

ALEX MORILLO SOTOMAYOR

***LA RESISTENCIA POÉTICA DE
HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE***

***HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE'S
POETIC RESISTANCE***

***LA RÉSISTANCE POÉTIQUE DE
HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE***

Resumen

La poesía de Hildebrando Pérez Grande edifica una visión y un lenguaje cuya notable riqueza yace en la apropiación de una idea de resistencia. A partir de esta idea despliega, por un lado, una conciencia social, fuente de las pasiones y las esperanzas dirigidas al imaginario andino que se busca elevar en sus más bellas materializaciones: la mujer, la música y la naturaleza. Y, por otro lado, despliega una conciencia sobre la palabra misma, con la ferviente convicción de revolverla hasta dinamizarla y, sobre todo, esencializarla para renovar, a su vez, el interior del hombre. En el presente trabajo, se exploran estas dos modalidades de resistencia, asumiéndolas como dos principios fundamentales dentro de la poética de Pérez.

Palabras clave: Hildebrando Pérez Grande; estética de la resistencia; conciencia social, conciencia sobre el lenguaje

Abstract

The poetry of Hildebrando Pérez Grande builds a vision and a language whose remarkable wealth lies in the appropriation of an idea of resistance. Based on this idea it unfolds, on the one hand, a social conscience, source of passions and expectations aimed at the Andean collective imagination which it seeks to raise in their most beautiful realizations: women, music and nature. And on the other hand, it displays a consciousness about the word itself, with the fervent conviction to stir and invigorate it and, above all, essentialize it, to renew, in turn, the inner man. In this paper we explore these two forms of resistance, assuming them as two fundamental principles within the poetry of Pérez.

Key words: Hildebrando Pérez Grande; aesthetics of resistance; social awareness, language awareness.

Résumé

La poésie de Hildebrando Pérez Grande construit une vision et une langue dont la richesse réside dans l'appropriation d'une idée de résistance. À partir de cette idée il développe, d'une part, une conscience sociale, source des passions et des espoirs mis dans l'imaginaire andin, qu'il cherche à exprimer dans ses plus belles réalisations: les femmes, la musique et la nature. D'autre part, il déploie une conscience du mot lui-même, avec l'ardente conviction de le renverser jusqu'à le dynamiser et, surtout, l'essentialiser, pour rénover, à son tour, l'âme de l'homme. Dans cet article, on explore ces deux modes de résistance, compris comme deux principes fondamentaux dans la poétique de Pérez.

Mots clés: Hildebrando Pérez Grande; esthétique de la résistance; conscience sociale; sensibilisation autour la langue.

«Escribo poesía para aliviar la
prosa que rige mi vida»

HILDEBRANDO PÉREZ

La poesía te enseña, entre tantas otras cosas, a sentirte deudor, a «vivir» la deuda que se tiene con las voces que solo respiran recitando; porque uno, después de todo, es el poema que otras manos escriben, borran y vuelven a escribir. Mi gratitud y admiración

por el poeta Hildebrando Pérez Grande pretenden manifestarse en la celebración que su obra despierta. Me adelanto a una conclusión al sostener que, en nuestro acontecer cotidiano, perseverante, como lectores de poesía o literatura en general, resulta imprescindible abordar, desde todas las iniciativas y los niveles posibles, visiones estéticas que provoquen la problematización de nuestro fundamento identitario y expresivo. Los textos de Pérez no solo contribuyen en esta empresa, sino además la enriquecen, gracias al «ardor» de una significación poética que los impulsa a renovar «conciencia» y «lenguaje» desde los fueros de la voz que enuncia.

Aguardiente es el signo matriz en el que converge toda la producción poética del autor y del cual han surgido las diversas ediciones con las que se cuenta: desde la primera edición titulada *Aguardiente y otros cantares* (1978) y con la que obtuvo el Premio Casa de las Américas, hasta la cuarta y más reciente edición bajo el nombre de *Aguardiente, forever* (2007).¹ El aguardiente es una bebida popular que acompaña al andino en su acontecer diario con la tierra y en los momentos donde encarna el mito y la religión. Esta sustancia gesta un «reencuentro con la vida». (Escribano 2007: 7). Su fluir, como un «río luminoso», propicia el sincretismo cultural de los pueblos que determina el horizonte del poeta, quien apela al recuerdo para celebrar la esencia que impulsa su presente:

Quando vuelvo a mi infancia, vuelvo a vivir el esplendor de las fiestas pueblerinas, el sincretismo cultural de las fiestas patronales, días y noches en las que como un rito sagrado corre el aguar-

1 Todas las referencias poéticas que analizaremos serán extraídas de la más reciente publicación, a cargo de Hipocampo Editores, 2007. (Al final de cada poema citado se indicará el número de página).

diente cual río luminoso, un río que va levantando polvareda, un río que a los hombres hace más hombres, un río que al tiempo de restañar nuestras heridas, nos hace guapear, zapatear sobre la tierra dura, tender la mano abierta, de todo corazón, cuando se ofrece, así como también un río de leones que nos hace cerrar el puño contra la injusticia, el desamor. (Forgues 2011: 287)

En realidad, la embriaguez que hermana y democratiza es un estado de resistencia contra la sobriedad indiferente y excluyente del hombre que no celebra su sincretismo. Pero ¿qué imagen de este signo fundamental orienta la escritura de Pérez?: ¿es agua que arde?, ¿ardor que fluye? Ya sea una u otra, lo que queda claro es que se trata de sentidos opuestos nutriéndose y creando un entretejido lírico compuesto por los hilos del deseo, la búsqueda de lo justo o los compensatorio, el amor, los sueños, el recuerdo, las convicciones, la solidaridad y la soledad.

A continuación, se propone la siguiente premisa como hipótesis eje de nuestro abordaje: la poesía de Hildebrando Pérez puede ser interpretada a la luz de la noción de resistencia, la cual se erige como un acto de significación poética intensa y tensional. Por otro lado, dicha resistencia se materializa en dos formas de significar: en primer lugar, la resistencia entendida como la presencia de una conciencia social del hablante poético, cuya enunciación tiene el objetivo de reivindicar al sujeto andino, su entorno natural y su cultura. De modo que la poetización de lo andino—su referencialidad sensible, profunda, enriquecida con la palabra sencilla—contrarresta la hostilidad discursiva hegemónica impuesta social y culturalmente.

Y, en segundo lugar, la resistencia entendida como la escritura poética que despliega en sí misma un cuestionamiento, una disconformidad, una sospecha sobre los sentidos convencionales

sometidos por la pasividad de una significación estática. A esta particular resistencia, desde el lenguaje que problematiza su competencia expresiva, la impulsa un deseo constante de renovación. Resistir es transformar la significación ordinaria, establecida, ya dada, por una que se erige como eminentemente tensional, porque redefine y revalora. La escritura, concebida de esta manera, produce una «revuelta textual», entendida por Pérez como lo verdadero y esencialmente poético.

