

# HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE: TRÍPTICO PARA AGUARDIENTE Y OTROS CANTARES

*Javier Morales Mena\**

yakanasz@hotmail.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

**Fecha de recepción:** agosto de 2017

**Fecha de aceptación:** diciembre de 2017

**Resumen:** El artículo explica uno de los elementos estructurantes del poemario *Aguardiente y otros cantares* de Hildebrando Pérez Grande. Se trata de la carencia de la propiedad de la tierra y el conjunto de elementos que derivan de esta. Mediante el comentario de algunos recursos y elementos de la composición poética se explicará la articulación temática y estructural de la carencia, así como el sentido de la inserción de este tema dentro de la composición poética.

**Palabras clave:** Hildebrando Pérez Grande, poesía peruana, crítica literaria, justicia poética.

## HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE: TRIPTYCH FOR AGUARDIENTE Y OTROS CANTARES

\* **Javier Morales Mena** es docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es, también, magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Juan Ojeda. Poesía metafísica* (Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2013).

**Abstract:** The article explains one of the structuring elements *Aguardiente y otros cantares* of Hildebrando Pérez Grande. It is about the lack of land ownership and the set of elements that accompany it. Through the commentary of some resources and elements of the poetic composition the thematic and structural articulation of the lack is explained, as well as the sense of the insertion of this theme within the poetic composition.

**Keywords:** Hildebrando Pérez Grande, Peruvian poetry, Literary criticism, poetic justice.

## 1. Introducción

El poeta Hildebrando Pérez Grande (Lima, 1941) publicó hace 39 años el poemario *Aguardiente y otros cantares* (La Habana, 1978)<sup>1</sup>. Este se había hecho merecedor del prestigioso premio de poesía Casa de las Américas, galardón que una década antes lo obtuviera Antonio Cisneros (1942-2012), por *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968). Como todo poeta que busca la perfección de sus obras mediante una reevaluación del diseño de su arquitectura o a través de una puesta a prueba de la musicalidad, el ritmo y la intensidad de los versos, Pérez Grande ha ido calibrando, reestructurando y agregando poemas a su obra primera. Como resultado de esta poíesis perfectiva que hace de la materialidad del poemario una verdadera obra abierta, el título inicial de la primera edición tiene, para la cuarta, una palabra inglesa complementaria que define su sentido heterogéneo: *Aguardiente, forever* (2007). Se trata de la edición donde se introducen, además, algunas secciones como “Huirahuirá”, “Escorzonera”, “Cahier noir”, “Old fashion” y algunos epílogos.

Sobre el primer componente del título, no se trata de aquel derivado de la caña cuya producción y comercialización estuvo directamente asociado con el lucrativo negocio de los hacendados tanto de la sierra como de la costa; no se trata de aquel negocio a través del cual se fomentó el alcoholismo de los indígenas para garantizar la prosperidad de la gran propiedad agrícola; el derivado de caña que emponzoña la salud indígena y que mantiene adormecidas la conciencia y la mano de obra para garantizar una explotación eficiente y productiva. Este derivado de caña que Manuel González Prada (2009) señalaba como elemento embrutecedor del indio, para Pérez Grande, por el contrario, es una

---

<sup>1</sup> Todas las referencias que se realicen procederán de esta primera edición, por tanto, se registrará solo el número de página de donde proceden los versos.

bebida catártica que alivia el sufrimiento de los más humildes; un líquido combustible que los inspira para pensar cómo reconducir sus vidas. El aguardiente —metafóricamente hablando— sería una bebida de concientización y revelación para penetrar y buscar resolver los problemas de la realidad social. El segundo elemento del título, precisa el poeta, no solo expresa una actitud lúdica con la combinación de las palabras y los prestamismos, sino que también busca proponer la imagen de que lo andino no está separado de lo universal (Pérez Grande, 2014).

La crítica literaria que ha reparado en las constantes estructurales y temáticas de la poética de Pérez Grande destaca que la suya es una poesía hecha sobre la base de formas tradicionales como la canción popular, modo expresivo breve que se emplea para canalizar las voces de la tradición oral y una variedad de referencias al paisaje, la naturaleza y las prácticas rituales ancestrales (González Vigil, 1999). Esta se complementa, y a la vez se complejiza, con el uso de formas y recursos expresivos de la retórica de los años 60, entre estas, la narratividad, el coloquialismo y el conversacionalismo (Fernández Cozman, 2001). Se trata de elementos de arquitectura poética que permiten la organización y el flujo equilibrado de voces en lengua quechua y otras lenguas llamadas “modernas” (inglés y francés).

