas  
En el Espíritu  
Más fuerte  
A tu imagen un dolor

Señor de las mañanitas  
Señor del azúcar  
Señor de la espera  
Señor del viento

No me oigas<sup>233</sup>

Oye más bien

Lo que en ningún tiempo  
Hé de decir

\*\*\*

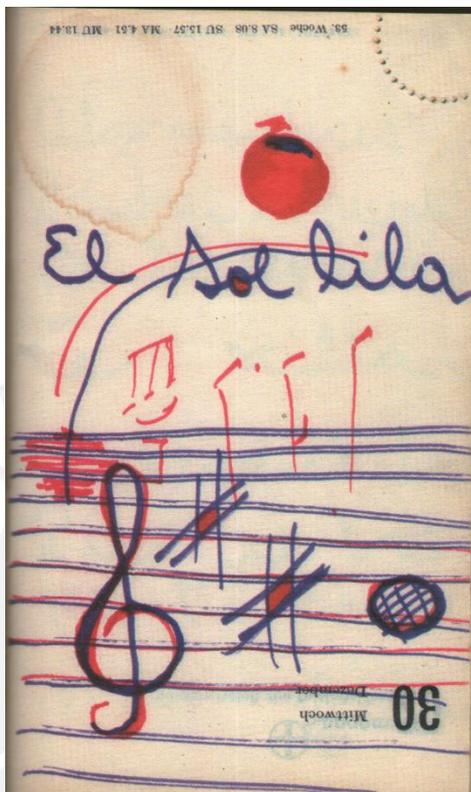
---

<sup>233</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 42, pág. 7, 8.

*En el dulce del olvido*

*N'ell dolce del oblio*<sup>234</sup>

*Jorge Federico Händel*<sup>235</sup>



*El Sol lila*

*Algo me dices  
Pero el estruendo  
De tu corazón  
Te oculta*

*De algo me hablas  
Pero el brillo  
De tu alma  
Me impide*<sup>236</sup>

<sup>234</sup> Traducción del italiano: «En el dulce del olvido».

<sup>235</sup> George Frideric Handel. *Pensieri notturni di Filli*, HWV 134. (*Nel dolce dell' oblio*).

<sup>236</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 19, pág. 8, 46 / Cuaderno 28, pág. 57 / Cuaderno 32, pág. 33 / Cuaderno 33, pág. 12.

## chapter 23

Shelley Álvarez interpretó el Primer Preludio del Clavecín bien Temperado de Johannes Sebastián Bach<sup>237</sup> al borde de la mar, en el malecón de la playa de La Herradura, en verano, bajo el Sol lila.

*Lejos del puente de aluminio y las enredaderas que cubren los acantilados junto a la niebla de Lima, los parques olvidados de atracciones.*

Y la espuma de la mar: lento es el Sol en su camino al cruzar this excelent canopy: th´air<sup>238</sup>.

Más tarde una línea de asfalto y brea: al borde de la mar: como el Tiempo, que es sencillo; así como es fácil el transcurrir del agua perfecta en los amaneceres Del Océano Pacífico Sur.

Sólo en ti  
está mi  
fortaleza

Hágase tu  
voluntad  
Así en la  
Tierra como  
En el cielo<sup>239</sup>  
This excellent  
canopy th´air<sup>240</sup>

Digamos que eres  
Humano  
Say you´re a kid  
And  
One dark night<sup>241</sup>

<sup>237</sup> Johann Sebastian Bach. *Das wohltemperierte Klavier, BWV 846-893*.

<sup>238</sup> Shakespeare. *Hamlet*. Acto 2. Escena 2. / Traducción del inglés: «este excelente dosel: el aire».

<sup>239</sup> Mateo 6: 11-12 / Lucas 11: 2.

<sup>240</sup> Shakespeare. *Hamlet*. Acto 2. Escena 2. / Traducción del inglés: «Este excelente/ dosel el aire».

<sup>241</sup> Theodore Sturgeon. *The man who lost the sea*. / Traducción del inglés: «Digamos que eres un niño / Y / Una noche oscura».



caminas  
Y alguien  
Te pregunta

si el agua del mar está hermosa, tal vez, o impulsado, a Merced del Océano, nadas:  
lejanamente reconoces la complexión dorado del sol, his gold complexion<sup>242</sup>. Y recuerdas  
asuntos muy simples: anduviste, y, ahora, en la orilla, esperando el Sol y una simple botella  
de vidrio cuyo contenido: whisky, te anuncia la próxima alborada

Así de fácil  
Es  
Amar



---

<sup>242</sup> William Shakespeare. *Soneto XVIII*. / Traducción del inglés: «su dorada complexión».

## *Una impecable soledad*

### *El cuaderno de John Keats Álvarez*

Vier letzte Lieder<sup>243</sup>

Vier letzte Gesänge<sup>244</sup>

Four last songs<sup>245</sup>

## **Una impecable soledad**

### **book the last**

**1** Preludio en Si menor opus posth.

Federico Chopin<sup>246</sup>

Escribir me es muy fácil. Sobre todo porque sólo algo tengo que decir:

Que toda persona es el centro del Universo. No de su Universo. Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito.

Todo esto, únicamente el efecto de un frasco de Whisky de etiqueta negra, pueda que sirva para que los seres humanos no sean tratados como muebles en nombre de la irrisoria idea que algunos poseen de conocer y ser jueces de la realidad

Yo no creo que lo que diga sea cierto. Pero en mí estoy seguro que todo ser humano es el centro del Universo. Y seguramente así me parezca por ser lo más irrazonable que a mí acude: además tengo nostalgia de la mar y quisiera escuchar de Grieg La Suite Lírica<sup>247</sup>, no menos nostálgica que la mar:

<sup>243</sup> Richard Strauss. *Vier letzte Lieder*, TrV 296. / Traducción del alemán: «Cuatro últimas Canciones».

