

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras



La locura como discurso en  
*Moneda de tres caras* de Francisco Hernández

Tesis que para obtener el título de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta Fernando Gaspar Abraham  
con número de cuenta 9351493-6

Asesor: Dr. Samuel Gordon Listokin

México, D.F.



200426

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN..... 1

### CAPÍTULO I

#### 1. *Aparato teórico*

1.1 Apuntes sobre la interpretación.....	1
1.2 Expresiones de la hermenéutica.....	4
1.3 Pensamientos de la ambigüedad.....	9
1.4 La búsqueda analógica.....	14
1.5 Las formas simbólicas del signo y el referente.....	22

### CAPÍTULO II

#### 2. *La locura y la creación poética en Hernández*

2.1 La idea de locura.....	34
2.2 Locura y obra.....	44
2.3 Formas discursivas de lo irracional.....	50
2.4 Reis, Caeiro, Campos, Soares, Pessoa.....	54
2.5 Poética de la locura.....	57
2.6 Sueño y locura.....	60
2.7 Un discurso desviado.....	63

### CAPÍTULO III

3. <i>Francisco Hernández antes de la locura</i> .....	67
3.1 El poeta detrás de la máscara.....	67
3.2 Obra anterior a <i>Moneda de tres caras</i> .....	73

### CAPÍTULO IV

4. <i>El cruzamiento de géneros en "Moneda de tres caras"</i>	
4.1 La idea de género como necesidad historiográfica.....	87
4.2 Genología.....	93
4.3 Relatos desde la sinrazón.....	103
4.4 Narratividad de la poesía.....	109

### CAPÍTULO V

5. <i>La locura como máscara</i>	
5.1 Los mundos creados.....	112
5.2 El miedo en Schumann.....	118
5.3 La constatación de lo terrible en Hölderlin.....	129
5.4 La huida y creación de un mundo como Borneo.....	140
5.5 Bitácora de viaje.....	146

CONCLUSIONES.....	153
-------------------	-----

### BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Directa.....	163
2. Semidirecta.....	164
3. Indirecta.....	165
4. Acerca de las fuentes.....	169

## AGRADECIMIENTOS

Entre los amigos entrañables que contribuyeron a que esta tesis tuviera un final feliz debo agradecer a René Delgado, Patricia Stilman y Enrique Guatemala.

Como esta tesis es producto de años de mucho aprendizaje en la Facultad de Filosofía y Letras, no puedo dejar de mencionar a los mejores profesores que tuve en ella: Sandra Lorenzano, Blanca Estela Treviño, Marcela Palma, Eduardo Casar, Hernán Lavín Cerda y Samuel Gordon.

A Gabriel Gaspar y Mirtha Abraham, quien junto a Soledad siguieron estando presentes de múltiples formas y siendo la entrañable familia durante estos años de distancia.

Pero, sobre todo, a los amigos que integran ese grupo tan particular en torno a la literatura: Claudia Arroyo, Rodrigo García de la Sierra y Bruno Aceves.

Siempre existe alguien para quien la palabra agradecimiento suena superflua, esa es Mónica, quien sabe que este estudio fue fruto de su paciencia, amor y apoyo.

## INTRODUCCIÓN

Conciliar el placer estético de la primera lectura de un texto con el gozo de elaborar un soporte teórico de la misma obra, implica siempre un conjunto de pérdidas y hallazgos. La pérdida más sensible, a mi juicio, está en la sustitución de la impresión primera, frágil pero también transparente, por una composición elaborada, repensada y resignificada de la idea sobre el texto. Otro tipo de hallazgos ocurren cuando se pasa a esta segunda etapa donde la obra cambia y se modifica en la mente del lector, para vincularse infinitamente con otros libros. Este trabajo intenta hacer de este cambio del gusto literario por el gusto analítico un proceso integral.

