

La poética errante de Luis Hernández en su *Estanque moteado*

The errant poetics of Luis Hernandez in his *Estanque moteado*

Autora: Andrea Cabel García¹

Filiación: Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, Estados Unidos

Email: andrea.cabel@gmail.com

Resumen: Proponemos analizar la poética visual del poeta y médico peruano Luis Hernández en su cuaderno *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (1974), a través del concepto de la errancia que postula Esther Gabara. No obstante, sostenemos que la capacidad de la errancia para descubrir lo velado no está en entender este concepto como un error, sino como movimiento. Entenderlo así nos permite acceder a lo que hemos denominado el “ethos íntimo” del poeta. Es decir, a su capacidad de hablar de su amor homosexual. Este “ethos íntimo”, este “no decir, diciendo” se desarrolla en dos canciones rusas, que son las que analizaremos para caracterizar no solo la poética visual del autor, sino su potente capacidad de escamotear y de mostrar, a la vez. Nuestro aporte es doble: esperamos colaborar al debate sobre la obra de Hernández y a la vez, esperamos hacerlo de modo creativo, tal como es la propuesta misma del poeta.

Palabras clave: Luis Hernández, poética visual, ethos íntimo, Esther Gabara, errancia, *Estanque moteado*, cuaderno ológrafo

Abstract: We propose to analyze the visual poetics of the Peruvian physician and poet, Luis Hernández, in his handwritten notebook *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (1974), through the concept of errancy as Esther Gabara develops it. However, we propose that errancy means only to track movement

and disruptions rather than meaning erroneous or mistaken. On one hand, our goal is to demonstrate that Hernandez errancy is an important characteristic in his visual poetic but also, in other hand, errancy is one key to access to his “personal ethos”. That is to be able to read a veiled aspect in his poetic. Errancy is a metaphoric mechanism that allow us to read what he is saying without saying. Our proposal is relevant because we are collaborating to the very incipient corpus of critic readings of this relevant author from a creative perspective. As his own poetry is.

Keywords: Luis Hernandez, visual poetics, intim ethos, Esther Gabara, errancy, *Estanque moteado*, handwritten notebook

Introducción y contextos

En el lado occidental del mundo, los años 60 son los años en los que comienzan a verse las películas de Luis Buñuel y se escucha a Los Beatles y a Los Rolling Stones. Son los años en los que se alzan las banderas del hippismo y la revolución sexual. Los 60 son los años de las primeras revoluciones feministas y de los movimientos estudiantiles. Son los años en los que el hombre pisa la luna (1963) y en Latinoamérica suceden dos eventos de gran importancia cultural y política: la Revolución cubana (1959) y el boom latinoamericano, que a decir del crítico Emir Monegal, sostiene su éxito en otros tres booms: el editorial suscitado por la revolución cultural cubana, y el boom de las traduccionesⁱⁱ.

En el Perú, el general Juan Velasco Alvarado da un golpe militar en 1968 y propone su conocida -y frustrada- Reforma Agraria. Se vive un ambiente político exacerbado con una guerrilla que surge en el 65, a la que pertenece el poeta Javier Heraud, quien fallece a los 21 años, acribillado en el río Madre de Dios, en plena selva peruana. Heraud es uno de los representantes de la potente Generación del 60. Esta es una generación que, en palabras del crítico peruano

Cabel, Andrea. “La poética errante de Luis Hernández en su *Estanque moteado*”. *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

Alberto Escobar, representa “un nuevo ciclo en la poesía peruana: el de los cuestionadores de la tradición o, según otros, el de su refundación” (Cit. en Chueca). Parte de su refundación radica en el énfasis que le dieron a la ciudad, a la importancia del retrato urbano de Lima en sus versosⁱⁱⁱ. Otra parte de su refundación radica en su renovación del lenguaje poético. A propósito, el crítico Víctor Vich señala que en esta generación, a diferencia de la anterior, el lenguaje comienza a ser más sencillo y coloquial, y comienza a referirse a lo cotidiano, características que luego se radicalizarán en los 70. En sus palabras: esta generación “va a sentir mayores espacios de libertad política y libertad simbólica, creativa. Van a romper con el peso de una tradición y van a intentar fundar algo nuevo. En el caso político, el socialismo, y en el caso literario, una poesía más coloquial” (Vich, cit. en Palacios).