La voz poética que aparece verso tras verso se despliega sin conflicto alguno entre la confesión íntima de los afectos y el compromiso e identificación con los intereses del pueblo, el campesinado y los grupos dominados que luchan por la transformación social (Castañeda, 1980). Es cierto que esta poesía se modela como “denuncia” y “réplica social” (Cabel 1986, pp. 135-136), como una especie de “resistencia poética” (Morillo, 2014, p. 117), pero entiéndase que no se trata de un inútil “sacrificio de la poesía” (Vargas Llosa, 1959, p. 44) para favorecer el poema panfletario o la dicción cargada de diatribas políticas. La poesía de Pérez Grande supera aquellos espejismos referenciales de la llamada “poesía social”, sobre todo porque en sus versos confluyen, de modo equilibrado, el compromiso artístico con el político y social (Escobar, 1973). Así, el resultado de esta responsabilidad poética —una suerte de ética de la creación verbal— es una poesía que destaca por el acabado estructural donde “se funde de manera cabal, el espíritu milenario del habitante de los Andes con la conciencia política y social del hombre moderno que sangra y padece, pero también [que] se rebela y lucha” (Forgues, 1988, p. 23).

Estas percepciones críticas diseminadas en entrevistas, reseñas, comentarios y algunos artículos cubren, si se traza una línea temporal desde la primera (1973) hasta la más reciente (2014), poco más de 40 años. En este lapso de tiempo no se ha dejado de explicar

aquellos componentes estructurales y temáticos reseñados en el párrafo anterior. Si bien se puede coincidir con las apreciaciones, no obstante, estas han dejado de explicar uno de los elementos que estructura el poemario.

Se trata del problema de la carencia de la propiedad de la tierra y el conjunto de figuras que derivan de esta, sobre todo porque los efectos que estas producen en la serie social, política y económica serán las que organicen temática y estructuralmente todo el poemario. Se trata de un repertorio de imágenes que, mediante diversos recursos poéticos, aluden a la pobreza, la explotación, la protesta, la represión social y la muerte. Pretendo explicar, entonces, que *Aguardiente* se propone como modelo de poíesis que introduce en el discurso poético —tanto temática como estructuralmente— la cuestión de la carencia de la propiedad de la tierra y su correspondiente búsqueda.

## 2. Cartografía Poética de la Carencia

La cartografía poética es el recurso literario a través del cual se hace alusión a una diversidad de escenarios ya sea para destacar la particularidad exótica o para resaltar la fuerza cromática de los mismos. Otrora se empleaba como un recurso expresivo para presentar la maravilla del paisaje hispanoamericano, como una suerte de afirmación de que, tras continuos saqueos por parte de los conquistadores, no se habían extinguido ni su resplandor ni su magnética atracción. En la actualidad, el discurso poético apela a esta para ofrecer una imagen panorámica y heterogénea de los escenarios que presenta. Las figuras que complementan esta estrategia del discurso poético son aquellas que privilegian tanto la descripción de espacios, una de ellas es la topografía, como las que permiten comprender los procesos metafóricos de síntesis y sustitución de valores como la metáfora y la metonimia.

El sistema cartográfico de *Aguardiente* modela, entonces, un conjunto de escenarios que abarcan ciudades, pueblos y localidades andinas: Andahuaylas (p. 15), Pampas (p. 16), Cuzco (p. 18), Juliaca (p. 19), San Pedro de Cajas (p. 23), Cerro de Pasco (p. 28), Ancash (p. 39) y Cushillococha (p. 53). Entiéndase que no se trata de una poesía que hipoteca su sentido a la referencialidad. Son espacios que el discurso poético construye con una variedad de insumos que provee la naturaleza: la lluvia, el relámpago, el día y la noche, el sol y la luna, la nieve; el río, el manantial, el lago, la totora, el maíz y el trigo; las retamas, las cañas, los sauces y algunos otros elementos.