Los dos tipos de resistencia que se proponen no deben verse como intencionalidades excluyentes, distantes entre sí; todo lo contrario, logran un mayor desarrollo en su interrelación. En realidad, la poética en cuestión se basa en este carácter dual e interdependiente, solo que en uno y otro texto las resistencias logran énfasis distintos. Al respecto, concordamos con el crítico peruano Erick Ramos cuando afirma que en la poesía de Pérez se asume una «causa social estética», donde el verdadero compromiso es con la creación (Ramos, 2007: 160). El gesto de este compromiso, agregaría, es la celebración de la belleza que germina en las resistencias atadas y desatas por parte del autor.²

1. La resistencia desde la conciencia social

La crítica ha reconocido a Hildebrando Pérez como uno de los integrantes de la generación del sesenta, la cual optó en su trabajo con la palabra por una actitud dialógica, siempre de apertura,

2 El poeta, sustenta Pérez, «[t]iene un compromiso con su lengua: enriquecerla, preservarla. Puede utilizar un formato tradicional culto o popular, rescatando las canciones pueblerinas por ejemplo, o bien explorar nuevas formas poéticas alucinantes inclusive, pero su discurso debe ser el de un ser que evidencia el tiempo, la historia que le ha tocado compartir con sus semejantes, más allá de prejuicios, dogmas y ortodoxias». (Ayala, 2007: 17).

anhelante de un discurso plural, *vario*, con el fin de consolidar una voz única en medio de un imaginario universalizante propio de la época. Esta generación buscó conciliar el discurso crítico de una conciencia social con una preocupación continua por los aspectos formales del texto. Diferenciándose de la generación anterior, la del cincuenta, que redefinió una idea de nación lo suficientemente dinámica como para articular lo diverso, los poetas del sesenta concibieron lo nacional desde el espacio nuclear capitalino, lo que a su vez propició nuevas divisiones entre los agentes culturales oficiales y los de la periferia, quienes pugnaron a su vez por un lugar de enunciación oficial en Lima (144 y ss.). Lo importante aquí es contextualizar a nuestro autor como aquel que transita sobre las aguas de estas generaciones hasta llegar a nosotros con un «discurso-puente», de naturaleza sincrética, de palabra ardorosa, por lo vigente que es. Los versos de Pérez son las huellas de aquel tránsito, puesto que recogen el sentir, las preocupaciones de las generaciones aludidas para propiciar «la reconstrucción de una mirada nueva de la nación desde abajo» (150). En tal sentido, siguiendo a Ramos, la memoria es decisiva para la configuración de esta conciencia social, porque es el dispositivo que activa el discurso crítico e ideológico de los poemas desde un imaginario andino que ordena la realidad circundante del hablante poético y repiensa el concepto de nación (139). El poeta lo fundamenta del siguiente modo:

Mi infancia no fue limeña. Y ya lo dije: es verdad que nací en la capital pero a los pocos meses, con el cuento del asma, me enviaron a Orcotuna, un pequeño pueblo que se levanta en la margen derecha del río Mantaro. Allí descubrí el mundo, el universo andino, el imaginario andino, del cual, creo, nunca pude escapar... felizmente. Y es aquí en donde debo poner de relieve los aportes de José María Arguedas, quien no sólo era nuestro profesor, durante dos años, sino nuestro amigo. (Cruz, 2007: 168)

Se poetiza lo andino y, al hacerlo, es inevitable el influjo arguediano que perfila el quehacer estético de Pérez como una expresión artística mestiza.³ Arguedas fue el forjador de una visión estética heterogénea y transculturadora. Como sabemos, la transculturación —categoría propuesta por el antropólogo cubano Fernando Ortiz y aplicada a la literatura por el crítico uruguayo Ángel Rama, quien veía en Arguedas un caso ejemplar— pretende dar cuenta de un quehacer literario local que a) surge de un «*tejido cultural heterogéneo*»; y, en consecuencia, b) posee una lógica contrastiva y vinculante, a la vez, revela una fuente rica e interminable de sentidos entre signos culturales disímiles. Esta visión nos lleva a preguntarnos por las formas de apropiación estética del referente heterogéneo latinoamericano. Al respecto, si retomamos lo propuesto por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar en sus valiosos aportes sobre los estudios literarios latinoamericanos, se verá que los mecanismos de resistencia de las manifestaciones literarias que proponen una recreación verosímil de las tradiciones locales (ya sea a nivel lingüístico, temático, simbólico, etc.), reflejan una tensión con la escritura —como recurso de lo letrado— en pos de un diálogo textual con otras fuentes y soportes de significación. Vale decir, la escritura no puede, ni mucho menos debe, limitar o manipular la emergencia del imaginario tradicional andino, pues se está ante una realidad *desbordante* que rediseña el lenguaje hegemónico. Planteado en estos términos, la palabra poética de Pérez, de sustrato andino, con la fuerza oral que la envuelve, con la conciencia social que la impulsa, es, definitivamente transcultural; porque, resistiendo,

3 Escribe Ramos: «Componer un poema desde rasgos andinos —en tanto que canción, fiesta o encuentro colectivo— acerca el texto a la evocación perpetua de una tradición antigua; el verso al igual que el campo parece ser sencillo, frágil, solitario, pero además organizado y estéticamente limpio». (Ramos, 2007: 155; véase también Padrón: 2011).

dialoga con el imaginario andino y con el devenir moderno, urbano, cosmopolita⁴.

Es indudable que la poética de Pérez articula una postura frente al imaginario andino que la cobija. Una postura que reivindicada, que se muestra como una «ética frente a la vida» (Escribano, 2007: 7) cuando amplía y actualiza dicho imaginario en el escenario contemporáneo donde se encuentra anclada. Se podría decir que tal postura logra modernizar lo andino; pero, en realidad, creemos que su aporte es mucho mayor: andiniza la modernidad:

«La modernidad de mi escritura, si acaso se trata de eso, no entra en contradicción con mis temas andinos, que por otro lado, son temas vigentes, contemporáneos. Yo no voy al universo andino con intenciones arqueológicas, pasatistas. Yo voy a recoger lo más vivo, lo más palpitante, aquello que nos subleva, aquello que nos llena de fervor, aquello por lo cual bien vale arriesgarlo todo». (Forgues, 2011: 300)

Por otro lado, siendo tan vitalmente recreado, es indudable también que este mismo imaginario se posiciona frente al poeta no como un referente pasivo, moldeable a ciegas, sino más bien como una incesante fuente de sentidos que configura el paisaje interior del enunciador. De la resistencia social se desprende entonces una resistencia cultural, esto es, la búsqueda de una cultura nacional

4 Otra imagen-puente entre Pérez y Arguedas es la del poeta viajero que asume el desplazamiento entre los pueblos como un acto que garantiza la síntesis y la vigencia de la cultura andina al interiorizar, en cada lugar, «un ritmo, una melodía y una simbología» (Pajares, 2007: 23; véase también Forgues 2011: 288). Asimismo, otro gran paradigma estético e ideológico presente en la poética de Pérez es César Vallejo. Baste citar este sencillo, pero ilustrativo ejemplo: «Quiero escribir:/ Me sale el puma» (135), en el que, recreando el conocido verso vallejianos del poema «Intensidad y altura» (quiero escribir, pero me sale espuma), se apuesta por una escritura instintiva, animal, que muerde las palabras, las hiere para que signifiquen. No obstante, el poeta-animal-cazador se convierte también en la presa al estar asediado por la trampa del silencio.

y su posterior reafirmación en expresiones artísticas sincréticas: «Nuestras luchas son también por una cultura nacional, por una nueva sociedad donde resplandezcan las excelencias culturales de nuestros pueblos». (Forgues, 2011: 296-297)

En el conjunto de poemas reunidos bajo el nombre de *Aguardiente*, que constituye el primer libro de la compilación *Aguardiente, forever*, editada recientemente como ya se dijo, se encuentra una de las primeras muestras de la resistencia desde la conciencia social cuando el poeta hilvana, sentidamente, una cadena de imágenes en torno al pueblo de Andahuaylas:

Andahuaylas es una muchacha que lava su tristeza
por las tardes. Lluvia que cae para iluminar los sauces
y los corazones. Noche templada a la luz de la luna
campesina y, acaso, algunas trenzas que se enredan
en las manos de un labriego o en la estrella más alta,
que es lo mismo. Andahuaylas es leña, leña ardiendo
en una cocina de barro, en cada recuperación de tierras. (17)

Significar el espacio es para el autor una forma de resistencia poética. El poema traza una serie de encadenamientos versales donde el pueblo en cuestión es definido desde cada una de las presencias que lo constituyen, se *encarna* en estas. Se destaca, así, su naturaleza fértil, femenina, en la imagen de la muchacha y la lluvia; su naturaleza cósmica gracias a su figuración en la noche, la luna y las estrellas; su naturaleza erótica en la aprehensión del cuerpo, figurado en las trenzas de la amada. Hasta aquí podría decirse que se trata de una suerte de idealización del espacio. No obstante, los dos últimos versos instalan la significación tensional en el texto, para dar cuenta de una conciencia territorial, una postura de la posesión que reivindica. La memoria es esa leña que arde. Este ardor solidario, comunitario, emerge en el discurso para ilumi-

nar una significación que se resiste al olvido, la hostilidad, la imposición y la usurpación. De esta manera, se poetiza no solo para exaltar la armonía y la belleza del espacio aludido, sino también para recordarnos que sus horizontes, sus límites se encuentran en una permanente construcción que debe ser nombrada. Por lo tanto, se enuncia para reconquistar las dimensiones perdidas. La enunciación se despliega entre la exaltación y el tono contestatario, entre la nostalgia y la voz que denuncia y cuyo ardor desestabiliza, desbarata, trasgrede el ritmo del poema para enriquecerlo, para tensar el entretejido de sentidos mediante una visión crítica sobre la realidad. Esta realidad, escindida en su percepción detenida, sensible, la signa el sacrificio desmedido, la injusticia entre sus habitantes y el deseo de una verdadera reciprocidad.