Algunos de los poetas representantes de esta generación son Carmen Bejarano, Juan Ojeda, Arturo Corcuera, Reinaldo Naranjo, Mario Razzeto, Julio Ortega, Mirko Lauer, Marco Martos, e Hildebrando Pérez. Todos ellos son reconocidos referentes en el campo de la creación poética y los últimos cuatro también en el campo de la crítica literaria y la docencia. No obstante, además de ellos, tenemos a cuatro grandes poetas que produjeron las obras más representativas de estos años y de esta generación, permítaseme mencionarlos: *Poemas bajo Tierra* (1960), *Pedestal para Nadie* (1975), y *Ausencias y retardos* (1963), de César Calvo, *Consejero de Lobo* (1965) y *Contranatura* (1971) de Rodolfo Hinostroza, *Como higuera en un campo de Golf* (1972) de Antonio Cisneros, *El viaje* (1960) de Javier Heraud, y *Orilla* (1961), *Charlie Melnik*, (1962) y *Las constelaciones* (1965) de Lucho, como llamamos cariñosamente al poeta Luis Hernández^{iv}, en quien nos vamos a centrar en este artículo.

Luis Guillermo Hernández Camarero (Lima, 18 de diciembre de 1941 - Buenos Aires, 3 de octubre de 1977), más conocido como Lucho Hernández, da inicio a una verdadera contracultura que surgió en medio de las inquietudes y movimientos de la década del 60. Joven políglota^v, melómano empedernido y médico de profesión, Hernández es un poeta peruano sobre el que se ha escrito muy poco todavía, y sobre el que aún se está valorando sus versos a través de ediciones facsimilares de los cuadernos en los que escribió mayoritariamente

sus versos. No obstante, como señalamos anteriormente, antes de escribir en cuadernos y libretas, publicó tres libros. El primero, titulado *Orilla* fue publicado en 1961 y se ubica en el nacimiento de la “poesía contemporánea peruana” y junto a otros dos fundó las bases de la poesía tal como la entendemos en la actualidad. Estos otros dos son *El río* (1960) de Javier Heraud y *Destierro* (1961) de Antonio Cisneros. Seguido a *Orilla*, Hernández publica dos poemarios más (*Charlie Melnik*, 1962 y *Las constelaciones*, 1965), luego de los cuales recién dará a conocer sus versos a través de un sistema de creación marginal que pasamos a detallar. El poeta compraba en librerías cuadernos y libretas de hojas rayadas o cuadriculadas. Muchas veces no importaba si eran libretas, escribía en agendas largas y delgadas, o en simples blocks de notas. Lo particular no era únicamente la materialidad de su producción (los cuadernos, blocks, libretas) sino que usualmente escribía sus versos pintando, es decir, sus versos no solo son palabras escritas sino dibujos redondos, rodeados de más dibujos elaborados con plumones marca Faber-Castell, “plumones de alegres colores” (“Un mueble de poesía”).

Esta nueva forma de escribir poesía y de darla a conocer a través de ediciones manuscritas de solo un ejemplar, regaladas a amigos y a desconocidos, implicaba un gesto de desprendimiento y de especial postura frente al panorama capitalista de producción y venta de poemarios, después de todo, el autor no guardaba copia de estos. A su vez, esta forma de escribir y de dar a conocer sus versos fue, por lo dispersa, profundamente difícil de reunir. De otro lado, sus versos solían repetirse eventualmente y los cuadernos que entregaba no siempre tenían una estructura o planteaban una continuidad^{vi}. Respecto de su estética, siguiendo la propuesta de su generación, estos retoman una línea conversacional que favorece el contacto directo con el horizonte urbano, como las calles de Lima (con sus bares, cinemas, y más afuera, con sus playas, con su mar^{vii}), e incluye diversos elementos intertextuales como la música, los idiomas (alemán, inglés, francés, ruso, latín) y algunos elementos de sus “historias médicas” tomadas de su experiencia como médico. Del mismo modo, su poesía, siempre con toques de irreverencia, incorpora el humor, la ironía, que, como comenta el crítico peruano Peter Elmore, se encuentra expresada en “un

constante rechazo a una poesía declamativa y solemne”. El arte y la estética hernandiana se basa en diversas estrategias creativas como el collage, la apropiación como reescritura –véase sino cómo recontextualiza los versos de Shakespeare, Dylan Thomas y Robert Browning en su cuaderno *Survival Grand Funk* (1973) – y en la forma como interviene con su “puño y letra” los préstamos que toma. El humor propio y el ajeno se manifiesta, por ejemplo, en las tiras que recorta y pega en sus cuadernos. Entre ellas, las de *Charlie Brown*, *La pequeña Lulú*, y *Pepita y Lorenzo*, estas últimas sobre todo en el cuaderno *Survival Grand Funk*. Y su otra forma de mostrar humor, además de pegando tiras cómicas, la encontramos en versos suyos tales como el de: “Los laureles solo se utilizan en los poetas y en los tallarines”, en los que minimiza la solemnidad con la que se entiende el oficio del poeta y más bien se expresa con irreverencia hacia esta labor.

