

# lexis

Vol. XXXIII (2) 2009

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

## Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández

Ricardo Mendoza-Canales  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

### RESUMEN

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. El presente ensayo analiza el empleo de la parodia en la poesía de Luis Hernández como una estrategia discursiva que ejecuta un doble juego diseminador: por un lado, desmitifica las convenciones vigentes en su época acerca de la poesía (y la palabra) como un arte sublime y acerca del autor como reducto último del significado; y, por otro lado, abre el campo de sentido para incorporar referentes culturales e intertextuales que disuelven, en la praxis poética, la división entre alta cultura y cultura de masas.

*Palabras clave:* parodia – desmitificación – desplazamiento - intertextualidad

### ABSTRACT

Despite of his desire for inscribing himself into a Modern (Romantic) poetic tradition, Luis Hernandez' poetry reveals an inner tension as a result of fragmentation of postmodern subject. This essay studies the use of parody in Luis Hernandez' poetry as a discursive strategy that plays a double dissemination: on the one hand, parody demystifies the standard conventions of his time about poetry and poetic language as a *belle art* and about the notion of author as the ultimate redoubt of signification. On the other hand, in Hernandez' poetry, parody opens the field of meaning

just for including intertextual and cultural features that dissolve, in poetic praxis, the division between high and mass culture.

*Keywords:* parody – demystifying - displacement - intertextuality

La poesía de Luis Hernández exhibe una singular mezcla de simpleza, humor y melancolía que vuelve sencilla su lectura. Sus versos son claros y directos, casi translúcidos, y poseen un tono ligero al que acompaña un ardiente resplandor, cuya intensidad ciega e invisibiliza las tensiones internas que le subyacen. No obstante, detrás de esa aparente diafanidad, de ese lirismo y humor, se oculta un intrincado mecanismo sostenido por una personalísima poética. El presente artículo se propone estudiar y poner en evidencia de qué manera 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.

Para efectos del análisis, he optado por dividir este trabajo en tres partes: 1) Iconoclasia y desmitificación; 2) La construcción del objeto *poesía*; y 3) La incorporación de la cotidianeidad. La primera parte busca explorar su arte poética, señalando su particular concepción de la poesía. A partir de esto, estudiaré el cuestionamiento de los modelos ungidos como válidos por la herencia de la tradición y por la crítica que la sostiene. Es decir, determinaré cuál es la *posición* que adopta Hernández en relación con la poesía y cuáles son los vicios y desfases que *observa* el poeta que lo llevan a cuestionarlos y deslegitimarlos.

A continuación, en la segunda parte, examinaré su renovadora propuesta acerca de la producción y recepción de la poesía, que sitúa en un terreno *deslocalizado y abierto*, ajeno tanto al autor como al lector. Finalmente, en la tercera parte, estudiaré de qué manera su propuesta creativa demanda el empleo de ciertos recursos estilísticos y formales de modo tal que *realicen*, lleven a la práctica, su poética. En resumen, en estas dos últimas partes me centraré en analizar

los mecanismos formales que emplea Hernández para “construir” sus poemas: por un lado, la *intertextualidad*, y por el otro, la *incorporación de la cotidianidad y el uso de coloquialismos*.

Considero que la parodia cumple un rol protagónico en su poesía, pues sirve tanto para dismantelar valoraciones consagradas como legítimas e incontestables (la ironía desmitificadora) como para la elaboración de sus propios poemas (el diálogo intertextual con la tradición y la disolución de la barrera entre la alta cultura y la cultura de masas). Asimismo, considero que una de las características más llamativas de la poesía de Hernández es la alternancia, y muchas veces conjunción, de versos de profundo lirismo y humor socarrón. Esta dualidad dibuja el conflicto interno que advertimos como sustrato en toda su obra, pues representa la paradójica contradicción que lo escinde como sujeto poético: la necesidad de adoptar la estética romántica de la identidad insoluble entre el poeta y su obra (vida y poesía), de evidente ascendencia moderna, para defenderse de la inminente fragmentación a la que lo empuja la pérdida de las verdades absolutas como consecuencia del advenimiento de la posmodernidad.

## 1. Iconoclasia y desmitificación

En una entrevista concedida al periodista Alex Zisman, publicada en el diario *Correo* el 5 de junio de 1975 y recogida posteriormente en *Vox Horrisona*,<sup>1</sup> Hernández manifiesta que, para él, la escritura es un ejercicio cotidiano, una actitud de vida sin mayor pretensión que la simpleza de esbozar con tinta de color sobre un papel, porque la poesía “es lo único que contesta, lo único que hace que sufra menos”. Más adelante, en esa misma entrevista, afirma que su poesía no posee ninguna finalidad y él, como poeta, no quiere convertirse en cómplice de esos discursos clichés que se sostienen en la figura del poeta trascendentalista: “No soy tan orgulloso de creer que cua-

---

<sup>1</sup> Los poemas de este trabajo han sido tomados de la edición de *Vox Horrisona* preparada por Ernesto Mora en 1983. A partir de ahora, nos limitaremos a referir la página entre paréntesis, salvo que se indique alguna otra referencia.

tro estupideces alivien el sufrimiento de nadie. Ni cuatro tonterías que he escrito. No, eso sería una vanidad espantosa”, afirma. El periodista, confundido por las respuestas, repregunta: “Pero tú decías que la poesía en sí...”, pero Hernández lo ataja y concluye contundente: “Yo decía la poesía, pero estaba hablando de la vida”.

*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:<sup>2</sup> una de las manifestaciones más recurrentes del Romanticismo es mostrar al poeta como un héroe trágico que se resiste a aceptar la disociación entre identidad y realidad a la que la modernidad cartesiana y la física newtoniana han condenado al sujeto (Argullol 1999: 114). Por ello, al concebir la poesía como indesligable de su componente vital, como un irrenunciable encuentro entre palabra y experiencia, Hernández considerará, por un lado, que el poema es un artefacto cotidiano que no está *más allá de la vida*, sino que *es parte de ella*; y, por otro lado, que la poesía solo puede ser un hecho estrictamente individual sin pretensión de configurarse como representación social o colectiva.

---

<sup>2</sup> Hernández desarrolló una interpretación libre del Romanticismo en la que entremezcla las vertientes alemana e inglesa. Del primero reconocemos la aspiración hölderliniana de la recuperación de la perdida “Edad de Oro”, cuando el espíritu del hombre y de la naturaleza (la identidad y la realidad) eran uno solo (el “Único”). Del romanticismo inglés reconocemos la idea de que solo la perfección de la belleza, mediante la súbita pero efímera irrupción de la pasión (el éxtasis), es capaz de enajenarnos para conducirnos hacia la unidad con el universo, pero nos genera la terrible oquedad posterior a su pérdida. Para una mayor explicación sobre el romanticismo, véase Argullol (1999), Béguin (1996), Silva Santisteban (2004), Trilling (1982), Abrams (1962) y Cruzalegui (2001).