La poesía de Francisco Hernández destaca por su originalidad. Sin embargo, es evidente que la presencia literaria del autor no ha alcanzado aún la importancia que su obra merece. A la falta de reconocimiento se añade un intencionado distanciamiento del poeta con los medios de comunicación y las prácticas que se han desarrollado en los últimos años para resaltar la imagen de un escritor en el ambiente literario. Hernández no es afecto a las entrevistas, ni tampoco se desvela por colaborar con regularidad en alguna publicación o multiplicar su firma por los suplementos culturales de los periódicos nacionales. Hernández, igual que Gabriel Zaid, son parte de un pequeño grupo de escritores que creen aún que la obra vale por sí sola y no por lo que haga el autor y las editoriales para

promocionarla. Quizá la inmediatez les dé la espalda, estoy seguro que la historia literaria les dará la razón y el lugar debido.

La justificación de este estudio se encuentra en la poesía de Hernández, no en el sitio que ocupe en la República de las Letras. Cada verso del poeta veracruzano debe leerse como una razón para dedicar este espacio a su poesía. Desde mi perspectiva, la poesía en su conjunto y, sobre todo, su obra *Moneda de tres caras*, dan cuenta de una poesía sobresaliente en el último cuarto de este siglo en las letras nacionales.

Este trabajo intenta cumplir dos objetivos fundamentales, por un lado, mostrar las significaciones que genera el vínculo establecido por Hernández en *Moneda de tres caras*, entre la poesía y la locura y, por otro, exponer las dos lecturas que tuve del texto, a las cuales me referí al principio de esta introducción. Respecto a esto último, debo señalar que la disposición de los capítulos corre de manera inversa a cómo viví mi acercamiento a la poesía de Hernández: En este estudio se pasa de la fundamentación teórica a la interpretación del poemario.

El estudio está compuesto de cinco capítulos que abordan su poesía de la siguiente manera: el primer capítulo reúne una serie de impresiones sobre la crítica literaria y, sobre todo, describe en términos generales una de las formas en que se expresa el acercamiento en la actualidad, a los textos no sólo literarios, sino de

cualquier tipo. Me refiero a la hermenéutica. En este primer capítulo se mencionan sus rasgos principales y se describen los enfoques de algunos estudiosos que se han acercado a ella, desde su perspectiva teórica hasta su uso como herramienta interpretativa. A lo largo de este capítulo, me acerco a una hermenéutica que involucra al crítico en la interpretación y se preocupa por darle sentido al texto a partir de sus elementos internos como extratextuales, ambos factores que dan sentido a elementos concretos de la obra.

El segundo capítulo introduce el tema de la locura definiéndolo, a la vez que vinculándolo, con la creación literaria. Este apartado expone uno de los postulados más importantes del estudio: cómo Francisco Hernández se apropia de la locura, en términos discursivos, para potenciar su poesía con una serie de características singulares.

En el tercer capítulo se efectúa una breve semblanza del poeta así como un recorrido por la poesía escrita antes de *Moneda de tres caras*. La revisión de su primera poesía, pone atención en algunos rasgos que luego se verán expresados en *Moneda de tres caras*, obra que según el autor, es la más lograda de su trayectoria. En este apartado aparecen algunas interpretaciones mías de su poesía, vinculadas con las impresiones que me dio Hernández personalmente, en un encuentro que mantuvimos.

En el cuarto capítulo me acerco a la teoría de los géneros literarios, a propósito de una particular interpretación genológica en *Moneda de tres caras*, y la relación que tienen éstas categorías con el poemario de Hernández. Este capítulo expone la particular estructura poética del libro, a mi juicio, una nueva forma de concebir los géneros a la vez que una manera interesante de integrarlos en un solo texto.

Finalmente, el capítulo cinco refleja una lectura más personal del poemario la cual se apoya, lógicamente, en las bases presentadas en los capítulos anteriores. La interpretación que se elabora en este capítulo final reúne los presupuestos, tanto teóricos como contextuales, que se presentan en los primeros apartados.

Aparece al final de trabajo una biblioheMERografía, la cual espero resulte útil para quienes elaboren estudios posteriores sobre la poesía de Francisco Hernández. A la vez, este recuento de lecturas, revela un poco los múltiples campos de estudio y ramas en que puede derivar el entrecruzamiento entre el tema de la locura y la poesía.