Lucho también incluía en su estética de la apropiación y el collage tarjetas personales de quienes conocía –como encontramos en el cuaderno *El sol Lila* (1974)– e incluso, poemas completos de grandes poetas vanguardistas que, como él, transgredieron con belleza la lengua castellana. Una muestra es el poema “XXII” de *Trilce* de César Vallejo, que lo encontramos pegado enteramente en una de las páginas del cuaderno *Survival Grand Funk*. En los dos cuadernos mencionados tanto en como en el que nos compete, *El estanque moteado. Seis canciones rusas* (1974), encontramos siempre citas metatextuales y a su vez, rasgos muy particulares como sus caligrafías redondas y llamativas.

El Estanque moteado: Del ethos moderno al ethos íntimo

Tal como lo indica su título, el cuaderno en el que centraremos nuestro análisis tiene dos partes: *El estanque moteado* y *Seis canciones rusas*. No obstante, dentro de éste, la ubicación de las partes está invertida, de tal modo que al abrirlo encontramos primero las canciones y al final la brevísima *nouvelle* de misterio

titulada "El estanque moteado". Ahora bien, en primera instancia, nuestro artículo es una propuesta por nombrar y caracterizar la poética visual de Hernández como errante, es decir, como una poética intensamente visual que se concentra en mostrarse desde y hacia el movimiento. Esto nos parece relevante porque le da un sentido a su dispersión. Así, si bien la poética de Lucho ha sido conocida por ser básicamente inaprehensible, creemos que los rastros que deja en la materialidad de lo que sí es aprehensible, digamos, los cuadernos que se logran recuperar, remarcan justamente el profundo sentido que tiene para él, la errancia. Me explico mejor: si bien en una primera instancia lo denominamos como el transitar, esta no es la única connotación que le damos a su errancia.

El "errar" desde una perspectiva crítica lo tomamos del libro *Errant modernism. The ethos of photography in Mexico and Brazil* (2008), de Esther Gabara. Para ella, este concepto en su dualidad, como lo plantea, encierra una ética: la de mostrar algo que no era visto. Me explico. Para Gabara, lo "errático" funciona desde un doble sentido: "errar" como el acto de equivocarse y también como lo entendemos nosotros, como el ir de un lugar a otro sin un fin, un motivo ni un destino determinados. Ahora, Gabara analiza cómo se manifiesta este errar en las poéticas visuales de íconos modernistas de México y de Brasil. Uno de sus ejemplos es el poeta Mario De Andrade, quien muestra en sus fotografías etnográficas^{viii} ambos usos del errar. Pero, además, incorpora la función ética que deviene del errar en su dualidad. Para Gabara, los personajes y paisajes que De Andrade muestra en sus fotos, están, intencionalmente, desenfocados, mutilados. Su inconsistencia representaría según la crítica ese otro Brasil nada exótico y paradisiaco, sino más bien decapitado, desorganizado, como sus fotos "mal tomadas". Esto era el "ethos de la modernidad" que permitía ver en la errancia -como viaje y error-, las rupturas e inconsistencias que había entre el país moderno del que se hablaba y el que este poeta mostraba desde sus fotos "mal" tomadas.

Ahora bien, aunque el caso de Hernández no sea el de un poeta modernista que trabaje con la fotografía, es el de un artista complejo que también utiliza una poética visual muy específica (dibujos, collages, tiras cómicas, etc.) para hablar de un tema que en su misma forma de hablarlo resulta escamoteado: el amor.