El sentido que tienen estos componentes de la sintaxis versal no es solo el de servir como antesala decorativa, estas también hacen evidente el cromatismo y las sensaciones sinestésicas que producen las imágenes, y, a otro nivel, cumplen la función de modelar el escenario donde se distribuirán variados elementos que le son característicos y complementarios: el labriego, el campesino, el obrero; la amada, el amor, el desamor; el zorro, la paloma y el sicuri; el surco, la siembra, la cosecha; el amo, el gamonal, la autoridad y el Estado; también la explotación, la pancarta, la huelga, la represión, la tortura, la prisión y la muerte. Compréndase que no se trata de una poesía descriptivo-referencialista. No se trata mucho menos de versos que ensordecen por la monotonía del ritmo o que enceguecen por la sucesiva iteración de sus imágenes.

Si reparamos en la extensa enumeración hecha líneas arriba, podremos constatar que la variedad de elementos y sus posibilidades de combinación permiten la regulación de intensidades versales, así como el manejo variado del ritmo y el tratamiento equilibrado de la trama y, cuando se requiera, la inserción de elementos rupturistas de los protocolos de composición (por ejemplo, cuando en el apartado “Retamas” se juega con el protocolo de autoría al hacer saber que los poemas de esa sección pertenecen a “Matías Sánchez Obispo, poeta y artesano”, o cuando —ahí mismo— se precisa: “Lamentamos no haber podido descifrar los dos primeros poemas, ni el último de su cuaderno titulado: *Cantar de ciegos*”, p.63), ¿qué se pretende con este juego informativo?, ¿se trata del poeta que recolecta, descifra y transcribe los poemas de otro poeta?, es decir, ¿estamos frente a la voz de un poeta que hace las veces de gestor de la poesía? El sentido de todos estos elementos de la gramática de la creación poética apunta hacia la configuración de una demanda histórica que se hace evidente en la estructuración poética y en el contenido que produce la carencia de la propiedad de la tierra. No resulta extraño que los efectos de estas figuras y contenidos se plasmen en una búsqueda expresiva que economice la imagen. Leamos el siguiente poema cuyo título, a manera de código, se estampa como número:

1

el labriego

En el día o en la noche tenía

que sembrar y cosechar  
para su *amo*.

Lo ayudaba su mujer.

Ay, si la lluvia no llegaba.

(La helada también era un peligro).

El labriego y su mujer ya dejaron  
de sudar bajo el verano.

Los hijos *heredaron* el trabajo. (p. 14, el énfasis es nuestro)

Este conciso poema cuya economía retórica logra expresar el drama que lo estructura —la carencia de la propiedad de la tierra, y las figuras complementarias que como efecto se diseminan verso a verso: el amo y el esclavo, el explotador y el explotado—, oculta también una fuga irónica que juega con la esperanza del lector que cree leer, en la indeterminación de los versos finales, la resolución de un problema. Pero el círculo del grillete se hace visible en toda la expresión de su circularidad. El poema, cuyo ritmo avanza como susurro tras la fatiga del día, expresa así la dureza de lo que significa: la pobreza se hereda, y no se puede escapar de esa condena, por lo demás, histórica. La disposición del verso final, que coloca como elemento central de su sintaxis la cuestión de la heredad, hace que el problema resulte estructural, más que circunstancial. Así, la estructura circular del poema informa sobre un problema social también circular.

Este abanico de imágenes da cuenta sobre la inserción de un problema político en el poema, y lo que este hecho supone como relación simbólica entre poesía y política. El poema ha desmontado de su arquitectura los elementos retóricos para ser —él mismo—

en su estrechez metafórica, expresión de la carencia de la tierra. No se ha sacrificado ni el principio organizador del verso (el ritmo), ni se ha perdido de vista la organicidad del poema toda vez que resulta evidente el equilibrio estructural de sus componentes. La economía retórica que estructura el tema de la carencia de propiedad no demanda piedad. Tampoco una acción emancipadora. Aún no es el momento. Lo que hace es plantear un problema que exige una solución poética. Veamos el siguiente poema que, cual sucesión articulada de un canto mayor, dice:

5

Para los ojos muertos del turista, Cuzco  
es un souvenir, un regalo de bodas, piedra  
y tiempo cantado por Neruda, Martín Adán  
y otros más pequeñitos como Diego López.  
Para quienes arañan los surcos, *Cuzco*  
*es tierra o muerte*