¿Es posible hablar, entonces, desde la poética de Pérez, de patria, de nación, a partir de la concepción del espacio propio como una constante construcción? Se cree que sí, puesto que la patria es comprendida como un todo heterogéneo, dinámico y complejo donde convergen tanto lo conflictivo como lo conciliador. Resalta el siguiente poema que pertenece a *Cantar de Hildebrando*, el segundo libro compilado:

Patria
de mis caricias,
calandria
encendida por la pena,
viento
burilado en mi memoria,
arcoíris
soñado por un niño,
agua
de arroz, polen de la dicha,
barranco

donde mi sangre se despeña,
oh tú
cuchillo de mis noches,
tierra
de mi estar contigo. (80)

La significación en el texto registra las múltiples realizaciones del signo patria. Esta imagen fragmentada pretende revelar el diseño, la reinención del concepto de nación como un desafío colectivo, más que como una mera resignación ante la utopía de la unión. Un aspecto interesante en el poema es el empleo de nociones propias de lo sencillo, lo cotidiano, lo natural, para redefinir el espacio de todos; lo que, además, comprueba que en la poesía de Pérez existe un equilibrio entre lo lírico y lo coloquial (Hernández, 1978: 165; Sánchez, 2007: 3). Se tiene, por ejemplo, la mención de aves como la calandria; fenómenos naturales como el viento y el arcoíris; elementos naturales símbolos de la fertilidad como el agua, el arroz, el polen; la representación de la ternura y la pureza en la figura del niño, etc. Todo ello sugiere la construcción, por parte del poeta, de un sentido esencialista y dinámico, acaso también punzante, doloroso («cuchillo de mis noches») de la otredad, la unificación y la entrega en el otro. Se presenta una cita del primer libro:

Para llegar a Pampas, basta cerrar los ojos
o pulsar una guitarra. Pero no debemos confundirnos:
la lámpara de carburo que nieva el cielo oscuro
de los socavones no es sino un río de heridas y quebrantos
y protestas. [...] (18)

La poética de la resistencia trae consigo un discurso que significa la exaltación, la cual se torna más terrenal y, en consecuencia, más transparente e incisiva. De este modo, de la invitación a transitar por un Pampas imaginario (aunque real en su

sentir), se pasa en el segundo verso a un tipo de advertencia, una aclaración que nos instala inmediatamente, sin avisarnos siquiera, en una realidad descarnada, sombría, diríamos agónica. Este giro adversativo es claramente una operación de significación anclada en la resistencia y que apela al develamiento fulminante de un nuevo sentido. Vale decir: al girar y al fragmentarse el lenguaje, se gira y se fragmenta a sus seguidores. Se descrece para volver a creer desde el sentir poético, esto es, desde una mirada esencialista y crítica, a la vez.

En otras ocasiones, serán Cusco, Cerro de Pasco o Juliaca los escenarios elegidos donde se apela a una significación de la resistencia desde la conciencia social. En el primer caso, el reconocimiento de la ciudad imperial parte de desplazar una imagen superficial, consumista, por otra que enrostra al indiferente o al impresionable el sacrificio de su creación y permanencia:

Para los ojos muertos del turista, Cusco
es un souvenir, un regalo de bodas, [...]
Para quienes arañan los surcos, Cusco
es tierra o muerte
(vale la pena recordarlo). (20)

La memoria despliega la realidad *otra*, imposible de ocultar y que fluye silenciosamente. Pero eso no es todo: va más allá de la simple mención, de la enunciación de oficio, debido a que *acontece* en el discurso para exhortar al lector turista, para generar en él un antes y un después frente al paisaje que observa y transita dentro y fuera de la lectura. La memoria es esa puerta de acceso en el texto para las voces que dan vida a la ciudad mediante las labores ancestrales del campo. Se percibe, además, como efecto de la exhortación, la doble acepción de la muerte en el poema: por un lado, muerte de la mirada superficial, infértil, que no se sensibili-

za con lo que ve; y, por otro, muerte en la entrega absoluta *al*, la protección *de*, la demanda *sobre* el espacio habitado.

En el segundo caso, la riqueza mineral guarecida en las entrañas del cerro es una referencia habitual que se suspende, se virtualiza para denotar, con mayor énfasis, la explotación de los sujetos que contraponen el amor y la solidaridad frente a la adversidad:

Cerro de Pasco, cerro
carcelero. Cerro
de espinas, cerro
malaguero. Calabozo
de das tú, libertad
me da mi pueblo.

Manan llanto mi cerreña.
Manan luto mi obrerita.
A la huelga estamos yendo,
¡a la huelga compañera! (30)

El cerro es el sema eje que describe, en la primera estrofa, la compleja metáfora de una gran presencia opresora, la cual se erige como el destino final de los hombres signados por la fatalidad. Sin embargo, en la segunda estrofa la voz poética —la voz de las otras voces— es una expresión contestaria, de sentido social y antimperialista (Hernández, 1978: 164) que niega el ensombrecimiento del hombre, su atadura espiritual o material. Es una voz que celebra la no resignación, siempre comunitaria, en pos de su liberación.⁵ Pero la resistencia nace desde lo poético, porque el ritmo, producto del encabalgamiento de los versos, la torna más intensa y vertiginosa. Para decirlo más rotundamen-

5 El poeta aclara «No sólo recreo el imaginario y el paisaje andino sino que, incluso, en esta oportunidad, presto mi voz a quien no la tiene» (Ayala, 2007: 17).

te, la conciencia social está fundida en el lirismo (Hernández, 1978: 163).⁶

Y, en el tercer caso, un tono imperativo reclama una memoria social que eternice las expresiones y los personajes que sustentan la miticidad del pueblo:

[...] Y sabemos que la historia no
puede dejar de registrar el paso fulgurante de un sicuri,
ni deshilar la memoria de Abraham Choque Chaina:
apresado, torturado, muerto y fondeado como el sol
calcinado de una tarde de verano en el Titicaca. (21)

El sonido ancestral del sicuri recrea el latido que vivifica el cuerpo andino. Es un latido que migra de cuerpo en cuerpo, un sonido matriz que *ata* los acontecimientos para que no se dispersen, menos aún se diluyan, en la *memoria-tejido*.

La referencia constante de personajes importantes, ya sean del pasado lejano o inmediato de los pueblos, reviste los poemas de Pérez de un carácter testimonial, de manera que problematiza la convención inventiva, ficcional del ejercicio poético. Se percibe una intención de autenticar la trascendencia de lo real, es decir, de volver más real lo real desde una referencialidad sensible que lucha con el tiempo,⁷ con la muerte, con el silencio o, más aún,

6 Otros lugares evocados representan el espacio donde es posible «sembrar» la felicidad y vivir de sus «frutos». En el poema dedicado al bosque de Cushillococha leemos «Oh juventud, territorio encendido, ¿qué luz, qué voz, qué rostro en la memoria/ no guardamos? Aquí, lejos de la desesperación, levantaremos/ nuestra casa,/ y con el tiempo crecerán mis hijos, el horizonte, la vida» (62). Son dos los territorios autónomos e interdependientes, a la vez: por un lado, el territorio del cuerpo donde habitan los recuerdos, la experiencias vividas. Así, el yo poético se reviste de la metáfora del recipiente o de la estructura donde viene a parar toda significación posible. Y, por otro lado, el territorio donde el cuerpo se despliega y edifica el horizonte soñado y los elementos que lo componen.