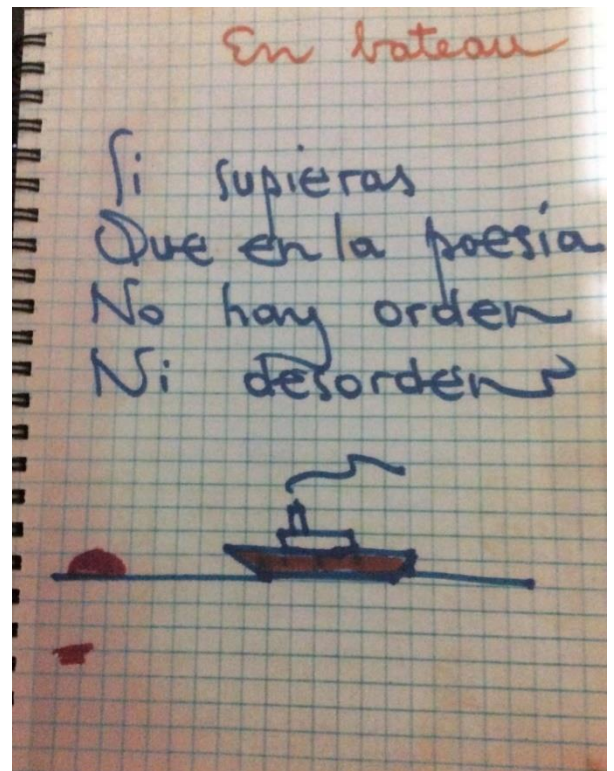
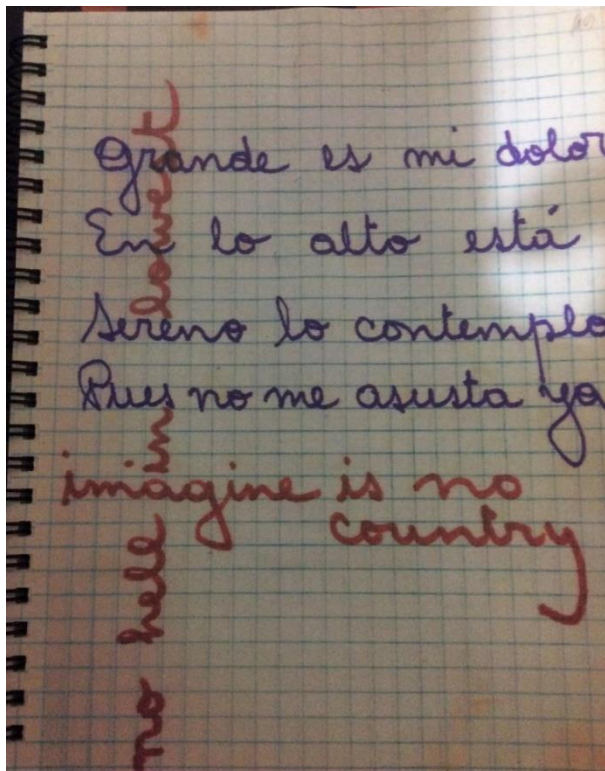
Sostenemos que la dualidad de la errancia (viaje y error) en Hernández se restringe únicamente al primer significado y no resulta necesariamente en el matiz ético capaz de mostrar un “ethos de la modernidad”, sino que en este caso permite ver un “ethos íntimo”, que, no obstante de ser distinto en sus dimensiones (público / privado) al de De Andrade, propone ver igualmente algo “no visto”. En el caso de Hernández, un amor no permitido. Esto es notorio puesto que Lucho habla de su amante o sujeto amoroso siempre de modo indirecto, característica típica de la tradición latinoamericana homoerótica^{ix}. Ahora, Lucho no se equivoca en escribir sus versos ni en repartir sus cuadernos. Creemos que tampoco se equivoca intencionalmente –o sin intención– en sus dibujos o collages y apropiaciones. No hay errores, sino únicamente escamoteo a través del tránsito, del fluir. Así, nuestra propuesta no asume la segunda lectura de “errar” como yerro, sino únicamente como movimiento, para mostrar que entre tanto movimiento, existe un espacio/momento muy específico en el que aparece un “tú” que propone una forma particular de hablar del amor. Una desde la omisión. A propósito, el crítico Daniel Balderston, en su importante estudio *Los caminos del afecto* (2015), nos habla de la relevancia de la “retórica del silencio” (50) en el contexto de Los Contemporáneos, entre los que “el secreto es una parte esencial de la poética de este círculo de poetas y amantes” (62). Al respecto, Balderston señala lo siguiente sobre los poetas que comparten el homoerotismo: “El ideal de la impersonalidad asociado a la poesía angloamericana con figuras como Pound, Eliot y Stevens tiene su corolario en la poesía en español y en portugués. *Se trata de una poesía de amor abstracto que evita especificar el género del hablante o del amado*” (76, énfasis añadido). Es este amor abstracto, sin género, sin características físicas, sin ninguna particularidad lo que notamos claramente en dos canciones rusas incluidas en la primera parte de *El estanque moteado*. Para mostrarlo analizaremos dos canciones rusas, la IV y V, que se encuentran en este cuaderno. Así, su ethos, su lugar de pertenencia más íntimo, personal, se encuentra en el movimiento, en donde está la música –primera sección del cuaderno–.