Es debido a esta última idea que Hernández actúa con afán iconoclasta y desmitificador contra toda una tradición que ha erigido al poeta (y a la poesía) como único portavoz de la cultura, de *medium* por el cual se canalizan y expresan las aspiraciones estéticas y sociales del colectivo en las que este se inscribe (recordemos: “No soy tan orgulloso de creer que cuatro estupideces alivien el sufrimiento de nadie. Ni cuatro tonterías que he escrito. No, eso sería una vanidad espantosa”). Cabe recordar que la palabra “iconoclasia” etimológicamente proviene del griego y quiere decir “rompedor de imágenes” (*eicon*, ‘imagen’, y *klao*, ‘romper’). Su uso se remonta hasta los siglos VIII y IX, durante el Imperio Bizantino, cuando el empleo extendido de imágenes religiosas motivó una doctrina cristiana en su contra, pues percibían un soterrado paganismo detrás del culto a esas estatuas y figuras sagradas. Con el paso del tiempo, y por extensión, como lo recoge el DRAE, se pasó a considerar como iconoclasta a “quien niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos”. Es decir, un iconoclasta disiente de las convenciones legitimadas por la tradición y atenta directamente contra el sistema que las sostiene. Una muestra significativa de este carácter iconoclasta de Hernández se percibe con claridad en el poema “Los laureles” (203):

Los laureles  
Se emplean  
En los poetas  
Y en los tallarines

Estos cuatro breves versos contienen una de las más ingeniosas y sencillas, al mismo tiempo que poderosas y contestatarias, afirmaciones en torno al quehacer poético en la literatura peruana. Si bien por su aparente ingenuidad motiva la sonrisa, su fulminante sentido es devastador: su ironía es altamente corrosiva, su contundencia es implacable.

La tradición clásica ha asociado el culto a las artes y, en especial, a la poesía, con la hoja del laurel. El mito de Dafne y Apolo explica

esta correspondencia. En resumidas cuentas, el mito narra que tras retar Apolo a Cupido, este, para castigar la arrogancia del primero, lanzó dos flechas: la del amor a Apolo y la del odio a Dafne; de este modo, la pasión del dios no encontraría nunca respuesta de la ninfa. Para escaparse del acecho de Apolo, Dafne pide ayuda a los dioses y es convertida en un árbol de laurel. Por eso esta planta es dedicada a Apolo en recuerdo de su amor por Dafne, y una corona de laurel es el premio que se le otorgaba a los ganadores de los juegos píticos, certamen en honor del dios, que consistía en pruebas atléticas, hípicas y concursos líricos. Es por esta razón que sus hojas están asociadas desde la época clásica al género poético.

Ahora bien, al equiparar la poesía con un plato de tallarines, Hernández subvierte su valor. Transgrede esta tradición poniendo en entredicho todo convencionalismo que vincula la belleza con la poesía y desbarata la noción de que la actividad poética solo puede expresarse dentro de los cánones de la aspiración por lo sublime. De este modo, estos versos desmitifican la idea de que la poesía es una noble actividad que la tradición ha consagrado como un discurso elevado, desestabilizando la autoridad de la historia y la alta cultura.

Pero detengámonos en esta idea. He mencionado el impacto desmitificador del poema, pero cabría preguntar ya no por su interpretación, sino acerca de lo que significa desmitificar, y qué y cómo se desmitifica, además del lugar desde donde lo hace Hernández.

Empecemos por el *qué es*. En primer lugar, desmitificar significa “disminuir o privar de atributos míticos u otros semejantes” (DRAE). Ahora bien, esa definición posee un sentido negativo, pues reduce la acción de la desmitificación a un ejercicio de privación, por parte de un sujeto, de un rasgo (un atributo) de un objeto anterior a él. Frente a esta definición negativa, podríamos aventurarnos a hacer otra lectura del término: la desmitificación no es un acto de privación ni disminución de atributos, sino un ejercicio de develamiento de rasgos no esenciales del objeto. Así, la desmitificación responderá a la puesta en evidencia de rasgos o valoraciones que no son consustanciales al objeto; es decir, se denunciará su contingencia y se cuestionará su valor de esencialidad.

La desmitificación, por otra parte, siempre se dará en una única dirección: del sujeto hacia el objeto. De este modo, no cabe la posibilidad de que un objeto se desmitifique a sí mismo, sino que ello solo podrá darse mediante la intervención del sujeto. Como sugiere Bajtín (2002: 305), un objeto de la realidad carece de valor sin la intermediación del acto dialógico (del encuentro del sujeto con el objeto y su consiguiente comprensión) en el que se le atribuye un sentido, gracias a lo cual este pasa a pertenecer a un plano textual donde recibirá un significado. Por lo tanto, solo cabría una nueva aproximación, esta vez desmitificadora, para hacerle perder el primer sentido adquirido y otorgarle uno nuevo, ahora sí, sin los rasgos valorativos asignados en el primer acercamiento.

Ahora bien, podemos preguntarnos a continuación qué es lo que se busca desmitificar. La respuesta es simple: aquello que goza de una cierta valoración prestigiosa y se encuentra legitimado por la cultura. No se desmitifica lo banal, sino que, precisamente, se opera en sentido contrario: buscamos arrastrar lo prestigioso hacia el terreno de lo trivial. Mediante la desmitificación se pretende “desacralizar” valoraciones previamente endosadas al objeto y asumidas como *verdaderas* y *esenciales* a él en un plano histórico. A ello podemos agregar que siempre ocurre en periodos de tránsito y de crisis, pues será en estos momentos cuando los objetos consagrados por la historia empiecen a perder estimación hasta caer en el descrédito y otros sean restituidos en su lugar. Ahora bien, lo que realmente se desmitifica entonces no son “esencias” sino *valoraciones* y, como tales, entramos ya al plano del discurso, lo que nos lleva a concluir que lo que se desmitifica no es otra cosa que los discursos legitimados por la tradición que han consagrado lecturas específicas sobre determinados objetos.

Pasemos ahora a examinar las formas de desmitificación. Vista, entonces, desde los dos sentidos que he señalado, la desmitificación consistirá, en ambos casos, en la restitución del valor contingente que poseen los discursos, colocándolos a un mismo nivel, en un mismo plano, y alterando su jerarquización. Por ello, cabe decir que Hernández, mediante la desmitificación, deconstruye la validez



o pretendida legitimidad de la poesía precisamente para develar la falsa esencialidad sobre la cual la crítica humanista (Eagleton 1988) ha construido su imagen: una de las “bellas artes” y, por tanto, con un valor intrínsecamente moral, pues la poesía permite “elevar el espíritu” y “hacernos mejores hombres y mujeres”.

Por otra parte, en el plano artístico, la ironía, la sátira y la parodia, entre otras, se han constituido en las herramientas con las cuales, en el plano de la representación, se trastocan los ordenamientos legitimados a fin de relativizarlos, desmitificando y trivializando así su valoración; pero también permiten revelar las tensiones y las relaciones sociales existentes en el interior de una tradición cultural.