(vale la pena recordarlo). (p. 18, el énfasis es nuestro)

Este poema, mucho más breve que el anterior, monta su estructura de sentido sobre la base de un propósito suplementario: completar un elemento histórico a la imagen que se tiene sobre Cuzco. Para ello, el poema critica abiertamente el sentido esteticista, consumista y paisajista que se hace de este, incluso, en la tradición poética latinoamericana. Se trata de un cuestionamiento poético sobre la automatización con que se percibe a la emblemática ciudad de los incas. Evidentemente, se pretende transformar la percepción para resemantizar el espacio. Los versos con los que cierra el poema no pueden ser más expresivos de este propósito.

El poema demanda un correctivo perceptivo, una suerte de penetración en lo que es la realidad mediante la inserción del sentido histórico, y no solo el detenimiento contemplativo sobre lo que no es. La construcción metafórica de los versos finales, sin exceso de adorno ni impostura de imágenes, logra expresar austeramente que la tierra es de quien la trabaja, y no hay punto medio en esto. Incluso, el convencimiento de esta idea es

tal que su radicalidad está concentrada en la intensidad que sugiere el penúltimo verso, esto es, asumir la elección entre una disyuntiva: la tenencia de la tierra o la muerte. La lógica que se desprende de este circuito de elecciones posiciona, en primera instancia, el sentido capital de la tierra en la vida y, a otro nivel, informa sobre la vida vacía, incompleta o sinsentido que, se supone, deriva de un estado de no posesión de la tierra.

### 3. Tanatopolítica: dar la Tierra, dar la Muerte

Si en el poema inicial “1” la cuestión de la carencia se mostraba como una crítica, en el poema “5” ya no estamos solo con el cuestionamiento y la evidencia de un círculo vicioso donde se hereda la pobreza. Aunque, significativamente, el poema que comentamos en el párrafo anterior no derrocha imágenes de bonanza, ni de una transformación sustancial de la situación del sujeto explotado. Lo que sí muestra, en toda su madurez emancipadora, beligerante y deseosa de transformación de la historia, es la imposibilidad de negociación del contrato social que corrija la afirmación poética respecto a la conjunción: propiedad de la tierra y sentido de la vida. Esta idea parece tener asidero, pues conforme se desplaza la demanda de la tenencia de la tierra y se mezcla con una serie de exigencias laborales y sociales que transitan de la sierra a la costa y se generalizan sinecdóquicamente para todo el país, esta cláusula no negociable parece afirmarse más al grado de escenificar lo irrevocable de la decisión. Leemos el siguiente poema que le sucede al anterior:

6

Displicentes las nubes reposan sobre las tejas oxidadas  
de Juliaca. Envuelto en las brisas que vienen del lago,  
llega el chispear de unas cañas levantiscas. El aire  
se retuerce en la madrugada como un niño de pecho.  
El tiempo sacude sus espuelas de plata oscura. Y llegan las

zampoñas a nuestro albergue. 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.

(p. 19, nuestras cursivas)

Se ha quebrado el protocolo de composición que guiaba a los anteriores poemas. Mientras que en aquellos se procedió por descomponer y simplificar sus imágenes para que en aquella economía de la imagen se exprese el tema de la carencia, en este, el lenguaje poético asume otro imperativo de la creación. Esta vez el de enfrentar un acontecimiento trágico que asumimos —dentro de la lógica que plantea el poemario— como efecto de la máxima que orienta la existencia: posesión de la tierra, sentido de la vida. La estructura del poema que dispone el encadenamiento de una imagen tras otra hace evidente que el propósito del poema como lenguaje y estructura rítmica no sea, precisamente, asordarse y enmudecer.

Es cierto que algunos elementos que componen el cuerpo metafórico (“nubes”, “aire”, “tiempo” y “memoria”) volatilizan un poco la densidad de la carga trágica, pero el encadenamiento sistemático de los penúltimos versos devela no solo la existencia de instituciones represivas como la cárcel, no solo la acción de una racionalidad que opera vejámenes sobre el cuerpo, sino también el ensañamiento sobre la vida y la evasión de cualquier responsabilidad con la misma. Se trata de una tragedia provocada por el crimen. Comprendamos que las pausas versales que introducen las comas no son gratuitas. Su detenimiento grafica la planificación del crimen, esto es, la orquestación y la gestión de la muerte. No es, pues así no lo sugieren los elementos que componen el poema, la presentación de la muerte como acontecimiento último de la vida. Cada uno de los tramos que presentan estos penúltimos versos informa claramente que se trata de un proceso de gestionar la vida para dar la muerte.