Las formas de la errancia como poética visual

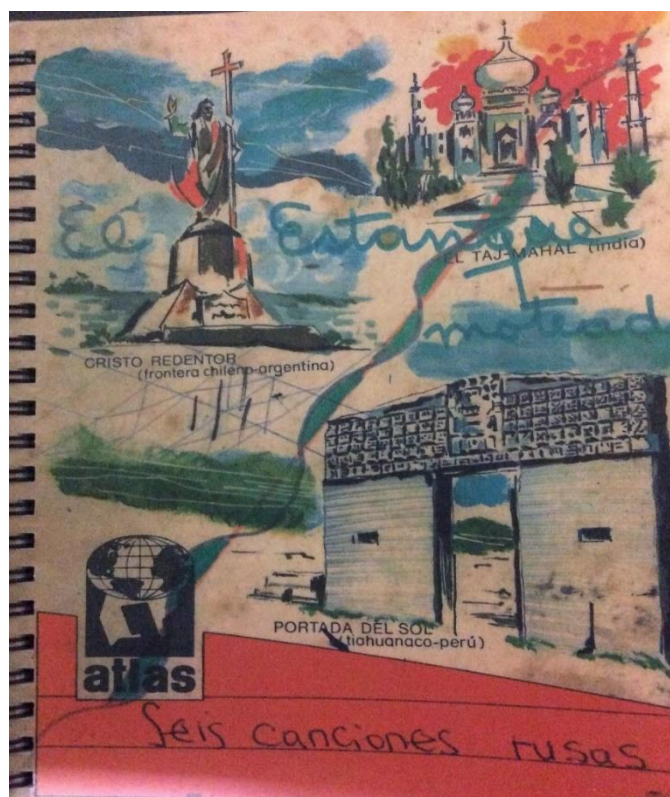
La errancia como marca de la poética visual de Hernández es notoria, en primer lugar porque el cuaderno mismo es la materialización de la errancia. Este es una única e irrepetible copia destinada a pasar de mano en mano. Esta cualidad transitoria está inscrita en sus páginas, por ejemplo, este comienza y concluye con alusiones a su “pasar”. Comienza cuando, detrás de la portada, antes de la primera página, encontramos el dibujo de una flor en la que sus pétalos actúan como alas desplegadas. Estos pétalos/alas están efectuando un movimiento hacia algún lugar fuera del cuaderno, como si quisieran salir de este. La flor de Hernández no es una flor cualquiera afincada en la tierra, sino que es una flor voladora y de colores, que, a diferencia de otras, apunta su destino hacia el cielo. Es una flor errante.



De otro lado, el cuaderno cierra señalando lo siguiente: “El estanque moteado *pasa a otro cuaderno*” (énfasis añadido). Es el “pasar” lo que nos interesa, es el fluir, esta cualidad casi líquida la que Hernández busca imitar en sus textos en forma (a través de sus elementos visuales) y en contenido (a través de la exposición de lo fragmentado, lo disperso, de la ausencia de orden, y de la casi inexistente organicidad en su obra), la que nos invita a repensar sus textos. Bajo esta premisa, quisiéramos mostrar los elementos de su poética visual que asientan la errancia como eje primordial. En primer lugar, lingüísticamente se aprecia en forma como el cambio de idiomas de verso a verso. Un ejemplo lo encontramos en un poema sin título incluido en la segunda canción rusa. Lo cito: “Grande es mi dolor / en lo alto está / sereno lo contemplo / pues no me asusta ya / imagine is no country” y que es verticalmente cruzado por otro verso que dice: “no hell in the lowest”. También se manifiesta en la inserción de dibujos que él mismo elabora, sobre todo en los casos en los que representan la velocidad, el movimiento, el tránsito. Un ejemplo lo encontramos en el poema que sigue, exactamente, al que acabamos de citar y pertenece a la segunda canción rusa también. Se titula “En bateu” y, como notamos, hay un barco que está navegando sobre el mar, y lo delata el humo que marca su tránsito.



Pero no es solo el dibujo concreto de un vehículo en pleno funcionamiento lo que nos lleva a hablar de una errancia, de un devenir, sino las ondas que en su repetición y en su cadencia o caída, nos acercan a pensar en el fluir, como las ondas que dibuja a modo de mar subrayando títulos o de modo perpendicular en algunas páginas. Además de los elementos visuales mencionados al interior del cuaderno, su portada nos permite entrar a la segunda etapa de nuestra argumentación: a la elaboración de un ethos íntimo. Permítanme explicar la portada desde la poética visual de la errancia. Como muchas portadas de aquella época, presentadas por la editorial Atlas, ésta nos presenta tres espacios diferentes entre sí: el Cristo Redentor en la frontera chileno-argentina, El Taj Mahal en la India y la Portada del Sol en el Perú. Estos tres espacios reunidos en la portada solo tienen en común su importancia en la historia y geografía de tres países diferentes. No obstante, esta portada puede servirnos como una invitación a percibir la forma como el poeta expresa su universo poético: de modo unísono, incluyente, y aspirando, con el viaje y los idiomas, a una cierta universalidad.



La portada está intervenida con líneas de colores que él dibuja, de tal modo que los paisajes de oriente (Taj Mahal) y occidente (Cristo redentor) que aparecen aquí reunidos en un mismo plano se ven retomados por la estética del autor. Al mismo tiempo, el vértice perpendicular anaranjado, pintado junto a una curva celeste, recalca no solo la aceptación de estos espacios en uno solo por parte del poeta, sino su apropiación. Le pinta nubes, paisajes sobre los paisajes a cada una de estas tres geografías. No obstante todo lo dicho, veamos un detalle más en el simbolismo de la portada: “Atlas”, el nombre de la editorial del cuaderno, alude a mapas, y a cierta organización geográfica, una definición visible por su mismo logo, que tal como vemos en la portada está representado por un mapa del mundo.