Hutcheon (2000) define la parodia como la repetición, con distancia crítica, de las formas de un objeto y su inserción en otro (con)texto discursivo. Afirma que es una síntesis bitextual, pues opera en dos planos: uno superficial, que es el de la imitación formal (la referencia directa al objeto aludido), y uno profundo, que implica una recontextualización de dicha forma aludida (y su *background* de sentido) en un nuevo orden. El objetivo de la parodia (que denomina *ethos* por no encontrar una palabra más adecuada, pero cuidando evitar que sea identificada con el sentido aristotélico) consistirá en una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica que no siempre ocurrirá a expensas del texto parodiado; es decir, será una repetición formal pero con distancia crítica, marcada más por la diferencia que por la similitud con el objeto, pues, mediante el acto irónico, se superponen ambos planos de representación arriba mencionados y se genera un nuevo sentido.<sup>3</sup> Además, mediante esa distancia crítica con

---

<sup>3</sup> Jameson (1999) hace una distinción similar entre la parodia y el pastiche. Para él, ambos implican la imitación o el remedo de otros estilos destacando sus manierismos, pero la parodia se aprovecha del carácter de estos estilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una burla del original, mientras que el pastiche es “una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor”, es decir, pura imitación estilística. Sin embargo, Hutcheon rebate este concepto siguiendo las ideas del Genette de *palimpsestos*, pues sostiene que la parodia, burlesca o no (y ya hemos visto que la parodia no tiene por qué serlo) dialoga con los textos a los cuales parodia y produce una transformación de su sentido, en tanto que el pastiche es solamente imitativo (Hutcheon 2000: 38).

respecto al texto original, la imitación formal de la parodia también puede evidenciar un valor legitimado por un sector dominante que impone su estética y su ideología, y logra subvertirlo.

Asimismo, debemos entender la parodia como el resultado de un cambio en la función de las prácticas discursivas y no un simple juego de procedimientos técnicos o estilísticos. Los mecanismos internos de la literatura (y del arte en general) son una representación de las relaciones sociales que determinan y definen la práctica discursiva, es decir, un discurso que representa en su forma y contenido las tensiones sociales de una tradición cultural (Eagleton 1978: 44). Por ello, para estudiar la parodia, debemos tener en cuenta qué aspectos culturales se han transformado de modo que el discurso represente un desplazamiento de una primera valoración —con su consecuente representación discursiva— a una segunda valoración, en la que se tenga consciencia de que esta ya no cumple la primera función y que, por lo tanto, su forma puede ser imitada y vaciada de su primer contenido: su valoración.

Observamos entonces que en “Los laureles” Luis Hernández recurre a la parodia de la poesía *desde la propia poesía* para revelar el carácter transitorio y precario de la tradición, desestabilizando sus mecanismos de legitimación. Mediante el empleo de la parodia, Hernández consigue “desacralizar” y evidenciar que la Historia —y la tradición construida alrededor de ella— no es la herencia ni el repaso sistemático a lo largo del tiempo de un carácter natural o esencial de hechos, objetos o costumbres, sino constructos culturales provenientes de un sector que se arroga el derecho a imponer sus juicios como legítimos y que, de paso, al autodefinirse como el más calificado para apreciarlos, monopoliza el gusto y la concepción sobre “lo artístico”.

Esto último se advierte con claridad en otro poema, “Crítica Literaria” (66), en el cual Hernández nuevamente acude al empleo de la parodia esta vez para poner en entredicho ya no solo la (in)validez “natural” de la tradición, sino también de uno de sus más celosos custodios: la crítica.

## CRÍTICA LITERARIA

Editorial G.M. Bruño ha editado recientemente *Tablas de Logaritmos* de G.M. Bruño. El tema, que posee largo prestigio en la literatura europea (Schwartz, Lalande, Stalella), es tratado con singular maestría y cinco decimales. Bajo la aparente frialdad del relato, el lector presiente una pasión reprimida; oscuras y nefandas corrientes que pugnan por aflorar. Sirva de ejemplo un pasaje de “Senos”:

0 1, 19433 43

de donde, como un diabólico esplendor parece brotar. El seno es aquí a la vez el olvido y la memoria. Decía Bujarín “la materia no es engendrada por el espíritu”. Este es el verdadero Bruño: el recóndito, el catártico, el pícnico.

Hernández no cita un libro cualquiera; escoge *Tablas de Logaritmos*, un ejemplar de libro escolar (“Editorial G.M. Bruño”) cuyo tema pertenece a la ciencia pura. No es una elección al azar: las matemáticas se encuentran en la acera opuesta del arte. Se debate, pues, la afirmación de la verdad totalizadora, en la que el sentido común ha atribuido al poema un valor revelador, iluminador de estados ocultos del alma al que solo la mera inspiración sublimizante alcanzaba a acariciar. Sin embargo, ya la vanguardia había echado por tierra esta creencia mediante la irrupción del absurdo como la primera negación de la verdad (Torre 1974). Como cuando Tristan Tzará lanza su manifiesto dadaísta y el nombre de su movimiento pretendía cancelar toda posibilidad de lógica y distancia entre el signo verbal y el referente (una célebre frase del manifiesto dadaísta señala: “Dada significa nada”), o cuando Francis Picabia redujo al absurdo el prestigio del canon de la cultura al parodiar la *Monalisa* colocándole bigotes, o también cuando Duchamp presentó un urinario como objeto artístico en uno de sus *ready-made*.

En este poema, la intención de Hernández es, precisamente, dejar en claro que cualquier pretensión de hallar “un sentido último” a un texto es inadmisibles, como cuando la crítica cree poder descubrir los últimos e intrincados secretos de una obra y cae en una interpretación arbitraria. De allí que el poema exagere el estilo cliché para resaltar cómo la retórica de la crítica se agota en el uso de argumentos de autoridad al citar indiscriminadamente a autores a fin de reforzar la propia argumentación. ¿Quiénes son Schwartz, Lalande, Stalella? ¿Quién es Bujarín? Los tres primeros son matemáticos y físicos cuyas teorías han aportado al estudio de la ciencia. Bujarín, por otro lado, fue un revolucionario soviético que fue asesinado luego por el régimen de Stalin.

Resulta llamativo advertir que en cuanto a la voz poética se distinguen dos niveles: uno que podríamos llamar “autorial”, que es la del autor representado, es decir, el supuesto autor que escribe la crítica a *Tabla de logaritmos*, mientras que por otro lado hay otra voz que, plenamente consciente, nos quiere hacer creer que la crítica es cierta cuando en realidad se trata de un poema. En este punto, entonces, la ironía se muestra incuestionable. Hay un “decir” y un “hacer” perfectamente reconocibles.

La “crítica” al libro prosigue, apelando al estilo cliché de este tipo de análisis: la cita indiscriminada con lo que se cree que se hace evidente y explícito el sentido que el crítico “descubre” en el poema. El pasaje de “Senos” que se detalla no sirve en absoluto para encontrarle dimensiones al texto, al igual que la crítica suele rescatar versos descontextualizados que se cree que validan una afirmación. Más adelante, la crítica a la crítica vuelve a la carga citando a continuación una frase cliché tan ambigua y oscura, tan llena de lugares comunes, que no encierra ningún grado de utilidad: “El seno es aquí a la vez el olvido y la memoria”.

La parodia actúa aquí enfilando sus baterías hacia dos objetivos. En primer lugar, contra los mecanismos formales de la poesía, pues resulta sintomático observar cómo Hernández los embiste desde la poesía misma, convirtiéndola en metadiscurso. “Crítica Literaria” es una parodia de la poesía, pues el lugar de la enunciación no es

otro que el poema mismo, ahora sí vaciado de todo carácter sublime, esteticista y trascendente. Y, como en “Los laureles”, nuevamente socava la legitimidad consagrada del arte apelando al humor corrosivo, a la ironía chirriante y a la sátira inclemente del lugar común.