7 Al tiempo, en su poder absoluto sobre todo aquello que dotamos de sentido, se le interroga por el lugar ideal, garante de la dicha y de la justicia, desde una conciencia social

con el silenciamiento. En un texto donde el poeta rinde homenaje a la musicóloga y compositora Rosa Alarco, se gesta la enunciación de la resistencia contra el olvido:

(A Rosa Alarco, homenaje)

(Nada podrá la muerte contra el agua
limpia
de tus ojos nunca sometidos. Ni hiedra
ni sombra
ni abismo homicida crecerá en mi pecho
herido
mientras arda la luz de tu sonrisa.

Nada podrá la muerte contra la sal
invisible
de mi luto comunal: amiga, Rosa
nuestra, compañera). (45)

Cabe resaltar cómo se configura una poética de la resistencia a partir de una negación que se ramifica secuencialmente en adverbios como «nada», «nunca», así como en aditivos como «ni». Todos ellos provocan un encadenamiento de imágenes relacionadas a una presencia de naturaleza y expresiones imperecederas. En efecto, el paréntesis, encerrando tanto el título como el cuerpo textual, determinan la invulnerabilidad de este decir poético contra lo efímero. Estamos, pues, ante una presencia liberada de dominio mortal alguno. Apreciación aparte merece la noción de luto insertada en el texto. Se trata, creemos, de la pretensión del poeta por signar la muerte no como el silenciamiento de una vo-

que resiste porque las carece y, en consecuencia, las anhela: «Oh tiempo que arañas indeseablemente/ los sueños, los ríos, y todas las criaturas de este mundo/ ¿dónde la playa más justa, más hermosa que buscamos?» (60-61).

luntad individual, sino más bien como la apropiación colectiva y solidaria de esta. En otras palabras, la negación, en su recurrencia, intensifica la siguiente verdad ineludible, tan limpia como el agua de una mirada sincera: no se muere, todo lo contrario, se nace en los demás.⁸

A propósito de la real trascendencia de lo testimonial en el ejercicio poético, el poeta Marco Martos, en una entrevista concedida hace algunos años a Pérez y a Carlos Garayar, brinda una interesante reflexión:

La poesía de la lírica del yo —la mía o la de cualquier otro— es el yo, pero al mismo tiempo, una segunda persona que se expresa, es decir, también es un personaje literario el que habla, aunque nunca con la nitidez que en una novela, donde los personajes están más claros. La distancia entre el individuo que se expresa y la expresión misma, en esta poesía en primera persona es menor, pero existe. De todas maneras, *lo que queda escrito muestra al que lo escribió*. (Pérez y Garayar 2003, énfasis nuestro)

Lo poético, de impronta y entraña reales, déicticas, es un discurso que pone a prueba, extralimita y vuelve poroso su cada vez menos convincente calificativo de mera imaginiería o simple

8 Reflexiona el poeta sobre su deuda con la musicóloga por haber hecho más fructífero su aprendizaje en torno a las expresiones artísticas andinas e, incluso, a la literatura misma: «La otra persona que atendió mis demandas, mis interrogantes sobre el destino del arte popular, las fuentes y los horizontes del arte andino, fue la musicóloga y directora del coro de la universidad, Rosa Alarco. Creo que nunca entenderé de veras qué lazos, qué vasos comunicantes se tendieron entre ella y ese joven estudiante que le escuchaba, deslumbrado, contar la vida de César Moro: sabes tú que yo leí a Moto, a Westphalen, a Xavier Abril, en la pequeña pero selecta biblioteca de Rosita Alarco. Todos esos libros están dedicados por ellos, fascinados por su belleza, por sus pasiones artísticas que ella no se molestaba en ocultar. Quiero creer, pues, que detrás del hablante de los poemas de la primera parte de mi libro están ellos, quiero decir, José María [Arguedas] y Rosita». (Cruz, 2007: 168-169)

divertimento. Aún más, estamos convencidos de que el posicionamiento íntimo, testimonial, de la enunciación poética frente al mundo se afianza en un discurso de la totalidad, una palabra *de* y *para* todos: «Cuando escribo un poema, o un texto, no es Hildebrando Pérez tan solo el que está diciendo, el sujeto social soy yo, pero el sujeto del poema, el hablante del poema descrito son muchos, son ustedes, son otros.» (Vergara y Alberca, 2006). Esta libre y transparente confesión del poeta refuerza nuestra hipótesis de que la proyección totalizante es uno de los principios fundamentales de su poética de la resistencia.⁹

2. La resistencia desde el lenguaje

La poesía de por sí es un acto de liberación y, al mismo tiempo, un compromiso irrenunciable con las intensidades de la vida, con el hecho de materializar estas intensidades en el discurso. Es liberación y compromiso; pero además es resguardo, halo protector, sobre todo aquello que no existe porque no se le nombra. Aquello que pugna, golpea, fuerza un lugar —y por ende, un sentido— en el universo del poeta. En el séptimo texto del primer libro reunido Hildebrando Pérez escribe:

9 El poeta cubano Raúl Hernández describió muy bien este principio: «*Aguardiente* es un libro político. En esto corresponde a las luchas pasadas y actuales del pueblo peruano. En él late, además de un peruanismo auténtico, un latinoamericanismo eficaz y un internacionalismo convincente. Hallamos aquí la presencia de los luchadores peruanos y de los héroes internacionalistas. Pero no solo es político el libro en la vertiente más evidentemente combativa, sino en todo su color local, en su apego a las cosas, las gentes, los paisajes y las expresiones populares de su país. Hildebrando Pérez no habla solo con sus pensamientos, convicciones y preocupaciones, sino fundamentalmente a través de las imágenes de la tierra. Esto indica un cúmulo de tradición humanista y revolucionaria capaz de nutrir anchamente las corrientes poéticas». (Hernández, 1978: 166).

Vuela, Poesía, vuela.
Vuela si quieres volar:

cruzaríos
pasacalles
rompemuros
habla

por los que no pueden hablar. (32)

Se reitera el tono imperativo, el trato directo, íntimo, desde la sensación más interior hacia el oficio más interior. Ella, la poesía, es tan nuestra y tan ajena, tan de todos, nos dice el poeta; por ello la metáfora ideal es la de un cuerpo de aire cuyo único horizonte es la totalidad. La yuxtaposición de los verbos cruzar, pasar y romper con los sustantivos pluralizados ríos, calles y muros sugiere un desplazamiento —del ser y de su palabra— que se vuelve más trascendente cuando es consciente de la rebeldía, de la trasgresión —siempre necesaria— contra la fijeza, contra la inercia. Resistir desde lo poético es comprender que la quietud si no es para contemplar sentidamente, es sinónimo de muerte.

El poema «Medium» que apertura el segundo libro compilado titulado *Cantar de Hildebrando* encarna una resistencia significativa toda vez que la voz poética despliega su visión, su condición de ser y permanecer vivo, latente, en medio de temporalidades tensionales:

Arribo hoy, transfigurado, a la verdad que implacablemente
derrumba

mis viejos pensamientos
mis estíos.

Y no sé si es una brisa levantisca o el devenir incontenible
del tiempo

de la dicha que me impulsa a decir tierra
mía, unidad, venceremos.