Creemos entonces, por un lado, que no es aleatoria la elección de Hernández por esta marca de cuaderno, ya que usa también el significado de la palabra misma aludiendo al objeto –mapa– que organiza geografías diversas y propone, sobre este, otros, para jugar con nuevos espacios como las “seis canciones rusas”, un espacio musical, de movimiento, versus otro, el “estanque moteado”, que alude a lo sedentario, donde el agua no se mueve. Ahora, frente al encuentro de la aparente contradicción entre lo inmóvil (el estanque) versus lo que se mueve (la música, las canciones rusas), el poeta elige lo segundo para hablar del amor, para expresar esto que hemos llamado el “ethos íntimo”. Dicho de otro modo, el poeta siempre elige el movimiento, el fluir, el errar, para mostrarse. El tema es cómo elige mostrarse. Como hemos demostrado, los recursos visuales en su poética son relevantes: los colores, los dibujos, los collages, etc. Pero llega un momento en el que todos estos recursos no dejan ver lo que él realmente trata de decir. Habla del dolor como un medio para hablar del amor, hasta que lo habla directamente hacia un “tú”. Este es indefinido, escamoteado ya que no es femenino, ni masculino, sino abstracto. Es sobre el gesto y el sentimiento “prohibido” de amar a un “tú” que es semejante a él, también responde la mudez. La que, sin embargo, quiere cantar: “Y la lengua del mudo ha de cantar”, un verso que se repite muchas veces a lo largo del cuaderno. Este cuaderno comienza a in-formar (dar forma) de cómo canta este mudo. Para leer el canto del mudo, es decir, la voz de lo que es silenciado, trabajamos dos canciones rusas, es decir,

la voz de una parte del movimiento de este cuaderno. La IV y la V son las que nos podrán explicar con más claridad cómo es el “tú” y cómo es el ethos íntimo que se recrea a partir de este.

La cuarta canción rusa, “IV”, se titula “El amanecer” y está compuesta por seis páginas del cuaderno cuadriculado. En cada página hay un poema. No obstante, en la primera, que debiera ser el primer poema, comienza con la numeración “IV” y con el siguiente verso en alemán, cito: “Vier letzte gesänge, es decir, “Cuatro últimas canciones”. Intuimos que este verso/indicación es la puerta de ingreso al universo de la cuarta canción rusa. Esta cuarta canción consta de cuatro poemas cortos, cada uno titulado con un número natural: 1, 2, 3, y 4 respectivamente. El poeta llena de claves al lector y ofrece una forma muy particular de organicidad en su cuaderno/poemario. La siguiente canción rusa, “V”, se titula “Tres cantos de amor”. Tal como en el caso anterior, este título representa y engloba a tres poemas cortos que están organizados por números ordinales: 1, 2, 3. Estos son los títulos o las formas de organizar a los tres poemas que componen esta quinta canción. En este poema, a diferencia del anterior, encontramos un dibujo. Una malagua de colores que parece moverse y que ocupa casi toda una página en el segundo poema de esta canción rusa.

Como ya hemos dicho, este es uno de los pocos cuadernos de Lucho en los que encontramos una cierta organicidad. Este orden configura un marco excepcional para hablar del amor como un tema escamoteado aunque sea el centro de la conversación. Toda la errancia se condensa, seccionada y ordenadamente, en estas dos canciones rusas. Veamos la IV. En el primer poema el yo poético nos presenta el “tú” al que se dirige. Cito: “y contigo luces / cielo tiempo flores / y un amor”. Ese “tú” es uno amoroso. No obstante, lo que sabemos de este “tú” no es algo concreto, sino, como se señala desde el primer verso, ese “tú” es una “dulce sensación”. El siguiente poema es el verso que se repite con más fuerza a lo largo del cuaderno: “y la lengua del mudo / ha de cantar”. Este verso anuncia la ruptura de la mudez, porque ahora el “tú”, aún de modo abstracto, está siendo expuesto. El poema que sigue es un intento por hablar con este “tú”. Cito: “¿Recuerdas *tú* la primavera? / El claro sol brillaba / y quizás *tú* aún me amases” (énfasis añadido). Nuevamente, ese “tú” es abstracto. Es una sensación, es un

recuerdo que como un líquido no se puede aprehender. Es como la errancia misma. Sucede lo mismo con otras imágenes que utiliza: los rayos del sol, no se puede atrapar la luz. Cito: “¿Recuerdas *tú* el claro sol? / Brillaba y sonriente / me querías *tú* me amaste / bajo el sol. Recuerdas el jardín / en flor me amaste / olvida mejor La primavera” (énfasis añadido). El yo poético juega entre el recuerdo y el olvido y marca el “tú”, lo escribe aunque podría omitirlo entre elementos inaprehensibles. Lo muestra en el movimiento. Lo muestra aunque ese “tú” tan mencionado, no tenga nombre, ni género, ni recuerdo, ni cuerpo.