En segundo lugar, el poema en cuestión es también un contundente intento de desestabilizar la instancia más fuertemente asentada entre los discursos de autoridad relativos al quehacer artístico: la crítica. Habermas (2002) sostiene que el proyecto de la modernidad (y de la Ilustración) consistió en desarrollar la ciencia objetiva, una moralidad, leyes universales y un arte autónomo. Mediante el desarrollo de potencialidades de cada una de estas partes, se aprovecharía esta acumulación cultural para el enriquecimiento de la vida cotidiana, la racionalización de la vida del hombre y el bienestar de la humanidad. De allí que la crítica se erigiera como un eficiente aparato ideológico del poder que regulaba las prácticas discursivas. Sin embargo, tras la irrupción sucesiva de las vanguardias históricas, una vez arrasadas las formas tradicionales y clásicas de producción y recepción del arte, una vez agotadas las formas revolucionarias que las allanaron para reemplazarlas por un arte y un “hombre nuevo” que caracterizaron la primera mitad del siglo XX, y tras el fracaso del proyecto moderno iniciado con las revoluciones industriales, el panorama se mostró desolado. En este contexto, la instancia encaramada como la más prestigiosa y válida para evaluar el quehacer artístico reveló la insuficiencia de sus paradigmas y terminó cediendo en parte su autoridad.

De otro lado, si la parodia opera como un cambio en la representación de la tradición, ¿qué es lo que se supera y qué es lo que se instala con este cambio? Con relación a lo que este poema parece superar, podemos decir que, al parodiar los desgastados recursos retóricos de la crítica en tanto institución discursiva que goza de prestigio por ser considerada profesional y especializada, automáticamente deslegitima también sus valoraciones. Y, visto desde otro ángulo, el tipo de objeto que esta clase de crítica apreciaría utilizando su fatigado arsenal retórico, así como sus posibles méritos estilísticos y de contenido, también son puestos en entredicho.

Entonces, tanto en “Crítica literaria” como en “Los laureles” asistimos a la renovación de dos concepciones. En primer lugar, la concepción de poema, que deja de ser considerado como un ente “autónomo” de sentido completo, con una finalidad universalista y de plenitud estética y con la facultad *esencial* de ser un objeto sublime, una muestra significativa de la alta cultura y de las aspiraciones más elevadas de la humanidad. Como mencionamos al principio, para Hernández el poema es un artefacto cotidiano que no está *más allá* de la vida, sino que *es parte de ella*: el arte (y la belleza, representada por la poesía) debe ser su reflejo continuo, incorporado a la cotidianeidad del autor, y no una elucubración hueca que termina por volverse improductiva: un objeto inerte incapaz de ser re-creado en colaboración con el lector. En segundo lugar, se renueva también la concepción moderna de la crítica, que pierde su estatus de instancia dirimente capaz de sentenciar la suerte de una obra y que se arroga el privilegio de sostener la lectura más calificada y abarcadora sobre esta. La crítica, entonces, ya no será una instancia valorativa e iluminadora excéntrica al poema, sino que comporta un ejercicio de aproximación y lectura con un carácter abierto, deslocalizado y colaborativo. Abierto, porque no se reduce a una única y válida “descodificación” del poema, sino que es permeable a varias posibles interpretaciones; deslocalizado, porque no está centralizado en una instancia privilegiada, sino cede este privilegio al lector/receptor; y colaborativo, porque el poema no es endogámico: se inscribe en una red intertextual en la que el lector colaborará completando con su experiencia el sentido del texto.

En “Crítica Literaria” se produce un desplazamiento desde el carácter artificioso de la crítica y de su concepción anterior del poema como entidad cerrada de sentido, como un discurso legítimo sobre el ser humano, la vida, la muerte y demás tópicos comunes al quehacer literario, a la deconstrucción de la vacuidad de dichos temas y de sus formas mecanizadas de ejercicio. Su intención no es criticar a la poesía en general ni tampoco a la crítica literaria en su conjunto, pero sí a sus tópicos, procedimientos y mecanicismos formales cliché. Es un poema que nos permite apreciar la concep-

ción de la poesía y de la crítica sobre la poesía en Hernández al mismo tiempo. Y Hernández se burla y parodia el quehacer de la crítica, quizás pensando en esa crítica literaria que lo marginó luego de la publicación de *Las constelaciones* en 1965. Esta es su silenciosa manera de socavar la legitimidad de sus críticos y de todo el aparato ideológico que los sostenía.

Al criticar Hernández la validez de la crítica, pone en cuestión el modelo de recepción de la poesía y el paradigma que lo sostiene. Revela la artificialidad del lugar común y de la frase hecha que pretenden destacar en ella un inexistente halo de misterio del quehacer poético: el valor de “verdad encriptada” que poseería la poesía, según la crítica “tradicional”. Sin embargo, Hernández sostiene que esta verdad no se construye a partir de aquella artificialidad de la palabra que tanto parece gustar a la crítica tradicional —ya que apela a los mismos artificios para apreciarla—, sino a partir de la concepción de que la vida debe ser parte constitutiva de la poesía. Por ello le resulta inalienable una poesía que parta de la experiencia vital del poeta y no de la vacua mecanicidad del molde crítico y conceptual del desarraigo entre palabra y realidad, como lo hace el modelo poético contra el cual atenta.

## 2. La construcción del objeto *poesía*

Hernández construye una imagen de la poesía que es producto de un encuentro entre signo y experiencia: la conjunción permanente de vida y poesía, donde la poesía se alimenta de la vida y la vida se alimenta de la poesía. Mencionamos también que ello encierra tácitamente la idea de que ninguna experiencia individual puede arrogarse la representación de todo un grupo, sobre todo de sus emociones, por lo que cabe sospechar y descreer de toda pretensión similar.

Si la poesía es vínculo entre signo y experiencia ¿por qué, entonces, la poesía de Hernández no es ni por asomo solipsista ni cae en un impenetrable hermetismo? Por una simple razón: porque en ningún momento Hernández pretende subyugar la experiencia a la palabra o viceversa; es decir, no busca establecer un vínculo indis-

ciable, un amarre inquebrantable, entre uno y otro, de manera tal que la poesía se convierta en documento de vida.

El modelo poético que construye Hernández se asemeja más a un permanente juego de sustituciones y diferencias, donde el signo (y la escritura) es una entidad abierta de sentido en la que nadie pueda arrogarse la significación (Derrida 1998: 211). 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. Un poema suyo reza así:

Una forma  
De escribir poesía  
Es vivir epigrafiando

Y Hernández vive epigrafiando autores y epigrafiándose a sí mismo. Él considera que la naturaleza, la vida y las obras pertenecen a un mismo continuo que resulta imposible de segmentar, y que la creación *ex nihilo* es simplemente irrealizable puesto que el poeta está inmerso en una realidad que no solo lo rodea sino que también lo posee. Véase como ejemplo el poema *Ars poetica* (303):

La poesía es un Arte  
Continuo: por ello plagio

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

Sin sol, más aún  
Creo en el plagio



Y con el plagio creo,  
Continúo, plenol 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

“Sin sol, más aún / Creo en el plagio”. Es decir, perdida la luz del sol y el cielo diurno que definen todas las formas, al poeta no le queda sino tentar el reflejo (el plagio) como medio de aproximarse a la belleza de la poesía. En este poema, Hernández ironiza la idea del poeta como un pequeño dios.<sup>4</sup> Para Hernández, la poesía no se crea ni el poeta inventa nada, pues no saca de la galera ningún artefacto inexistente antes de él ni tampoco será una re-creación de la naturaleza; para el autor de *Vox Horrisona* el poema se funda en un plano discursivo, en la escritura. Y al tener la poesía al lenguaje como materia, está sometida a un limitado número de posibles combinaciones y reglas de enunciación. Pero ello no impide que la creatividad del artista se ponga de manifiesto al ofrecer, a partir de esas limitadas reglas (“el continuo plagio” del quehacer poético), nuevos e infinitos enunciados, nuevos versos e, inclusive repitiendo los mismos versos, nuevas lecturas de un mismo poema. Hernández ve entonces la poesía como un dialogante amasijo de voces y ecos, y