(La hoguera que ilumina este rito no es más que el temple
y la razón
de aquellos que cayeron y aún permanecen en pie,
cantando los designios de la historia).
Y en un instante la palabra se desborda como un río de luz
y balacera.
He allí nuestra heredad: engendramiento o
exterminio,
teoría y praxis, realidad y/o deseo. (57)

La voz *arriba* porque la existencia es un devenir tan revelador como complejo, y los detenimientos, tan breves como la escritura misma, son para dar sentido a lo transcurrido, al viaje de cada día. La naturaleza itinerante del poeta debe comprenderse como un culto a la transformación. O más precisamente, como el autoreconocimiento en una dinámica deconstructiva, donde las versiones anteriores del ser se destruyen para edificar una nueva versión que sintetiza, une y defiende aquella verdad que aparece como implacable e inevitable: uno es la tierra en la que aprende a caminar, a mirar, a respirar. Hasta la octava línea asistimos al presente del poeta, quien se muestra como un ente eufórico y con la imperiosa necesidad de expresar el clímax de su posesión, puesto que nombra para sitiar y grabar lo que el silencio convierte en realidad informe y anónima, o lo que la voz foránea convierte en realidad extraña, escindida.¹⁰ No obstante, a partir del noveno

10 El desplazamiento de la voz poética no simboliza un tipo de errancia, de movimiento sin norte. Es, más bien, un desplazamiento direccionado por una convicción, por un ideal basado en la identificación y reivindicación con el desposeído, con el marginal. En el «Cantar de Hildebrando» el poeta nos dice: «Y marchamos/ a la intemperie, cara al sol, sorteando/ halagos, emboscadas, amarillentas/ ilusiones que oscurecen el camino./ La luz de todo lo vivido nos envuelve/ como ahora y en forma victoriosa/ la invicta bandera de los pobres.» (63) Se «marcha» porque hay fe en el horizonte, en ese porvenir compensatorio, justo, recíproco. Y la distancia que separa la posición actual

verso dicha posesión revela una mirada retrospectiva que reconoce una fuerza anterior basada en la comunión y la solidaridad. Los hacedores de esta fuerza forjaron un destino liminal entre la vida y la muerte, así fue su propio decir, cargado de convicciones y sueños, la determinación de dicho límite. Por otro lado, nos llama la atención cómo se busca distinguir, en el plano de la expresión, la mirada retrospectiva a través de los paréntesis que simbolizan el resguardo, la interiorización de la herencia adquirida. En efecto, el hablante poético hereda en esa fuerza una visión de mundo, una iluminación de sentido que arde porque reactiva el sentir y la transforma en una postura existencial rebelde, confrontacional. Tal postura debe germinar, entonces, en la palabra que violenta, irrumpa, desnaturalice el ensimismamiento, la deshumanización reinante, una palabra que inunde el vacío del ser como «un río de luz y balacera».¹¹ Aquí yace, precisamente, la resistencia del lenguaje, del discurso poético que pugna por una transformación en el hombre. Por ello, el mensaje del poeta «médium» o mediador, impulsado desde el pasado y actualizado en el presente, no es sino, en esencia, una proyección, un anticipo, una posibilidad real en el futuro incierto, en suma, un paso siempre más adelante.

El poema más representativo de lo que aquí se ha denominado la resistencia del lenguaje como una operación de significación

desde donde se enuncia hasta el horizonte es un camino provisto de hostilidad, de peligro constante. Marchar es caminar ardiendo, esto es, iluminando la orfandad del otro al que se le debe el impulso, la posibilidad de creer en algo y en alguien.

- 11 Los tres pares de palabras con los que se designa la herencia en los últimos versos del poema no dejan de ser significativos. En estos se perfila un destino de convicción pragmática en el que se da vida a los ideales. Por otro lado, el último par muestra claramente el influjo del poeta sevillano Luis Cernuda, quien también adopta la metáfora del fuego, del ardor, para ilustrar la mirada esencialista, vital, propia del ejercicio poético: «Sueño no es lo que al poeta ocupa,/ Mas la verdad oculta, como el fuego/ Subyacente en la tierra» (Cernuda 2001: 231).

que articula la poética de Pérez es, sin duda, «*Mutatis mutandis*». Lo reproducimos en su integridad por lo relevante de su comprensión:

Un árbol derribado no es un árbol: es un río
que crece entre los hombres. Un río que crece
entre los hombres no es un río: es un sueño
que en los días de verano se desborda sobre tu tierra
seca. Y un sueño que en los días de verano
se desborda sobre tu tierra seca no es un sueño:
es la hoguera en la que por un tiempo
ha de temblar tu delicioso cuerpo. Pero la hoguera
en la que por un tiempo ha de temblar
tu delicioso cuerpo no es, como supones, una fuente:
es tan sólo un árbol, un río, un sueño que te dice
inútilmente que sí, que es mentira, que no lo volverá a hacer. (69)

En el propio título, se gesta la resistencia textual, nominativa, puesto que nos remite a una evidente deconstrucción. Volvemos a esta noción para dar cuenta, como se dijo líneas arriba, de una conciencia compleja y dinámica sobre la materialidad de las cosas expresada en el lenguaje; conciencia que no se fundamenta en lo estático, sino en la transformación, la fusión, la mezcla, la liminalidad, etc. Y, por consiguiente, partir de una conciencia así tiene como destino un discurso donde lo único constante y definitivo es revolver la palabra, indagar por su reverso, por los sentidos virtuales que la asedian y que pugnan por emerger a la superficie. Es también por qué no escindirla desde una visión crítica donde el poeta sospecha de su capacidad referencial justamente para que pueda decir más. El signo, de este modo, no reviste la realidad, la esencializa.

Mutatis mutandis, nombre que ya aparece en la tradición poética peruana, como lo demuestra uno de los poemarios de Jorge Eduardo Eielson,¹² proviene de una locución latina que significa «cambiando lo que se debe cambiar», frase a todas luces sugerente que refuerza una de las premisas medulares de nuestro análisis: el sentido, en su constitución poética, pone de relieve su acontecer eminentemente tensional. Cinco son las unidades que dan soporte al texto, en un orden que denota una particular cadena referencial:

árbol → río → sueño → hoguera → fuente

Estos semas están estrechamente relacionados en la medida que uno revela secuencialmente el verdadero sentido del otro. En la primera asociación (árbol → río), el estado del primer elemento aparentemente simboliza la muerte de la naturaleza, su consuma-

12 La propuesta de Eielson data de 1954. Acaso el poema 10 que cierra el conjunto en cuestión dialoga perfectamente con la resistencia del lenguaje de la poética de Pérez, porque en él también se sospecha del signo, de su integridad para significar el paisaje que busca describirse: «escribo algo/ algo todavía/ algo más aún/ añado palabras pájaros/ hojas secas viento/ borro palabras nuevamente/ borro pájaros hojas secas viento/ escribo algo todavía/ vuelvo a añadir palabras/ palabras otra vez/ palabras aún/ además pájaros hojas secas viento/ borro palabras nuevamente/ borro pájaros hojas secas viento/ borro todo por fin/ no escribo nada» (Eielson 1998: 214). Como se puede apreciar, estos versos pretenden fijar el momento preciso de la escritura puesta en acto. El empleo de frases como «escribo algo», «añado palabras», «borro palabras nuevamente», «escribo algo todavía», «borro todo por fin» describen la acción, aunque problematizándola, de manera que instaura la tensión entre el hecho tangencial de la representación y el silencio que la asedia. De esta manera, los referentes que, por añadidura referencial sobrevienen al discurso (pájaros, hojas secas, viento), se someten a la dinámica deconstructiva *escribir-añadir-borrar*. Esta dinámica instaura, por otro lado, dos modos de entender la escritura poética: a) una escritura que se contempla a sí misma, esto es, una «escritura de la escritura» que revela una conciencia metapoética; y b) una escritura provista de un efecto de retorno, donde el texto acusa una realización repetitiva.