Algunos poemas que forman parte de otras estancias de *Aguardiente* escenifican esta suerte de *tanatopolítica* o política para dar la muerte. Los poemas lo han planteado

claramente: no hay tregua para quien impida que la tierra le pertenezca a quien la trabaja. Acaso también por ello las imágenes que componen los poemas se intensifican en acción emancipadora toda vez que las acciones que grafican no son, de ninguna manera, prácticas pasivas y contemplativas: “huelga” (p. 28) y “rebelión” (p. 36). Estas dos categorías, a las que podríamos sumar las que se diseminan por todo el poemario: “manos laboriosas” (p. 16), “gamonal” (p. 20), “contienda” (p. 37) y “cédula” (p. 38), pueden dar cuenta de que los poemas de Pérez Grande nutren la dicción poética de los años 60 con un conjunto de términos que provienen del léxico de las ciencias sociales, y agreguemos que la gramática de la creación del poeta establece también conexiones explícitas e implícitas con lo que estas acciones desencadenan, no solo en un poema en concreto, sino en todo el universo poético que representa tensión y conflicto.

Así, se registra la represión a través de la presencia del “calabozo” (p. 28), la “pancarta hecha añicos” (p. 33), la “bala” (p. 38) y la “bomba” (p. 75); no se equivoca quien lee en este sinecdóquico y aleatorio orden de elementos la huella del sistema y la tecnología de represión de aquello que Althusser calificó como las extensiones del Aparato Represivo del Estado. La disposición estructural del poemario, para efectos de dar sentido a la lucha por la tierra, ha distribuido cuantitativamente en más poemas esta demanda para significar que la lucha es más prolongada que la celebración de la victoria o la conquista del anhelo. Este apenas se puede leer en versos como “Andahuaylas es leña, leña ardiendo en una cocina de barro, en cada recuperación de tierras” (p. 15) o “Los periódicos hablarán de nuevos territorios liberados” (p. 75).

El aguardiente metafóricamente hablando, en este caso, no es una bebida de celebración, más parece ser un cicatrizante para una herida por la que el pueblo se desangra generación tras generación. Cuando no ocurre el acontecimiento de la victoria, que más de las veces se aplaza o no se realiza completamente, pues la tecnología militar y las estrategias de guerra y exterminación que desarrolla el sistema suelen reprimirlas, la tragedia se expresa, como lo comentamos a propósito del poema anterior, de modo terrible: los poemas registran el signo último de la vida que buscó ser completa con la tierra: “nos dieron por la espalda, hermanitos” (p. 39) y “cuerpo pisoteado” (p. 75). Estos elementos tomados de la sintaxis composicional del poemario, por lo demás, bastante expresivos, sugieren que el paso de la carencia de la propiedad de la tierra a su posesión pasa por una lucha desigual contra un sistema organizado que da muerte a quien busca romper con aquel círculo vicioso que explicaba la explotación y el servilismo en la imagen de la heredad de la pobreza.

Así, *Aguardiente* es un prolongado cantar de lucha por la propiedad de la tierra, un canto donde los héroes no tienen nombres compuestos ni largas patillas, es el cantar cuyo dramatismo y tragedia se expresa en la imagen del pueblo que sacrifica su vida por romper con el círculo de la heredad de la miseria y la pobreza. Son poemas de una gesta que nace desde lo más profundo de los andes y avanza y se hace eco en los arenales y avenidas de la ciudad, como expresan los versos, desde los “socavones” donde la lámpara es “un río de heridas y quebrantos y protestas” (p. 16), hasta “el cielo confuso de Lima” (p. 41) donde estallan las “cachiporras” (p. 40) de los policías y revientan las “bombas lacrimógenas” (p. 40).