# CAPÍTULO I

## 1. APARATO TEÓRICO

### 1.1 APUNTES SOBRE LA INTERPRETACIÓN

El análisis de los textos de Francisco Hernández intenta eludir una serie de técnicas interpretativas que a mi juicio limitan la lectura y la reducen a un círculo estrecho de críticos. Me refiero a escuelas de análisis tales como la estilística o el estructuralismo. En cambio, en la hermenéutica encontré la posibilidad de realizar una lectura más libre del texto así como una interpretación que tomara en cuenta sus valores textuales y, al mismo tiempo, pusiera en consideración los elementos extratextuales que le influían.

El término hermenéutica se concibe como el arte o ciencia de la interpretación.<sup>1</sup> Sin embargo, es obvio que esta definición general no abarca las múltiples ideas que se tienen acerca del ejercicio hermenéutico en la actualidad. Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas y Paul Ricœur, son algunos de los teóricos contemporáneos afines a esta teoría interpretativa, los cuales, han enriquecido la idea de interpretación que tenemos en la actualidad. Este primer capítulo esboza algunos elementos generales de la teoría hermenéutica, de tal modo que podamos extraer determinados

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1998, 2a edición. p. 86. A lo largo del estudio, me referiré a la hermenéutica o enfoque hermenéutico, también como 'interpretación'.

recursos críticos que sean de utilidad para el estudio de la poesía de Francisco Hernández en *Moneda de tres caras*.

A partir de un apego a la hermenéutica, este trabajo encuentra el cobijo de la ambigüedad profesada por algunos estudios de las ciencias sociales en la actualidad.<sup>2</sup>

En sus orígenes, como veremos más adelante, la hermenéutica no surgió como una escuela interpretativa amplia, sin embargo en este siglo se ha definido como una escuela de análisis textual incluyente y no ortodoxa. Lo que inició en la filología alejandrina como una forma de acercamiento a textos de índoles específicas (de carácter religioso, fundamentalmente), en las últimas décadas ha dado pasos importantes por una escuela interdisciplinaria, con diversos enfoques y maneras de trabajar los materiales textuales.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> De los teóricos a los que me refiero destaco a algunos como Mauricio Beuchot, Andrés Ortiz-Osés y Paul Ricoeur. Respecto a la crisis en las ciencias sociales, autores aparentemente distantes en sus enfoques y temas lo comentan: Adolfo Sánchez Vázquez quien habla de esto en "Radiografía del posmodernismo", incluido en *Filosofía y circunstancias*. México: Anthropos/UNAM, 1997. También Néstor García Canclini lo señala de alguna manera en su "Entrada" a *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. García Canclini lo enuncia así "hay que ir más allá de la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la bibliografía posmoderna", p. 19. Por último, Fernando Mires en *El malestar en la barbarie*. Caracas: Nueva Sociedad, 1998; enuncia refiriéndose a la psicología social actual que "Muchos científicos sociales tienden a confundir la crisis de su paradigma con la crisis del objeto paradigmático de acuerdo con un mecanismo que en Psicología se conoce como 'proyección'.", p. 217.

<sup>3</sup> Entre otros, Ricoeur y Renato Prada Oropeza –en sus ensayos sobre las relaciones entre hermenéutica y semiótica–, reparan en la condición más amplia del objeto de estudio de los hermeneutas. Renato Prada Oropeza, "Las relaciones entre la semiótica y la hermenéutica". En *Semiosis*. N° 21, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1988, pp. 179-191; y Paul Ricoeur, "Entre hermenéutica y semiótica". En *Escritos*. N° 7, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1991, pp. 79-94.

Autores como Andrés Ortiz-Osés, particularmente desde la filosofía, han hecho del campo hermenéutico un fructífero jardín por donde crecen y se cultivan distintas áreas y campos de investigación.

En el presente trabajo retomo elementos interpretativos, cercanos a la filosofía y a la teoría literaria. La conjunción de ambas disciplinas responde a la intención de evitar la rigidez en el estudio y dar acogida a una mirada más amplia e incluyente desde los estudios hermenéuticos.

A partir de un texto poético cuyos elementos discursivos se destacan, me refiero a la locura como elemento discursivo fundamental en el estudio y, al mismo tiempo, hago una resignificación de los personajes históricos involucrados en el texto por analizar. Este primer capítulo esboza el enfoque hermenéutico que me permite acercarme a la obra literaria atendiendo los procesos internos del texto y los factores externos que cobran un significado para con la obra en su conjunto.