El último poema de esta canción rusa se llama “Dämmerung” (Crepúsculo). Los versos de esta canción rezan como sigue: “Como se oculta / tras el mar / y *tú* también / y *tú* igual. / Así, como el mar se oculta / y *tú* / la niebla / que reluce / y no olvido tu amor / ni la noble faz / del amor. Uno es el amor / y uno el atardecer” (énfasis añadido). Nuevamente, las imágenes que utiliza son inaprehensibles: el mar (el agua) y la niebla, y nuevamente un movimiento entre aparecer / desaparecer. Estos elementos que se refieren al amor y al movimiento entre el recuerdo y el olvido son los que permiten que aparezca este ethos íntimo, este momento en el que fluye la posibilidad de hablar del “tú”.

Lo que continúa son tres poemas muy cortos que componen la “V” canción titulada “Tres cantos de amor”. El primer poema comienza invocando a ese “tú” indefinido: “¿Recuerdas *tú* la primavera?”, y luego continúa: “¿Recuerdas *tú* / del sol / el límpido fulgor? (...) ¿Recuerdas el jardín / en flor. Recuerdas / y entonces las estrellas / en tus ojos / se ocultaban. / ¿Recuerdas *tú* la niebla (...) Olvida mejor / la primavera” (énfasis añadido). El mecanismo es el mismo: un vaivén entre el recuerdo y el olvido. Otra vez, la intimidad aparece cuando el yo poético recurre al movimiento, recurre a la imposibilidad de la quietud. Otra vez, el último poema lo sentencia oculto e inaprehensible: “De nada hablas / pero / el estruendo / de tu corazón / te oculta / de algo me hablas / pero el brillo de tu amor / me impide”. La imposibilidad, lo prohibido. La mudez. Solo surge el discurso confesional, solo se dirige a ese “tú” a partir de cobijarse en un movimiento entre recuerdo/olvido, o a través de imágenes que se muevan, y que se muevan tanto que no se puedan atrapar. El poeta había escrito que la lengua del mudo cantarí. Las canciones rusas, de las cuales analizamos dos, están buscando

que el “tú” aparezca, en medio del movimiento, en medio de los disfraces de las letras (colores, dibujos, rayas). Creemos que el ethos íntimo del poeta fluye por la errancia, el vagabundeo entre las palabras, y el recurrir a las imágenes que representan justamente este fluir. O justamente, al dibujo de esta gran malagua gelatinosa que está en el poema dos de la IV canción. Es una malagua la que no habla del “Tú” sino del mar, del “azul océano”, como otro elemento que se mueve, que es espacio de tránsito, de vida, de movimiento para la sobrevivencia.

Conclusiones

Hemos intentado proponer una muy personal exploración de los lenguajes visuales de este poemario (los colores, los contenidos, las disposiciones en la página) a través de un concepto crítico que hemos adaptado a las exigencias de la poética de Lucho Hernández. Nuestra intención ha sido la de mostrar la materialidad de la errancia, la potencialidad que da la lectura del tránsito mismo en la poética de un autor en la que su “dispersión” ha sido siempre menospreciada. El orden que Hernández propone no es uno lineal ni mucho menos clásico, y es solo en éste en el que logra ver su ethos íntimo, su espacio personal, su discurso amoroso. Sus lenguajes interrumpidos, intervenidos enriquecen nuestra propuesta de errancia y es justamente a través de su movimiento en la construcción del “tú” que podemos entender cómo lo construye. Notamos que ese “tú” es abstracto, que no tiene género, que se esconde entre las palabras que se mueven entre el recuerdo-olvido, presencia-ausencia, amanecer-atardecer, en un movimiento de la emocionalidad del yo poético. Así las cosas, este “escritor con fama de loco o eterno adolescente” (203)^x, en realidad realiza complejos mecanismos visuales y lingüísticos, para crear un ethos íntimo, un espacio para hablar de sí y del otro, de una forma muy particular, en un circuito marginal no solo por la producción (los cuadernos).