---

<sup>4</sup> Esta concepción se inscribe en una larga tradición que se remonta hasta el renacimiento y la idea del genio como un “homo secundus deus” o “alter deus”. Ya en el romanticismo surgirá la concepción prometeica del poeta: “Concepción unívocamente romántica por la cual el poeta, como Prometeo, aun a sabiendas de la inutilidad de su intento [...] busca arrebatar al hado adverso de su época el fuego de la unidad regeneradora de hombre y naturaleza, el fuego del *Único*” (Argullol 1999: 24). Esta última concepción es la que llegará a la poesía hispanoamericana y se hará explícita —con cierto *vedettismo*— con Vicente Huidobro en su poema “Adán”.

al poeta como el director de orquesta de un coro que salva épocas y borra la solución de continuidad entre sus distintas voces.

Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje*, sugiere que la escritura se sostiene en el lenguaje y que implica la aniquilación de toda voz individual (1987: 65). La modernidad impuso la noción de que el ejercicio creativo obedecía exclusivamente al talento individual del autor para “engendrar” —ahora sí *ex nihilo*— un nuevo producto: su obra. Sin embargo, para el crítico francés, al tener la escritura como materia prima al lenguaje —algo aprendido por el sujeto— la creación solo puede concebirse como el uso de ese activo heredado que forma parte de un entramado lingüístico y cultural (el texto) anterior inclusive al sujeto, quien solo podrá someterlo a las reglas de enunciación. De este modo, Barthes propuso que la noción de “obra” debe ser reemplazada por la de “texto” debido a que la primera exige una filiación con un autor y su “único” estilo, alguien que poseerá pleno dominio y control sobre el significado. Al lector, entonces, solo le restará vestirse de detective y descifrar el sentido oculto firmado por aquél. Al revelar que en todo acto creativo lo que existe es Texto y que este se manifiesta solo en el lenguaje (donde hay toda una larga tradición cultural, lingüística e idiosincrásica que aprendemos los sujetos), cae la noción de Obra y, consigo, la de autor, “decretándose” su muerte.

Es con este desplazamiento de la noción de “obra” (cerrada en su significado, inmodificable en su concepción, producto acabado de un solo autor) a la noción de “texto” que se entiende el porqué de una poética “abierta” de Hernández, aquella que nos explica la necesidad del poeta por andar siempre rescribiendo sus versos y no dar por acabado un poema. Para él, no existirá el poema concluido, con un solo sentido cerrado: las palabras se juntan para construir significados y es por ello que pueden emplearse siempre para formar nuevos poemas. El autor-dios-creador ha muerto, recordemos. Y Bajtín nos recuerda que en el discurso “un enunciado nunca es solo reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido. Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irreplicable, algo que siempre tiene que ver con

los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza, etc.)” (2002: 312). De este modo, concluye Bajtín, en el lenguaje todo lo “dado” se transforma en lo “creado”. El poeta será entonces solamente un sujeto que tomará prestados de su cultura ideas, discursos, referencias, ecos, giros y los plasmará en un texto.

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, parafrasis. Incluso versos ajenos escritos en otras lenguas, incrustados en su poesía, adquieren nuevos sentidos. 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.

Llegado a este punto, se me puede cuestionar lo siguiente: si Luis Hernández parte de la premisa romántica de la continuidad entre vida y poesía que le permite al poeta, por un instante, poseer la Belleza en comunión celestial con el Universo, esa “soñada coherencia” que persigue infatigable a lo largo de toda su obra porque le permite “evitar el dolor” y “no tolerar el sufrimiento” (297-298) que le genera la inminente pérdida irreparable de la Totalidad, ¿cómo es posible afirmar, por un lado, esta indivisión arraigada en el paradigma moderno del creador y su creatura y, al mismo tiempo, sostener que el poeta la socava *desde* la poesía misma, desnudando la “imposibilidad de la creación” y afirmando la muerte del autor?

La repuesta a esta pregunta ofrece una clave fundamental para comprender uno de los principales meollos de su poética. Este conflicto es medular a toda su obra y responde a que Hernández, quizás

por esa “esquizofrenia posmoderna” que refiere Jameson (1992), padeció como sujeto y como poeta el conflicto del cambio paradigmático modernidad/posmodernidad. El Hernández poeta necesitó de la seguridad y la garantía de una estética, digamos, “clásica” (romanticismo) que le sirva de base y ofrezca coherencia a su propia obra; pero otra parte de él, la del Hernández biográfico, del sujeto de carne y hueso expuesto a la realidad histórica, intuyó el desmoronamiento —propio de la etapa cultural que le tocó vivir— del orden sobre el cual construye su poética, por lo que descreo de él en sus propios versos. La búsqueda de la “soñada coherencia” y de la indivisión entre vida y poesía reflejarían también su necesidad de encontrar una identidad única en un mundo que parece empujarlo inevitablemente a la fragmentariedad, lo que refuerza nuestra idea de la conflictiva coexistencia en su poética de una estética romántica garante de su identidad y la desazón del inevitable naufragio crepuscular de la modernidad.

### 3. La incorporación de la cotidianidad

Un rasgo de la poesía de Hernández que aún no hemos abordado es el empleo de coloquialismos y la incorporación de elementos de la cotidianidad. Mucho se ha dicho acerca de la renovación que supuso para nuestras letras la influencia de la poesía conversacional y de los imaginistas ingleses en la generación de 1960 y la siguiente.<sup>5</sup> Además, se ha repetido numerosas veces cuán importante fue para esa generación un poemario como *Las constelaciones*, que supuso la incorporación de elementos del habla coloquial en la poesía, que hasta ese momento había mantenido un cierto refinamiento. Dar cuenta de algo tan obvio como el uso del coloquialismo en la poesía de Hernández sería como redescubrir la pólvora: algo ocioso e improductivo.

---

<sup>5</sup> Para un desarrollo más extenso de esta idea, consultar Higgins (1993), O’Hara (1995), Forgues (1988) o Mora (2000).

Si partimos de la idea de que en el arte la forma no es antojadiza, sino que revela un estadio de las tensiones propias de la cultura en la que se inscribe el objeto, o, visto de otro modo, las tensiones y el contexto en el que estas surgen son los que “exigen” un particular modo de representación, es legítimo preguntarnos entonces qué tensiones y qué contexto Hernández busca representar al incorporar elementos de la cotidianeidad y coloquialismos en su poesía.

Una respuesta inmediata sería la de enfatizar la indivisión entre vida y poesía. A fin de cuentas, la materia prima del poeta es el lenguaje y, por tanto, cualquier intento de acercar el acto de creación con la realidad inmediata, incluso mediante la representación del habla cotidiana, es un intento válido y consecuente con su poética. Además, así como la parodia sirve como elemento desestabilizador de las convenciones consagradas por la tradición, también en el empleo de elementos cotidianos hay una actitud contestataria frente a aquella, que considera que la poesía solo puede expresarse dentro de los cánones de la aspiración por lo sublime. Por tanto, la poesía de Hernández se vuelve *performance* de sus postulados estéticos críticos de la tradición en la medida en que los materializa en el acto mismo de expresión.