## 1.2 EXPRESIONES DE LA HERMENÉUTICA

La tarea central de la hermenéutica es la interpretación, la búsqueda de sentido, la dirección hacia la cual apunta el texto; no el fin, sino la dirección. Prada Oropeza describe la actividad hermenéutica como un reintegrar el *texto* a su función discursiva, su *significancia*, que también obedece a reglas y normas sistemáticas más o menos precisas, según la isotopía que la hermenéutica actualice o decida actualizar en cada discurso particular.<sup>4</sup>

Como señalé arriba, las teorías hermenéuticas han cambiado sus formas de acercamiento a los textos, paulatinamente. En su origen, la interpretación de textos se limitó a tratar las obras poéticas, esotéricas y religiosas; más adelante, los trabajos hermenéuticos ampliaron su campo de estudio a todo tipo de textos, para, finalmente, abordar no sólo a los textos, sino a toda expresión de la vida humana.<sup>5</sup>

En el análisis de las diferentes teorías hermenéuticas que se han planteado a lo largo de los siglos, Ambrosio Velasco reconoce que las ideas sobre interpretación se han vuelto cada vez más complejas, de tal modo que, algunos referentes hermenéuticos, son

---

<sup>4</sup> Prada Oropeza, 182.

<sup>5</sup> De esta evolución da cuenta Ambrosio Velasco Gómez en "Filosofía de la ciencia, hermenéutica y ciencias sociales", *Ciencia y Desarrollo*. N° 125, nov-dic, 1995, pp. 69-80. De la primera etapa, Velasco hace referencia a la filología alejandrina y renacentista, luego, con Friedrich Schlegel, se da la apertura a toda clase de textos y, finalmente, la trascendencia del texto de los estudios hermenéuticos se concreta con Karl Wilhelm Von Humboldt, Wilhelm Dilthey, Heinrich Rickert y Max Weber.

imprescindibles de revisar. Uno de ellos es la idea del *círculo hermenéutico* trabajada por Martin Heidegger en *Ser y tiempo*.

La idea del círculo hermenéutico se basa en las condiciones ontológicas de la interpretación, donde la comprensión de nuestro referente significa, simultáneamente, la comprensión de nuestra experiencia y viceversa. De esta manera, la labor de las ciencias humanísticas, como señala Prada Oropeza, le adeuda a este ir y venir ilimitado, su razón primera.

Valdría la pena repasar un fragmento de *Ser y tiempo* donde Heidegger no sólo hace alusión al carácter ontológico en la interpretación sino, también, a los factores primordiales de una interpretación más acabada:

Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar. [...] El cumplimiento de las condiciones fundamentales de un posible interpretar radica, antes bien, en empezar por desconocer las condiciones esenciales para llevarlo a cabo. Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo.<sup>6</sup>

La práctica ontológica evidenciada por Heidegger, intrínseca a la interpretación, adquiere tintes drásticos y complejos en nuestros tiempos.

No creo que exista una etapa histórica que sea más conflictiva de analizar que otra, sin embargo, la indeterminación histórica por la cual el común de las sociedades está transitando y la apertura de

---

<sup>6</sup> Citado por Prada Oropeza, 183-184.

conceptos y formas metodológicas que utilizan hoy en día las ciencias humanas, hacen de toda labor interpretativa una suerte de apuesta riesgosa. Marshall Berman habla de cómo la modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico o es condenada con un distanciamiento y desprecio definitivo. En ambos casos, señala Berman, es concebida como un "monolito" cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos.<sup>7</sup>

El movimiento interdisciplinario, si se le puede llamar de esta forma, que intenta conjugar campos de trabajo y conocimientos de varias áreas de estudios, se presenta como un comportamiento hermenéutico ambivalente, por un lado produce una visión más rica y diversa del producto artístico o cultural pero, también, apela a una diversidad de la cual muchos estudios no escapan y navegan finalmente en la indeterminación.