ción, lo que ya no es fértil, a través de la metáfora espacial que describe su derribo. Sin embargo, inmediatamente la voz poética trasfigura su posibilidad de existir y de ser percibido en otra imagen natural, la del río, elemento que, de modo opuesto, simboliza la fuerza vital, productiva, dadora. Se le puede representar, en todo caso, como la arteria que nutre, se abre paso y se ramifica incansablemente en el cuerpo colectivo del hombre, porque sigue creciendo. Este río, con claras reminiscencias del río heraudiano (Sánchez, 2007: 3), propicia la aparición de una segunda asociación con un tercer elemento, el sueño (río → sueño). Nuevamente, la voz se resiste a significar lo nombrado de forma definitiva; por ello, desconoce dicha referencia en pos de la adquisición de una renovada que se encuentra ya no en el campo semántico de lo natural, sino en el campo semántico de lo onírico. Diríamos que se manifiesta aquí una suerte de idealización del elemento natural en búsqueda de una significación mayor, más trascendental, que colme de dicha y esperanza la vida de los hombres (idealización figurada en el escenario luminoso y cálido que trae consigo la estación veraniega). Se idealiza para creer y sentir intensamente, para acercarse más a la vida. Cabe destacar, además, una conciencia sobre la insuficiencia del cuerpo, cuya capacidad de almacenaje de sentido es continuamente sobrepasada. Así pues, no es suficiente el cuerpo y, por ende, ni su voz, ni sus palabras para aprehender una realidad tan rica como desbordante. Por tal motivo, el poeta renuncia a la imagen del cuerpo unívoco, aislado, ensimismado, carente y desposeído (de «tierra seca»), lo transforma en cuerpo integrado, dialógico, totalizante.

El sueño instala una tercera asociación con un cuarto elemento, la hoguera (sueño → hoguera). Se trata este último de un símbolo particularmente importante, toda vez que da el rango

de poética al texto, si tenemos en cuenta su relación directa con la noción polisemántica y eje del ardor, de lo ardiente, dentro de la propuesta de Pérez. La hoguera es un lugar, pero al mismo tiempo un acontecimiento, donde lo que se consume también ilumina. Precizando aún más, sostenemos que es un fenómeno luminoso, es decir, que acontece en la oscuridad. En tal sentido, la hoguera de la poesía viene a iluminar lo que Pérez en diversas ocasiones ha denominado como los tiempos sombríos, opacos de la modernidad, producto de la tendencia deshumanizadora que constantemente nos agobia. En la unívoca naturaleza del hombre-poeta se vislumbra una postura inherente de resistencia que verbaliza, en esa iluminación en soledad que solo la marginalidad brinda, el desacomodo o posicionamiento confrontacional frente a lo que se conoce en términos modernos como lo oficial o lo establecido. Marco Martos afirma al respecto que «el poeta y la poesía se acomodan mal a una sociedad contemporánea capitalista y que felizmente la poesía, al contrario de la novela, no se ha convertido en una mercancía, y que eso permite que la poesía, si bien circule muy poco, llegue con una intensidad con que difícilmente llega, casi diría, cualquier otra manifestación artística» (Pérez y Garayar, 2003).¹³

13 En el poema «La escritura sagrada», que forma parte del cuarto libro de Pérez reunido titulado *Canción y muerte de Hildebrando*, notamos, con un tono más imperativo, la demanda de una palabra que se proyecte en el poema para consumir e iluminar: «Pide la palabra: es tu espejo. Tu aguardiente» (132). Citamos nuevamente a Eielson, cuyo poema «Primavera en Villa Adriana», perteneciente a *Tema y variaciones* (1950), posee una evidente conexión con lo anterior. En él, la palabra transformacional anhela la combustión de todo aquello que se impone sobre la vida saturándola de «ruidos» y generando su dramática fijeza, su repliegue angustiante: «y si dijera una palabra/ tan sólo una palabra/ ardería el mundo entero» (Eielson, 1998: 176). Palabra génesis y, al mismo tiempo, palabra apocalíptica que pretende contrarrestar el dominio del silencio y liberar al hombre de la realidad babélica en la que se encuentra gracias al poder regenerador de sus llamas.

Siguiendo con el poema, las formas ondulantes del fuego, su despliegue envolvente, denotan una posesión cargada de erotismo, lo que se puede apreciar también en la calificación en torno al cuerpo consumado: este cuerpo amado, delicioso, simboliza, en su temblor, el clímax de la transformación que desde la resistencia del lenguaje se anhela. Lo erótico aquí se fundamenta en el hecho de que toda transformación es pasional. La poesía, en tanto experiencia pasional, revoluciona el lenguaje, porque lo transforma. En suma, el acto de dar sentido, y más aún de contradecirlo para provocar su enriquecimiento, es un acto transformacional, porque busca renovar el interior del hombre.

Una cuarta asociación cierra el texto, relaciona la hoguera con un quinto elemento, una fuente (hoguera → fuente). La cuestión aquí es dilucidar sobre el contenido de la fuente: ¿qué posee, qué la alimenta? Siguiendo la asociación anterior, se dice que alberga el cuerpo amado y lo que representa. No obstante, es necesario señalar que en los dos últimos versos asistimos a un giro en la significación del poema: la configuración sintáctica y semántica de los primeros diez versos se debe a la operación base, estructural de la negación. Cada una de las afirmaciones surge de una negación previa, y la afirmación apenas esbozada es negada con la finalidad de su reinvención. Panorama distinto nos ofrecen los versos de cierre, porque ya no se apela a la operación edificadora que acabamos de mencionar, sino a una afirmación donde convergen cada uno de los elementos transformados. Esta convergencia no solo reúne, también, fusiona, sintetiza cada uno de los referentes con la intención —creemos— de patentar, dar por sentada la existencia de una conciencia que relativiza las convenciones del lenguaje y la pobla de sentidos que migran y se enriquecen mutuamente, esencializándose. Da la sensación, además,

de que la escritura poética, para Pérez, es, en realidad, una suerte de reescritura, de escritura cíclica que vuelve sobre lo ya dicho para volverlo a decir más sentidamente.¹⁴

Como hemos visto en el ejemplo anterior, en la poesía de Pérez, la plasmación de la conciencia social se conjuga con el discurso amoroso, y es en esta conjugación donde surge el sustrato pasional y matiza cada una de las referencias que componen el poema. Destacamos, a propósito, dos casos más. El primero nos conduce al texto titulado «Place de Verdun», en una clara alusión a uno de los hechos bélicos más recordados de la Primera Guerra Mundial, la batalla de Verdun, símbolo de la resistencia francesa frente al imperio alemán:

Me dicen que la Place de Verdun fue construida
para guardar memoria de los héroes. Pero yo
te recuerdo a ti.

Con cierto fulgor honrado en la mirada, me muestran
huellas
de la resistencia. Yo sólo recuerdo el dardo suave de
tus ojos.

Cae una lluvia celosa en la Place de Verdun. Los
ancianos que mostraban
a los niños la dorada cicatriz de sus insignias, prestos
se refugian

14 Pérez confirma nuestra sospecha: «Toda mi vida he escrito cíclicamente. Por oleadas. Y ahora que hago un repaso de mi pequeño libro, debe ser porque más de una vez conversando con Rosa Alarco, hablábamos de la eficacia de las «suites», de una obra que se estructura y levanta a partir de pequeñas estancias, variaciones sobre un mismo tema. Como que el hablante de mis textos dice lo suyo desde diversas perspectivas. Acaso un poema mío se defiende solo por la gracia divina, pero pienso o anhelo más bien que quien habla en mis poemas lo dice todo en esas diversas estancias, momentos. Acaso eso le da una textura más compleja, más rica, a cada serie de poemas, que, en verdad, es uno solo.» (Cruz, 2007: 169-170).

bajo el cristal de sus paraguas humillados. Yo me
acurruco
en mí mismo. Y añoro el idioma de mi viejo poncho
ayacuchano.

La Place de Verdun pronto estará desierta. Los héroes
se quedarán
a la intemperie: azotados por las sílabas de un otoño
irreverente.