Un ejemplo de esto último lo encontramos en el poema “Musagetæ” (183), comprendido en la sección “Ars longa, vita brevis” del cuaderno *El sol lila*:

## MUSAGETAE

*Ese bardo criollo*

Adelante mortales  
A llenar los corazones  
De sueños

En el parque Cuba  
Alguien come mandarinas  
Algo dorado

O bebe guindas  
Algo lila

o Coca Cola  
Onda natural

El título, “Musagetæ”, deviene de “musageta”, término con el que se conocía a Apolo (*Apolo musageta*) como jefe de las musas. La referencia culta a la mitología (como en otro poema analizado previamente, “Los laureles”) sugiere en sí misma la filiación del aire poético a la regencia del dios Apolo y a toda una tradición occidental en la que se entronca. Sin embargo, el epígrafe revela el carácter paródico de esta referencia, pues la descoloca: fractura el marco cultural que nos exige la primera lectura del título y la sustrae para situarla en otro contexto, uno local, criollo e informal. A su vez, el verso con el que se inicia el poema es nuevamente una parodia del vocativo de los poemas clásicos y las sucesivas referencias a las mandarinas, la guinda y la Coca Cola son claramente una deliberada incorrección y un ataque irónico al purismo del quehacer poético, para el cual hay palabras “feas” que no se deben usar.

Si nos quedamos en esta simple lectura, el poema parece un juego que agota su sentido en el banal regodeo de las formas. Solo eso ya lo haría atractivo y valioso y nos mostraría a un irreverente poeta que encara sin complejos las formas legitimadas de la cultura. Pero hay más. Hernández es un poeta lo suficientemente inteligente y hábil para introducir veladamente, incluso en poemas como este, su particular concepción estética. Si insistimos en su intención de derribar las fronteras entre vida y poesía, observaremos que “Musagetæ” es un arte poética. Y lo es por una sencilla razón: para él, la poesía es indesligable de la condición humana, incluso en cualquiera de sus prácticas. Aquí Hernández nos sugiere que el alimento vital para el hombre no es otro que la poesía, al punto que “consumirla” nos permite alcanzar una particular comunión con la Belleza.

El vocativo inicial del poema es un llamado para “alimentar” el espíritu: hay que llenar los corazones de sueños. Y a continuación

hay un diálogo intra-textual con el resto de su obra que le da la definitiva coherencia al poema. Cabe recordar que para Hernández el Sol es la figura tutelar del hombre. Así, en varios poemas, aparece bajo distintos rostros: unas veces puede ser Apolo, otras puede ser el Dios cristiano, e inclusive puede ser el jefe indio Gran-Jefe-Un-Lado-del-Cielo. La indeterminación del sujeto de la acción (un *alguien* que come en el parque Cuba) y la enumeración de los enunciados disyuntivos (*o comen o beben*) posibilita, de un modo abierto, la identificación de los lectores con alguno de estos “alimentos”; vale decir, los modos en cómo estos pueden reconocerse en un poema. Como el sol en sus sucesivos momentos, este puede verse dorado (como las mandarinas) al mediodía, cuando su presencia se encuentra en todo su esplendor. Sin embargo, también, hacia el crepúsculo, el sol puede tornarse lila (como la guinda) y dar cuenta del sentimiento de extrañeza que invita a la melancolía. Finalmente, la Coca Cola, oscura como la noche, será la última etapa, cuando se alcance la comunión final con el Universo en una suerte de muerte simbólica.<sup>6</sup> Y Hernández, remarcando su irreverencia y humor, nos sugiere que el estado de exaltación que la noche genera equivaldría, juguetonamente, a esa “onda natural” que decora la iconografía de esta bebida.

Incorporar elementos de la cotidianeidad en los versos no es una exclusividad de Hernández: refleja el giro que se produjo en la concepción de la cultura por aquellos años. Umberto Eco, en *Apolípticos e integrados* (1985), sostiene que la modernidad legitimó

---

<sup>6</sup> Cabe anotar que las ideas y la simbología de este poema —en las que asocia a la manera romántica momentos del día con estados de ánimo: el mediodía a la alegría (*joy*), la tarde a la melancolía y la noche con la locura, la irracionalidad y los sentimientos exaltados— se encuentran repetidas a lo largo de sus *Cuadernos*. Su sintomática repetición nos sugiere que Hernández tenía una absoluta consciencia de su significado y sentido. Compárese, por ejemplo, con el poema “*Im Abendrot*” (que podría traducirse como “En el crepúsculo”) con el que cierra *Una impecable soledad*: “A través del color 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”.

el concepto de “buen gusto”: ciertas características artísticas de un objeto que lo hacían pertenecer a un nivel de cultura “superior”. Eco sostiene que el conflicto entre los “apocalípticos” y los “integrados” era básicamente un conflicto entre aquellos conservadores que sentían la llegada del fin del arte debido a la emergencia de una cultura popular que se apropiaba de las formas de la alta cultura, y los integrados que recibían bienvenidos este tipo de hibridaciones. Precisamente, “la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular” se considera como uno de los rasgos más visibles del posmodernismo (Jameson 1999: 16).

La propia evidencia artística nos ofrece cada vez más pruebas de que existe un entrecruzamiento de las expresiones que antes habrían sido asociadas a una cultura superior. Al respecto, Jameson sostiene que la posmodernidad ha afectado la separación de los límites entre “cultura alta” y “cultura de masas” en todas las disciplinas, no solo las artísticas: además de la música, la literatura o el cine, que han incorporado a sus objetos artísticos elementos que difícilmente habrían podido ingresar bajo los criterios modernos, las mismas disciplinas científicas han roto las divisiones entre ellas para dar paso a una interdisciplinariedad: la teoría crítica contemporánea, como sugiere el autor, es muchas cosas al mismo tiempo: utiliza herramientas teóricas de la sociología, la filosofía, análisis del discurso, la lingüística, el psicoanálisis, la antropología, el marxismo, etc. (1999: 17).

No obstante, la posmodernidad también ha traído como consecuencia en la cultura occidental lo que Jean François Lyotard (1990) denomina “la caída de los grandes relatos”: las verdades absolutas que sostuvieron y dieron validez a ciertos conceptos clásicos que consagró la modernidad y que parecían consustanciales a los objetos. Esta pérdida de los referentes y las verdades absolutas marca el paso de lo moderno a lo postmoderno y configura además el abandono de un pensamiento “fuerte” y la adopción de un pensamiento “débil” (Vattimo 1990). Para el filósofo italiano, el “pensamiento



fuerte” (o metafísico) es un pensamiento que habla en nombre de la verdad, de la unidad y de la totalidad, mientras que por “pensamiento débil” (o postmetafísico) se entiende un tipo de pensamiento que rechaza las categorías fuertes y las legitimaciones “omnicomprensivas”, es decir, un tipo de razón que, junto a la razón-dominio de la tradición, ha renunciado a una “fundación única, última y normativa”. No es casualidad que Hernández escriba en 1970<sup>7</sup> el siguiente poema (57):

CHE GUEVARA, Oh, pobre Doctor Guevara  
Soportando en la playa  
Y sobre la cara  
Las tetas de una gringa mirafloresina.