Bibliografía

- Balderston, Daniel. *Los caminos del afecto*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2015. Impreso.
- Chueca, Luis. “*Las islas aladas: poesía de plenas desnudeces*”. *Las Islas Aladas*. Luis Hernández. Lima: Pesopluma, 2016. Impreso.
- Chueca, Luis. “Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores”. *Lienzo*. Lima: Universidad de Lima, 2003. Web. Febrero, 2016.
- Elmore Peter. “Antología de Luis Hernández”. Marzo, 2000. Web. Agosto, 2017.
- “Un mueble de poesía” *El Comercio*. Marzo, 2000. Web. Abril, 2017.
- Gabara, Esther. *Errant modernism: the ethos of photography in Mexico and Brazil*. Durham: Duke University Press, 2008. Impreso.
- González Vigil, Ricardo. “La canción de Hernández”. Marzo, 2000. Web. Agosto, 2017
- Hernández, Luis. *El estanque moteado. Seis canciones rusas*. Lima: Pesopluma, 2017. Impreso.
- Marco Martos. “La magia del adolescente de Hernández”. En *Hueso Húmero*. Lima, 1981. Impreso.
- Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972. Impreso.
- Ortega, Julio. *Critica de la Identidad. Las preguntas por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- Palacios, María José. “Los poetas de los 60: la generación que amaba y odiaba el centro de Lima”. 20 de agosto del 2014. *Revista Ideele*. Web. Marzo, 2018
- Pinzás, Teobaldo. “Apolo y la curación del dolor en la poesía de Luis Hernández”. 16 de setiembre del 2017. Web. Noviembre, 2017.
- Santivañez, Roger. “Unas frases ideales a mi oboe: tres libros singulares” en *Las Islas Aladas*. Lima: Pesopluma, 2016. Impreso.
- Vich, Víctor. “Los poetas de los 60: la generación que amaba y odiaba el centro de Lima”. *Revista Ideele*. 20 de agosto del 2014. Web. Web. Marzo, 2018
- Cabel, Andrea. “La poética errante de Luis Hernández en su *Estanque moteado*”. *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

ⁱ Poeta, periodista y crítica literaria. Obtuvo el doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Licenciada en Literatura hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Diplomada en Periodismo político por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Ha publicado reseñas literarias en diversos diarios y revistas nacionales e internacionales. Sus poemas han sido traducidos a diversos idiomas. Publicó cuatro poemarios *Las falsas actitudes del agua*, que tuvo una edición en México DF, 2014, *Latitud de fuego* (2011), *Uno rojo* (Lima: 2010, 2012) y *A dónde volver. Poemas "reunidos"*. (en Pittsburgh y México, 2016). Actualmente dicta el taller de elaboración de tesis en la Universidad Científica del Sur. Y escribe artículos en La Mula y en Noticias SER.

ⁱⁱ Me explico mejor. Monegal elabora sobre los orígenes del Boom Latinoamericano y al respecto, subraya la importancia de la primera generación de lectores latinoamericanos. Esta generación surge a partir de la segunda guerra mundial (39-45) a raíz de la llegada de una ola de refugiados de la guerra dada en Europa y a raíz del gran crecimiento demográfico e industrial. Esta nueva generación de lectores tiene más universidades, bibliotecas, librerías, y revistas, además de editoriales latinoamericanas que adaptan y traducen la cultura universal. Estas editoriales (véase, por ejemplo, el gran trabajo desempeñado por la institución Casa de las Américas) no solo traducen y fomentan las obras reconocidas sino que fomentan la cultura nacional y latinoamericana.

ⁱⁱⁱ Luis Chueca elabora un artículo titulado "Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores" en el que desarrolla la complejidad de la inclusión de la ciudad en la poética de Hernández.

^{iv} Vale la pena mencionar a *Vox Horrisona* (1978) que es un volumen de la obra reunida de Luis Hernández por Nicolás Yerovi, en el que recopila varios cuadernos rescatados, textos inéditos, y que cuenta que una portada dibujada por el mismo Hernández.

^v Hablaba inglés y alemán, pero en sus cuadernos intercalaba muchos más idiomas: frases en griego, francés y ruso, por ejemplo.

^{vi} Aunque no hay una suma precisa de cuántos cuadernos pudo haber escrito y repartido Hernández, Teo Pinzás, editor de *El estanque moteado* y estudioso del tema, asegura que existen más de 200 cuadernos.

^{vii} Respecto de la relevancia que tiene el mar en la poética de Hernández, Róger Santivañez en el prólogo a *Las islas aladas*, comenta que es posible encontrar una presunta "ideología marina" subyacente en *Vox Horrisona*. Al respecto, Santivañez señala que "es como si el océano le transmitiera su lenguaje" (10).

^{viii} Vale la pena mencionar que De Andrade practicó la etnografía nada más y nada menos que con Claude y Dina Lévi Strauss en Sao Paulo entre 1934 y 1939, de modo que su acercamiento a esta ciencia no era ingenuo ni simple.

^{ix} Respecto del amor homosexual en la vida de Luis Hernández y las repercusiones que tuvo esto en su obra, el experto en su obra, Edgar O'Hara dio una ponencia el 8 de agosto del 2017 en la Casa de la Literatura en Lima, Perú. El vídeo está disponible en Youtube. Del mismo modo, nosotros hemos elaborado un artículo titulado "Los jardines (y el amor) de Luis Hernández" en el que desarrollamos la manifestación del amor homoerótico en los versos del poeta en tres de sus cuadernos. Este artículo será publicado por la Casa de la Literatura, en Lima, Perú, para julio del 2018.

^x "Adolescente mítico, exaltación y sacrificio de un tiempo fugaz y retenido" Anota Julio Ortega en *Crítica de la Identidad*.