Yo sé que soy un héroe (a mi manera). Y que tú eres
mi heroína favorita.

Mientras espero el bus, pienso en el resplandor de
nuestras próximas batallas.

En la belladona de tu resistencia. En tus dulces gritos
de victoria. (87)

La estructura del poema se encuentra escindida, debido a la secuencia versal que se va desarrollando. En tal sentido, advertimos que la contigüidad de los versos, a modo de un entreteji-do tensional, instaura un tipo de resistencia: tenemos un primer enunciado anclado en la conciencia social, este es inmediatamente contrarrestado y virtualizado para que emerja otro enunciado anclado en la intimidad de un sujeto amante que carece y evoca. Esta contraposición de imágenes y, por consiguiente, de sentires y de visiones, aparece en tres ocasiones más, en los que se pasa de signar la plaza como el refugio donde habita el recuerdo de lo heroicamente acontecido —actualizado gracias al culto de la memoria de los ancianos sobrevivientes y herederos de la resistencia social— a la exaltación de la desposesión amatoria desgarradora, de la orfandad sin límites.

No obstante, el ser amado, del que se conserva fogonazos imaginarios del cuerpo (los ojos penetrantes, el grito dulce) también habita la plaza. La memoria personal del hablante poético,

heredero del gozo, instala, en un arrebató de consuelo, a este ser en el culto donde se reivindica el transitar agónico de vidas destinadas a la lucha y a la entrega, en suma, de vidas que sólo conocen de acciones trascendentes («tú eres/ mi heroína favorita»). Del mismo modo, reconocemos otras resistencias que gobiernan el texto. Se tiene, por ejemplo, la contraposición temporal que desatan los versos en su alternancia: la enunciación en presente refiere una atmósfera nostálgica y efímera, un momento apenas esbozado en la mente del testigo-turista porque la lluvia vuelve desértica la plaza; mientras que la alusión al pasado nos sumerge en una atmósfera ideal, sosegada, entrañable («Y añoro el idioma de mi viejo poncho ayacuchano»).

Los últimos cuatro versos resuelven la fragmentación. El yo poético proyecta una reconquista del ser amado, fusiona las dos memorias, los dos lenguajes, en una lógica de la pasión que reconfigura la concepción de la experiencia amorosa desde su sentido más esencial e instintivo: cuando los cuerpos aman, batallan; cuando acarician, hieren placenteramente; cuando se distancian, agonizan y recogen sus escombros; cuando se encuentran, se dejan dominar y dominan. Y, en medio de esta lucha, la palabra, cuya resonancia erótica torna equivalentes el gemido y el alarido guerrero («tus dulces gritos/ de victoria»).

¹⁵

15 Dos poemas que dialogan perfectamente con el citado anteriormente son «En la villa Lenin, te recuerdo» y «Sol de Cuba». En el primero, se conjuga la evocación al ser amado y la conciencia social en una sola manifestación rica más aún en la paradoja que presenta: «En la Villa Lenin de La Habana solidaria,/ libre soy como la tarde en que fui tu prisionero» (98). En el segundo, la candela metaforiza el ardor como una sensación inherente al hombre y que toca todo lo que está a su alcance. En suma, un ardor íntimo y colectivo, solidario y totalizante: «candela/ en el amor,/ candela/ en la trinchera,/ candela/ en la victoria,/ candela/ siempre candela». (99).

El segundo caso lo encontramos en el poema «Elena», el cual, sin duda alguna, es una de las composiciones más logradas de la producción de Pérez, porque condensa en su brevedad y perfecta simetría la estética de la resistencia:

Es
el tiempo
quien sacude las hojas
de tu nombre en mi memoria, compañera.

Y
en virtud
de la lluvia que una tarde
de marzo me legaras: ardiendo, permanezco. (84)

El hablante poético aguarda el día del encuentro con la *presencia* amada, entrañable. Esta yace impregnada de una significación natural; su figuración es, acaso, la de un árbol de vida, *matriz*, cuya sombra lo ha protegido, cuyos frutos lo han alimentado y cuyas ramas, en lo alto, le brindaron una visión inequívoca del mundo. Árbol-amante-compañera que *habita* en su memoria, erigiéndose de recuerdo en recuerdo (de hoja en hoja) ante el viento de la esperanza. En la segunda estrofa la figuración de lo natural se acentúa, debido a que surgen de la presencia otros acontecimientos, tales como la lluvia, imagen que enriquece el sentido de resistencia del verbo permanecer al fusionarse con la noción del ardor, de forma que disuelve la oposición convencional. Estamos, pues, ante el estado ardoroso totalizante del poeta que envuelve con su discurso todo ser, todo acontecimiento y todo momento.

Citamos, como último ejemplo de la resistencia desde el lenguaje, el texto titulado «Balada del Cua-Cua», donde se puede

apreciar uno de los mayores estragos del descomunal combate entre el poeta y la palabra:

Perdido en los laberintos de un castillo
medieval, el caminante busca la palabra
exacta, puntual, inalcanzable. [...]

El hablante se enfrenta a la supuesta imposibilidad del decir esencial, sin artificios que la opaquen. Su camino está marcado por la incertidumbre; por ello, su andar es errático, sin horizonte definido. Entonces, dentro ya del laberinto medieval, comienza la dura e indesmayable búsqueda. La simbología que trae consigo lo medieval instauro la imagen de un ambiente recargado, ostentoso, tanto en su estructura como en su decoración. Este espacio, creemos, es la figuración de la casa retórica del lenguaje, aquella edificación babélica de palabras a la que justamente se pretende deconstruir, esto es destruir, traer a bajo, demoler, para edificar una nueva casa sin puertas ni ventanas, iluminada por la sencillez y sostenida por muros transparentes. Para tentar lo poético en la palabra, esta debe ser aprehendida en su real naturaleza, a saber, la escindida, donde la plenitud del sentido adviene si y solo si lo sostiene una visión, siempre crítica, sobre su alcance insuficiente, a modo de un «relámpago agridulce». El poeta adquiere en estos versos la figura de un hacedor infatigable, de trajinar solitario, místico, enardecido desde una marginalidad que lo impulsa a contraatacar las manifestaciones retóricas que habitan en los pasadizos de aquella «eternidad petrificada» en la que se ha convertido el lenguaje.¹⁶ Y el contraataque es decididamente intenso, tensional, violento, y opone la expresión sencilla, limpia, a la expresión suntuosa. Además, si la realidad arde en su complejidad,

16 El epígrafe del escritor cubano Miguel Barnet utilizado por Pérez en el poema ilustra muy bien la metáfora bélica del acto de escribir: «La palabra buscada, la enemiga de siempre».

en su insufrible paradoja, necesita de palabras que combustionen, que fluyan ardiendo para que le hagan justicia:

Incluso, recordando el duro trabajo de los hombres
de la gleba, emitió un sonoro qué tal concha [...]
Las palabras Lima, desempleo, miseria, represión,
sangran en sus labios resechos. [...]

En estos fragmentos vemos cómo la resistencia social emerge desde la más honda, entrañable resistencia del lenguaje. En las líneas de cierre, la búsqueda concluye —¿definitivamente?—; la resistencia da paso a la reconciliación con la palabra, siempre y cuando esta se desprenda de todo rasgo superficial. La última estación del andar errante del poeta es esa primera gran fuente de sentidos que es la naturaleza:

Buscando la aguja en el pajar, el espantapájaros
ha llegado al límite del bosquecillo. Y hace suyo
el alegre cua-cua de los patos silvestres. A pulmón
abierto el caminate suelta feliz, feroz su cua-cua.
Y sonríe. El caminante cua prosigue su camino cua.
Libre ya de la enemiga cua. Ebrio de soledad y de cua.
Tan sólo escucha su humanísimo, tiernísimo, albísimo
cua-cua. (88)

La esencialidad del decir poético llega a tal punto en su esperada realización que experimenta una suerte de retorno a lo radicalmente instintivo y puro, así desplazan una articulación lógica, sistemática, predeterminada de la palabra. Esta, en su condición onomatopéyica, balbuceante, alcanza una libertad nunca antes vista, sentida. Una libertad que la torna silvestre en la medida que su única y trascendente posibilidad de significar consiste en dejar de estar para ser. Llama nuestra atención los calificativos de «humanísimo», «tiernísimo» y «albísimo» con los que se alude

a la voz de la naturaleza, la que dicho sea de paso se apropia del poema intercalándose en los versos para dar calidez, aligerar e iluminar la voz desencantada del poeta. El hombre se relaciona con la naturaleza hasta conseguir una integración perfecta, una unidad artística, a decir del crítico francés Roland Forgues: «Tal vez uno de los logros más patentes de la poesía de Hildebrando Pérez consista en el hecho de que, mediante la unión entre el hombre y el medio natural, el poeta ha conseguido darles trascendencia a los sucesos más triviales de la realidad concreta». (Forgues 2011: 286).