Hernández nos revela cómo ya en ese entonces la figura del otrora líder de la Revolución Cubana comienza su desgaste. El Che Guevara ha pasado de representar la lucha revolucionaria contra las injusticias, como lo ungió la tradición popular, a ser empleado en una iconografía que vacía su simbolismo original y lo lleva a los terrenos del cliché y la moda pasajera. Precisamente, lo que invita a la sonrisa es lo paradójico que resulta la localización burguesa de la representación: la figura del Che Guevara ondea ya no en mítines o en causas revolucionarias, sino se encuentra disfrutando del sol y del relax de la playa; tampoco es el emblema o distintivo de un sujeto entregado a la lucha por alcanzar la utopía, sino luce estampada en la camiseta (nada más precario y ocasional que una prenda de este tipo) de “una gringa mirafloresina”.

Sin duda, el poema establece un diálogo y sintonía con “Los laureles” precisamente porque ambos buscan deslegitimar, no sin ánimo iconoclasta, la validez de la autoridad y la tradición. En “Che Guevara”, Hernández observa que incluso las grandes ideologías que eran antes marginales y excéntricas (no se puede ser revolucio-

---

<sup>7</sup> El poema pertenece al cuaderno *Voces íntimas*, cuya redacción Ernesto Mora ubica en ese año.

nario desde el mismo lugar que se ocupa el poder) han comenzado a ser incorporadas al discurso hegemónico, relativizándose. De este modo, pierden una legitimidad antes concedida por la convención y se debilitan, mostrando sus fisuras. Asimismo, en este poema, al igual que en “Los laureles”, la cultura es vista como una construcción que obedece a estímulos contextuales y que, por más altas que sean sus aspiraciones, termina exhibiendo sus pies de barro. Sin embargo, antes que lamentarse por ello, el poeta hunde el dedo en la herida para reafirmar que las verdades esenciales, “naturales”, van camino a la erosión definitiva.

El escepticismo de Hernández no se inclina por el desencanto, la ligereza y la decepción infértiles que tan común y erróneamente se atribuyen a la posmodernidad. Por ejemplo, la incorporación de elementos cotidianos en la poesía de Hernández no tiene por objetivo echar por tierra la tradición entera, sino entablar un diálogo constructivo con ella; pero, para lograrlo, hay que renovar las formas de aproximarse y entender la poesía y es necesario, en primer lugar, desmitificar aquellas valoraciones que hacen insostenible esta posibilidad. Hernández ejecuta una nueva estética que nos exige abandonar la centralidad excluyente que ha consagrado la modernidad para optar por una poética deslocalizada, “débil” frente a la impositiva fortaleza de la estética moderna, pero abierta a la interacción, la mezcla y la continuidad entre presente y tradición. En un pasaje de la entrevista con Alex Zisman, este le pregunta sobre la influencia que ejercen en él los autores foráneos, a lo que Hernández responde que, además de rendirles homenaje, también se permite caricaturizarlos porque siente una estrecha cercanía con ellos: “son casi como mis amigos”, dice. Su obra es un permanente guiño con la poesía, con las obras y con los autores, porque solo desmitificándolos, descendéndolos del altar que la tradición les ha construido, logrará departir con ellos como si fueran los viejos amigos del barrio.

En los poemas analizados, es posible advertir cómo Hernández ha delineado su personalísima concepción de la poesía. Decíamos que la cotidianeidad y los coloquialismos son una consecuencia ló-

gica de la ruptura de las barreras que separan la vida de la poesía. Y es que la actitud del poeta hacia su entorno, la acidez crítica con que observa su realidad y el inevitable caos que implica la crisis de la Modernidad le impiden tomar distancia de esta y la involucra en su propio quehacer artístico. Sus “problemas” con la realidad “exterior” los traduce en un conflicto que trata de resolver en el espacio donde mejor se desenvuelve: la poesía. Hernández no se aísla en una torre de marfil para contemplar quietamente la belleza; Hernández busca representar estos desplazamientos, estas transformaciones que percibe (y padece) como sujeto, a través del lenguaje. Y, nuevamente, no nos estamos refiriendo a una representación mimética, sino que hace propias estas dislocaciones y conflictos porque él mismo se siente descolocado. Sus marcos referenciales originales también se han desplazado y han arrastrado consigo sus verdades absolutas. Por ello, en el vacío que deja el movimiento continuo de aquellos, debe sustituirlos por lo que encuentra más a la mano: la inmediatez de la cotidianidad. Y dado que Hernández escribe “para evitar el dolor”, el espejo de la poesía también le servirá para reflejar en ella los propios avatares de su vida.

#### 4. Conclusiones

Con este artículo he querido volver la mirada hacia uno de los poetas más leídos, pero paradójicamente menos estudiados, de nuestra tradición literaria. El objetivo es sencillo: demostrar que la poesía de Luis Hernández emplea la parodia como recurso para descolocar los argumentos de legitimación de la tradición moderna y sustituirlos por un proyecto que responda, por sus características, a la estética de una nueva época. Para ello he recurrido a la delimitación de un corpus representativo de poemas que considero que, a pesar de su diferencia cronológica (se hallan escritos en diferentes cuadernos a lo largo de una década), nos permiten observar la continuidad estética de su poesía.

En páginas anteriores hemos visto cómo Hernández asume una poética de clara influencia romántica. Al ser la poesía (lo estético)

parte constitutiva de la vida, y la vida (la experiencia) el fundamento de toda representación artística, una poesía que carezca de vínculos o no se relacione con la experiencia, sea de quien la produce o de quien la “consume”, será un objeto inerte, opaco y artificial, incapaz de servir como “espejo”. Por ello, Hernández considera que cualquier intención de arrogarse una representación totalizadora representa un serio peligro, pues se estaría buscando imponer *una* experiencia como la única válida. Hernández observa que la poesía se ha vuelto lejana, impersonal y artificial, porque ha perdido el componente vital que la alimentaba. Bajo esa premisa, la tradición es vista como una suerte de catálogo de museo, donde cada pieza ocupa un lugar estático. Y la responsabilidad recae en la crítica, a la que considera un eficiente taxidermista: al autorepresentarse como la instancia más válida y calificada para apreciar la poesía, se proclama árbitro y policía del buen gusto y se permite consagrar o denostar una obra, clasificándola según sus premisas estéticas. Al consagrar una obra, se le confina sobre un pedestal para que sea apreciada, pero con ello pierde la relación estrecha y vital con el público, con el lector.

Para Hernández, la crítica (y por extensión, la recepción artística) ya no tiene por qué seguir siendo considerada una instancia valorativa e iluminadora excéntrica al objeto, sino que comporta un ejercicio de aproximación y lectura con un carácter abierto, deslocalizado y colaborativo. Recordemos: *abierto*, porque no se reduce a una única y válida “descodificación” del poema, sino que es permeable a varias posibles interpretaciones; *deslocalizado*, porque no está centralizado en una instancia privilegiada, sino cede este privilegio al lector/receptor; y *colaborativo*, porque el poema se inscribe en una red intertextual donde el lector colaborará completando el sentido del texto. 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.