Siguiendo con el carácter ontológico de la interpretación y vinculándolo con esta indeterminación de la que escribo arriba. Gadamer dice que la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Sin embargo, toda autocomprensión se deriva de un acercamiento a algo distinto lo cual proviene de su mundo particular. El acercamiento del mundo del intérprete con el mundo del objeto artístico determina un punto de vista que no pretenda la inmediatez sino que responda a la realidad histórica del hombre.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988. p. 11.

<sup>8</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, (6ta. ed.), 1996. p. 139.

Este giro historicista de la hermenéutica evidencia un ejercicio que debe hacerse continuo, a mi modo de ver, en los estudios sociales y culturales. En el intento por comprender e interpretar el significado de las obras y acciones de la historia humana, ya no se trata de rescatar un significado original, puro y prístino que esté contenido en los documentos y registros en espera de ser rescatados sino enfatizar el papel creativo del intérprete en la construcción del significado de las acciones sociales y de la historia.<sup>9</sup>

A este espacio de creatividad y disposición crítica que apela la hermenéutica es al que me adscribo. Jürgen Habermas hace una señalamiento similar con relación a la crítica frente a la tradición. Si bien la comprensión hermenéutica es una interpretación de textos que supone textos ya entendidos, también conduce a nuevos procesos de formación desde "el horizonte de procesos de formación ya cumplidos", dice Habermas<sup>10</sup>. La comprensión hermenéutica, entonces, debe ejercer una socialización que inicia a partir de una contextualización ya efectuada, ya que, al apropiarse de la tradición, la prosigue. Sin embargo, como se afirmaba arriba, "la libertad de movimiento de una comprensión hermenéutica ampliada a crítica no puede quedar ligada al espacio de convicciones vigentes, que la tradición circunscribe".<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Velasco, "Filosofía de la Ciencia, Hermenéutica y Ciencias Sociales". p. 78. La concreción más acabada de esto es retomar las opiniones del propio Francisco Hernández refiriéndose a su obra.

<sup>10</sup> Jürgen Habermas, *La lógica de las Ciencias Sociales*. Madrid: Tecnos, 1994. p. 304.

<sup>11</sup> Habermas, *La lógica de las Ciencias Sociales*, 305.

Por lo tanto, es importante destacar que para la Filosofía, el problema de la interpretación se ha planteado como fundamental en nuestros días. Afortunadamente, las voces de apertura comienzan a imperar y los trabajos aprehenden los campos de reflexión de una manera enriquecedora. Así, se conjugan la amplia recepción e interpretación que se haga del texto, con la contribución personal del intérprete. Andrés Ortiz-Osés, lo define de esta manera:

Es preciso resituar radicalmente a la razón filosófica en los prohibidos límites de la irrazón, es preciso bañarse cuantas veces sea necesario en el mismo río-ría de la vida, es necesario plantear el tema de una *razón irracional* que dé cuenta de los tapados valores y disvalores que tejen el entramado y la urdimbre de nuestro mundo.<sup>12</sup>

La postura de Ortiz-Osés, me parece una expresión clara de los rumbos que toman las nuevas perspectivas al observar el acto interpretativo y más que nada, del entendimiento del mundo: la implicación ontológica de la que hablaba anteriormente. Antes de acercarme a los planteamientos de teóricos como Ricœur y Beuchot, atenderé rápidamente la visión de Michel Foucault, clasificada por los primeros como una de las visiones precursoras de lo que se dio en llamar interpretaciones *posmodernas*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Andrés Ortiz-Osés, *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1986. p. 10.

<sup>13</sup> Dejando de lado la discusión de qué es la posmodernidad y si el concepto realmente *significa* nuestra realidad, analizaré lo que algunos estudiosos han llamado teóricos *posmodernos* o líneas *posmodernas* de trabajo.