<sup>244</sup> Traducción del alemán: «Cuatro últimas Canciones».

<sup>245</sup> Traducción del inglés: «Cuatro últimas canciones».

<sup>246</sup> Frédéric Chopin. *Preludes Op. 28*. N°6 Lento assai.

<sup>247</sup> Edvard Grieg. *Lyrische stücke*, Op. 54.

## 2 Bendición de Dios en la soledad

Ferenc Liszt<sup>248</sup>

Y el Espíritu de Dios nadaba sobre las aguas

Génesis<sup>249</sup>

Homenaje a Ibsen

Peer: He regresado

Solvej: Siempre lo supe<sup>250</sup>.

Este cuaderno, notebook<sup>251</sup> o cahier<sup>252</sup> yacía entre partituras y particellas sobre los pianos de Keats, que, vaya Dios a saber por qué, instalaba en los garages. Nada dicen, pues todo es un no decir en quienes La Melodía dejó su inalcanzable acierto. De nadie hablan, pues quien existe es inexpresable. Nada relatan, porque la soledad no es cuento.

Pero es bello para el novelista, el haber podido llegar a un directo testimonio de lo que pensara Shelley Álvarez. Y cuán diferente es el pianista de la novela del pianista que quién hubiera de saberlo, en estas líneas dijo lo que pensara.

Gran tipo Byron Álvarez. Ya lo sospechaba yo al escribir su novela. Y en algo semejante a mí: en ningún instante descontento de lo escrito. Y menos aún preguntándose el por qué escribiera.

Puedo pasar por alto el inicio del manuscrito: él no aporta nada en especial para el conocimiento del Impecable Shelley.

Se inicia con las frases de rigor: nació el 22 de Abril de 1724 en Koenisberg<sup>253</sup>, siendo el cuarto hijo de una honrada familia de artesanos de regular aunque no insignificante fortuna. En 1947 ingresé al Conservatorio Nacional de Música Bernardo Alzedo con uno de

[...]

<sup>248</sup> Franz Liszt. *Harmonies poétiques et religieuses*, S 173. Bénédiction de Dieu dans la solitude.

<sup>249</sup> Génesis 1: 2.

<sup>250</sup> Henrik Johan Ibsen. *Peer Gynt*.

<sup>251</sup> Traducción del inglés: «cuaderno».

<sup>252</sup> Traducción del francés: «cuaderno».

<sup>253</sup> El 22 de abril de 1724 nace Immanuel Kant en Königsberg.

dominé en minutos, pues me era necesario el Tiempo restante para vivir en una Impecable Soledad. El periodo turbulento de la adolescencia se lee en Tom Sawyer<sup>254</sup>, David Copperfield<sup>255</sup> y el personaje de Salinger<sup>256</sup> cuyo nombre recuerdo pero buchstabeo<sup>257</sup> mal.

### 3

#### *Serenade*

*Anton Dvorák*<sup>258</sup>

Aquí interrumpo los detalles biográficos y biológicos, y doy paso a lo que John Keats Álvarez Ilamó Invenções

#### Im Abendrot

A través del dolor y la alegría  
 Hemos caminado  
 Déjanos ahora descansar  
 En esta tierra silenciosa  
 El atardecer cae en los valles  
 Se oscurece el aire  
 Dos aves aún ascienden  
 Soñando en lo lejano  
 Pronto será tiempo de reposo  
 Y no equivocaremos el camino  
 En esta soledad  
 Oh paz tan largo deseada  
 Tan honda en el crepúsculo

<sup>254</sup> Mark Twain. *The Adventures of Tom Sawyer*.

<sup>255</sup> Charles Dickens. *David Copperfield*.

<sup>256</sup> Jerome David Salinger. / Aunque es presumible que se aluda a “Holden Caulfield” (protagonista de la novela *The Catcher in the Rye*), bien podría tratarse de otro personaje de Salinger: al respecto, en la edición de *Una impecable soledad* de Edgar O’Hara, véase, en las notas a [VI], la nota 11 (pág. 98) y, en la “Guía de nombres y referencias”, SALINGER, J.D. (pág. 152-153).

<sup>257</sup> Conjugación en español del verbo alemán *buchstabieren* [deletrear]. Se traduciría: «deletreo».

<sup>258</sup> Antonín Leopold Dvořák. *Serenade for Strings, Op. 22 / Serenade for Winds, Op. 44*.

Cansados ya de errar  
Quizás sea la muerte así

Joseph von Eichendorf<sup>259</sup>

*At Dusk*<sup>260</sup>

Atardezco  
Navego por los ríos  
Cuya luz  
Es grata hacia mis ojos  
Y se esconde  
Lentamente  
Entre la noche.<sup>261</sup>

**4**  
Im Abendrot<sup>262</sup>



<sup>259</sup> Joseph von Eichendorff. *Im Abendrot*.

<sup>260</sup> Traducción del inglés: «Al Anochecer».

<sup>261</sup> Luis Hernández. Web PUCP: Cuaderno 33, pág. 24. / *Obra poética completa* (1983), edición de Ernesto Mora, pág. 97. / *Vox Horrisona* (1978), edición de Nicolás Yerovi, pág. 170.

<sup>262</sup> Traducción del alemán: «Al Atardecer».