La poética de Hernández trabaja en un doble sentido: por un lado, mediante el empleo de la parodia, arremete con afán iconoclasta y pone en evidencia sus desgastados recursos retóricos, desmitificando así las grandes “verdades” que sostienen aún el monolítico andamiaje estético validado por la herencia de la tradición. Pero, por otro lado, y al mismo tiempo, *realiza* sus postulados, incorporando a su poesía el diálogo intertextual y la fragmentariedad del discurso. Estos permiten la construcción de “influencias” y tradiciones particulares, alejadas del peso de la linealidad de la tradición; rasgos característicos del posmodernismo que determinan un cambio de paradigma y posibilitan la construcción de un proyecto estético nuevo. Este proyecto se completará con la incorporación de coloquialismos y de elementos propios de la cotidianeidad en tanto que se vuelven *praxis* de su renovador ideal artístico de reestablecer la continuidad entre vida y poesía, partiendo desde los usos lingüísticos y estilísticos.

Entonces, observamos que la poética de Luis Hernández tiene un primer punto de partida en el paradigma moderno del *genio creador*, que establece una identidad única e indivisible entre el autor y su creación. Esta idea, que en la poesía de Hernández se puede reconocer por su ascendencia romántica, es un aserto deliberadamente anacrónico para un escritor de la segunda mitad del siglo XX, cuando la evolución del pensamiento ya había superado largamente estas nociones. Lo es también la recurrente imagen de la poesía (y la belleza) como el medio que permite al hombre, a través

del goce de la pasión y el éxtasis, acariciar la Totalidad, tras lo cual sigue su inmediata pérdida y la condena a la soledad y la melancolía. Sin embargo, ha quedado demostrada la lógica posmoderna con que opera Hernández para construir sus poemas, en los que apela a la parodia y la ironía desmitificadoras para rebatir las valoraciones legitimadas y consagradas por la tradición, así como a la idea de que la autoridad de la escritura poética no es exclusiva al creador, sino que, al partir del plano discursivo, se encuentra inmersa en una red intertextual *desterritorializada* (Deleuze y Guattari 2000).

Esta paradoja se explica a partir del reconocimiento de un conflicto subyacente a toda la obra de Hernández: la tensión entre una estética romántica y una estética posmoderna. Hernández intuye el desmoronamiento del orden en el cual se reconoce y por ello necesita aferrarse a ciertas certezas que le sirvan como salvavidas frente a la crisis. Por un lado, encuentra en la estética romántica la seguridad y la garantía de los ideales universalizantes de la Modernidad, que le aseguran conceptos fijos y estables en los cuales refugiarse. Pero, por otro lado, no puede evitar ensombrecerse frente a la evidente constatación de la pérdida de las verdades absolutas bajo las cuales se refugia o la fragmentada percepción de la realidad que condiciona la construcción de su identidad.

En la poesía de Luis Hernández, reconocemos la necesidad de encontrarse un lugar como sujeto, pero buscando aferrarse a un ideal que él se empeña en considerar válido, aunque en el fondo intuya su inminente derrota. Hernández se refugia en la poesía, porque considera que bajo la *máscara* del poeta consigue configurarse una identidad única y estable. Por ello su estética debe tanto al Romanticismo, pues la concepción romántica del poeta considera a este un héroe trágico que sabe inútil su empeño, pero que lucha igualmente contra su fatal destino. Comparte con el artista romántico la condena a la “impecable soledad” que lo aleja de sus congéneres, pues la plenitud solo está reservada a los espíritus elegidos que sobrellevan una vida estética, los que como Prometeo, aun a sabiendas de la inutilidad de su intento, se atreven a desafiar la ley jupiteriana para robar el fuego eterno: la posibilidad de acceder a la Unidad Cósmica.

Sin embargo, coexiste también una iconoclasia revolucionaria que descrece de las verdades que se han considerado como “naturales” a lo largo del tiempo, durante el cual se han legitimado y vuelto incontestables. De allí que Hernández recurra a la parodia para desmitificarlas, desnudar sus carencias y exhibir su precariedad. Por eso, la ironía desmitificadora y la parodia antiesencialista que ejecuta contra todo discurso de autoridad desconocen la normativa cultural y vagan libre y lúdicamente por el terreno de la palabra.

La poesía de Luis Hernández destaca por poseer una transparencia inquietante: pareciera que la simplicidad de sus versos enuncia sin fórmulas complejas un mensaje tan directo, tan claro, que no tuvieran nada que ocultar tras de sí. Creo que ello, sumado a su diáfano lirismo y humor profano, distrajo la atención de la crítica y de sus lectores, y sugirió poner en primera línea estos aspectos laterales de su obra y no el trasfondo: una poética que camina como un equilibrista entre dos terrenos inestables: 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.

## Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard  
1962 *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Nova.
- ARGULLOL, Rafael  
1999 *El Héroe y el Único*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl  
[1982] 2003 *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland  
1987 *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BÉGUIN, Albert  
1996 *El alma romántica y el sueño*. Segunda edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZALEGUI, Patricia  
2001 *El platonismo romántico de Shelley*. Lima: PUCP.

- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI  
2000 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Cuarta edición. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques  
1998 *Márgenes de la filosofía*. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- EAGLETON, Terry  
1978 *Literatura y crítica marxista*. Madrid: ZERO.  
1988 *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, Umberto  
1985 *Apocalípticos e integrados*. Octava edición. Barcelona: Lumen.
- FORGUES, Roland  
1988 *Palabra viva. Tomo II: Poetas*. Lima: Studium.
- HIGGINS, James  
1993 *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres.
- HUTCHEON, Linda  
2000 *A theory of parody. The teachings of the twentieth-century art forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- JAMESON, Fredric  
1992 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.  
1999 *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- HABERMAS, Jurgen  
2002 “La modernidad. Un proyecto incompleto”. En *La posmodernidad*. Ed., Hall Foster. Quinta edición. Barcelona: Kairos.
- HERNÁNDEZ, Luis  
1983 *Vox Horrisona*. Lima: Punto y Trama.  
1997 *Una impecable soledad*. Ed., Edgar O’Hara. Lima: Ediciones de los lunes.
- LYOTARD, Jean-François  
1990 *La condición posmoderna*. México: REI-México.



MORA, Tulio

2000 *Hora Zero, la última vanguardia latinoamericana de poesía*. Los Teques: Colección Ateneo de los Teques.

O'HARA, Edgar

1997 "La miel de las lejanías". Luis Hernández. *Una impecable soledad*. Ed., Edgar O'Hara. Lima: Ediciones de los lunes.

1995 "Territorios de la palabra móvil". Luis Hernández. *Trazos de los dedos silenciosos. Antología poética*. Ed., Edgar O'Hara. Lima: Jaime Campodónico-Petroperú.

TORRE, Guillermo de

1974 *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 3 vol.

ZISMAN, Alex

1983 "Luis Hernández: el arte de la poesía". *Vox Horrisona*. Lima, Punto y Trama, pp. 539-547. Publicada originalmente en el diario *Correo* el 5 de junio de 1975.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo

2004 *Escrito en el agua*. 2 vol. Lima: PUCP.

SOLOGUREN, Javier

1983 "Luis Hernández: la canción del arco iris". *Vox Horrisona*. Lima: Punto y Trama. Reproducido en *Obras completas de Javier Sologuren*. Tomo VII. *Gravitaciones y tangencias*. Lima: PUCP, 2005.

TRILLING, Lionel

1982 "El poeta como héroe: Keats en sus cartas". En *Cartas*. John Keats. Barcelona: Bosch.

VATTIMO, Gianni

1990 *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.