También es notable el impulso lúdico que se impregna entre líneas, el cual, por cierto, se erige en un común denominador de los textos de Pérez, a modo de un *ludismo crítico* que desafía la rigidez de la expresión convencional.¹⁷ He ahí el fundamento de la resistencia desde el lenguaje como una conciencia metapoética, eminentemente autocrítica, que se plasma a través de una escritura que se problematiza ella misma.¹⁸ Entonces, se infiere que

17 Lo comprobamos con el poeta: «Sin duda alguna, hay varios poemas míos en los que se descubre fácilmente la intención lúdica. Me fascina el juego (el fuego) con las palabras. No como un ejercicio vano, sino como un rito, como un arreglo de cuentas con las palabras, con la finalidad, acaso de devolverles el brillo que un día tuvieron, o para darles mayor fuerza expresiva, incluso, diría para desenmascararlas, para lavarles la cara de tanta enajenación, de tanto maltrato, de tanto comercio vil, de tanta usura que ellas han padecido.» (Forgues, 2011: 297).

18 En el poema «Cangrejo» perteneciente al tercer libro reunido en la compilación poética de Pérez leemos al final: «¿Para qué la escritura bien labrada?/ Poesía no dice nada, Amadis./ ¿No dice nada?» (117). Hemos afirmado constantemente que la poesía de Pérez dialoga en diversas ocasiones con la de Eielson. Este concebía la poesía como una «pequeña catástrofe organizada al interior del lenguaje» (Eielson, 2002a: 229), por ello hizo explícita su preocupación por lograr una expresión auténtica y su apremiante necesidad de valerse de una «superconciencia». Citamos, a continuación, un extracto del ensayo eielsoniano *Manual de lectura* para evidenciar aún más el vínculo intertextual entre ambos autores: «El terror de no escribir lealmente (de corazón y de pensamiento) se transformó lentamente en una superconciencia y el entero aparato de mi expresión se detuvo de golpe y me fue necesario desmontarlo, y examinarlo pieza por pieza en busca del trauma, tratando al mismo tiempo de introducir algunas mejoras en su arcaica estructura.» (Eielson, 2002b: 378, énfasis nuestro).

violentar el lenguaje es, en la poesía de Hildebrando Pérez, la belleza de lo esencial aconteciendo.

Ciertamente, si hay una premisa que define de modo concreto lo que aquí hemos convenido en llamar resistencia, ya sea desde la conciencia social o el lenguaje, es la siguiente: la palabra poética para significar, para proveerse de un sentido trascendente, sensible, único en su performance, tiene que combatir con su propia competencia para expresar, con el silencio que la asedia, con otras palabras dentro y fuera de esa tierra liberada que es la hoja en blanco.

Bibliografía

- AYALA, José Luis. «Otro «Aguardiente». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En *La primera*. Lima, 19 de noviembre, 2007, 17 p.
- ARAUJO León, Óscar (comp.) *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*. Lima, Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma; Noceda Editores; Mundoamigo Ediciones. 2000.
- ARDUINI, Estéfano. *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- CABO A. Fernando. *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco, Libros S. L. 1999.
- CASTAÑEDA, Esther. «Aguardiente». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año VI, N.º 11, 1980, pp. 144-146
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. Barcelona, RBA, 2001.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima, Lasontay. 1980.
- . *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Peruanos. 1989.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte, 1994a
- . «Mestizaje, transculturación, heterogeneidad». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XX, N.º 40, 1994b, pp. 368-371.

- CRUZ GUERRERO, Dany Erick. «¡Sé misterioso y serás feliz!». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En PÉREZ GRANDE, HILDEBRANDO. *Aguardiente, forever*. Lima, Hipocampo Editores, 2007, pp. 167-170.
- EIELSON, Jorge Eduardo. *Poesía escrita*. Santa fe de Bogotá, Norma. 1998.
- . «La transvanguardia o el talón de Aquiles. Conversación con Achille Bonito Oliva». En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, 2002a, pp. 223-229.
- . «Manual de lectura». En PADILLA, José Ignacio (editor). *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima, PUCP, 2002b, pp. 378-380.
- ESCRIBANO, Pedro. «La poesía es ética frente a la vida». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En *La República*. Lima, 11 de diciembre, 2007, p. 7.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.
- . «*Aguardiente, forever* de Hildebrando Pérez Grande. En *La soledad de la página en blanco*. «<http://camilofernande.blogspot.com/search/label/Hildebrando%20P%C3%A9rez>». [Consultado el 1 de septiembre de 2011]
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FORGUES, Roland. «Encontrar su justo cauce» (prólogo). En PÉREZ GRANDE, Hildebrando. *Aguardiente y otros cantares*. Grenoble, Ediciones det Tigmahus, 1990.
- . «Nuevas batallas me esperan». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En *Hablan los poetas*. Lima, San Marcos, 2011.
- GREIMAS, Algirdas Julien (editor). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta. 1976.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Séptimo Ensayo, 1988.
- HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl. «El hombre no es una naturaleza muerta: Hildebrando Pérez». En *Casa de las Américas*. Año XIX, N.º 110, 1978, pp. 163-166.
- PADRÓN, Juan Nicolás. «Hildebrando Pérez: memoria y espacio crítico». En *Cubarte*. La Habana, 8 de abril. «<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opi>

- nion/hildebrando-perez-memoria-y-espacio-critico/17885.html». [Consultado el 1 de septiembre de 2011]
- PAJARES CRUZADO, Gonzalo. «Quise darles perspectiva histórica a los Andes». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En *Perú 21*. Lima, 11 de diciembre, 2007, p. 23.
- PÉREZ GRANDE, Hildebrando y GARAYAR DE LILLO, Carlos. «La poesía siempre es un milagro». Entrevista a Marco Martos. En *Resonancias. Revista literaria y artística latinoamericana*. «<http://www.resonancias.org/content/read/287/>», 2003. [Consultado el 1 de septiembre de 2011]
- PÉREZ GRANDE, Hildebrando. *Aguardiente*. La Habana, Casa de las Américas. 1978.
- . *Aguardiente, forever*. Lima, Hipocampo Editores, 2007.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI. 1982.
- RAMOS SOLANO, Erick. «Concepción de nación en *Aguardiente* de Hildebrando Pérez». En PÉREZ GRANDE, Hildebrando. *Aguardiente, forever*. Lima, Hipocampo Editores, 2007, pp. 139-1164.
- SÁNCHEZ, HERNANI, Enrique. «Lirismo y coloquialidad». En *El Dominical*, suplemento del diario *El Comercio*. Lima, 16 de diciembre, 2007, p. 3.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- VERGARA, Elena y Reynaldo ALBERCA. «Educar es un Ágape». Entrevista a Hildebrando Pérez Grande. En *Ser de Palabra*, 2006. S/ a, s/n, s/p.
- ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva*. Lima, Universidad de Lima, 2006.

Correspondencia

Alex Morillo Sotomayor

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM

Correo electrónico: alex_morillo@hotmail.com