Pero entiéndase que el poemario no es una extensa crónica de mal gobierno, si bien la carencia de la propiedad de la tierra es la que estructura el sentido del mismo, y se puede derivar de esta una poderosa tesis de transformación social en la línea de las tesis de Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui. Ambos coincidían en señalar que el problema del indio, se resuelve adjudicándole lo que por historia le pertenece: la tierra. Para el librepensador de la anarquía y del martillo, en su conocido ensayo “Nuestros indios”, debemos tener en cuenta que:

Nada cambia más pronto ni más radicalmente la psicología del hombre que la propiedad: al sacudir la esclavitud del vientre, crece en cien palmos. Con sólo adquirir algo el individuo asciende algunos peldaños en la escala social, porque las clases se reducen a grupos clasificados por el monto de la riqueza. A la inversa del globo aerostático, sube más el que más pesa. Al que diga: *la escuela*, respóndasele: *la escuela y el pan*. La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social. (González Prada, 2009, p. 242, cursivas en el original)

No puede ser más expresivo el conjunto de metáforas vivas que emplea González Prada. En la misma línea de enfocar la propiedad de la tierra como transformador de la condición del ser humano y de la realidad social, esto es, no restringiéndola solo a cuestiones de indios, sino de todos los hombres desposeídos y explotados, sostiene el Amauta:

La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los “gamonales”. (Mariátegui, 1978, p. 20)

Estos personajes conceptuales que se asoman en los fragmentos citados son también los que participan y protagonizan la historia de opresión e injusticia que el poemario *Aguardiente* coloca en escena. Es cierto que los sujetos sociales cambiaron por lo mismo del devenir temporal. No obstante, el poemario nos hace saber poema tras poema que la estructura de dominación y explotación continúa igual, es decir, con la misma situación de carencia de la tierra y las mismas acciones y sacrificios para obtenerla.

¿Pero qué es lo que este poemario quiere dar a entender con la estructuración de su sentido precisamente sobre la base de este problema de la propiedad de la tierra? ¿Proveer una imagen actualizada del irresuelto problema que atraviesa la historia nacional desde su fundación como república? La respuesta a estas inquietudes podemos hallarla en el efecto de la estructuración de cada una de las escenas poéticas donde, mediante diversos recursos y figuras, se presenta a la víctima y, del mismo modo, al victimario. Los poemas de *Aguardiente* introducen en su estructura y gramática de la creación versal el dato histórico, el problema económico y la cuestión política, pero para atravesarlos por una exigencia: la solidaridad con aquellos que sufren. Así, cada poema de *Aguardiente* busca *justicia poética* para transformar el curso de la historia:

Quien lee una inscripción en el pecho de un relámpago  
montaraz o avive la memoria como un viejo navío  
de totora que navega en el espejo de la tarde, descubre  
que el pasado es cosa seria, manantial que aún perdura,  
cruz de camino, olas de un por venir esplendoroso, nuestro.

(p. 13)

### Referencias

- Cabel, J. (1986). *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/70*. Lima, Perú: Sagsa.
- Castañeda, E. (1980). Pérez, Hildebrando: *Aguardiente*. [Reseña]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (11), 144-146.
- Escobar, A. (1973). Hildebrando Pérez. *Antología de la poesía peruana. Tomo II (1960-1973)* (pp. 55-57). Lima, Perú: Peisa.
- Fernández Cozman, C. (2001). La poesía de los años sesenta en el Perú. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60* (pp. 71-106). Lima, Perú: Biblioteca Nacional.
- Forgues, R. (1988). Hildebrando Pérez: nuevas batallas me esperan. [Entrevista]. *Palabra viva. Poetas*. Tomo II (pp. 227-245). Lima, Perú: Studium.
- González Prada, M. ([1904] [1905] 2009). En I. Tausin-Castellanos (Ed.), *Ensayos 1885-1916*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- González Vigil, R. (1999). Hildebrando Pérez. *Poesía peruana siglo XX: de los años '60 a nuestros días*. Tomo II (pp. 125-128). Lima, Perú: Petroperú.
- Mariátegui, J. C. ([1928] 1978). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Morillo Sotomayor, Á. (2014). La resistencia poética de Hildebrando Pérez Grande. *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 109-143.
- Ogosi, C. (2007). Hildebrando Pérez Grande. *Aguardiente, forever*. [Reseña]. *Escritura y pensamiento*, (21), 233-235.
- Pérez Grande, H. (1978). *Aguardiente y otros cantares*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.