### 1.3 PENSAMIENTOS DE LA AMBIGÜEDAD

De las interpretaciones posmodernas, Foucault en *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx* define el acto interpretativo como una labor atractiva y tentadora del acercamiento a lo ambiguo, lo inclasificado. Con esta consideración, la interpretación deja de ser un escenario de certezas, como pretendió el positivismo y más tarde el estructuralismo,<sup>14</sup> y se plantea como condición iniciática de la duda. Correspondiendo a la metafísica imperante en las ciencias sociales, Foucault va más allá al señalar que la interpretación "ofende" cuando asegura y acierta cuando titubea.<sup>15</sup>

El filósofo francés habla del acto interpretativo como una experiencia que encuentra en los tres autores un asidero de suma importancia para la hermenéutica moderna. Según Foucault, cuanto más se avanza en el ejercicio hermenéutico más se adentra el intérprete en una región peligrosa donde la interpretación "desaparece" como interpretación y llega, incluso, a la desaparición del mismo intérprete. "La existencia siempre cercana del punto absoluto de la interpretación significaría al mismo tiempo la existencia de un punto de ruptura", concluye.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Eagleton, sintetizando, señala que "el estructuralismo propiamente dicho encierra una doctrina... el creer que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado sólo en virtud de sus relaciones mutuas". Eagleton, p. 118.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*. Buenos Aires: Cuervo, s/f, p. 14.

<sup>16</sup> Foucault, *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*, 15.

El punto de ruptura, al cual alude Foucault, se plantea en dos planos: por un lado se convierte en un elemento de distancia con la tradición interpretativa, ya que apela a la irreverencia. Mientras que, por otro, en la interpretación misma, el objeto de estudio se hace perdedizo, las posibilidades se disparan y los campos de trabajo resultan tan amplios que se reducen a la totalidad. La pelea de Foucault es con la idea de una interpretación como razón, como acierto, se entiende: como posibilidad, como dispersión obligada.

Pocos, entre ellos los exegetas bíblicos y algunos pensadores románticos y positivistas, han reflexionado en las conclusiones interpretativas como valores absolutos. Ante la amenaza de restringir la condición literaria y su consabida apertura, a un acto de cientificidad ficticia, Foucault apela a la diversidad innumerable.<sup>17</sup>

La importancia de las ideas de Foucault radica en su invitación a la apertura, a la participación creativa en la interpretación que se haga de cualquier texto; sin embargo, Foucault confronta la rigidez interpretativa univocista con una estrechez interpretativa de apertura. El alcance de su teoría debe leerse como detonante, no por sus conclusiones. Finalmente, Foucault sucumbe sobreinterpretándolo todo y por lo mismo, su desconsuelo ante el excesivo afán de

---

<sup>17</sup> Al conjuntar la tradición hermenéutica y la postpositivista de la Filosofía de la Ciencia, Ambrosio Velasco señala que de la unión "se abre la posibilidad de elaborar una concepción general de la racionalidad científica, tomando como fundamento no la argumentación metódica y demostrativa, sino la argumentación comunicativa, pública, deliberativa, no demostrativa, pero sí convincente, que tradicionalmente se ha asociado al saber práctico y no a las teorías científicas". p. 12. De "La hermeneutización de la Filosofía de la ciencia contemporánea". En *Dianoia*, 1995, UNAM/FCE. pp. 1-12. Al contrastar la mirada de Foucault con la de Velasco, se denotan las diferencias entre la hermenéutica posmoderna del francés y la visión dialéctica del mexicano.

comprensión. El crítico que sigue fielmente a Foucault, terminará como él, cuestionando inclusive, la razón de su pretensión crítica.

Ante la postura interpretativa de Freud, Foucault enuncia las formas que adquiere el punto de ruptura de la interpretación, algo parecido a la experiencia de la locura; la "experiencia de la locura sería la sanción para un movimiento de interpretación que se aproxima al infinito de su centro, pero que se derrumba, calcinado".<sup>18</sup>

El acto interpretativo debe conjuntar la intención creativa con la búsqueda de una posibilidad de lectura definida. Foucault por su parte, demerita cualquier certeza interpretativa y alava el alcance de la ambigüedad. En sí, los planteamientos que debate el pensador francés refieren a una discusión sin límites, precisamente por su superación, por su anclaje definitivo en el pasado. La interpretación debe dejar de buscar el fin en lo inalcanzado, el sentido primero y último del signo. Foucault basa su desconfianza de la certeza en que toda interpretación debe autocomprenderse ilimitadamente, por lo tanto, no se termina nunca sino se aleja cada vez más del texto interpretado y se encuentra consigo misma una y otra vez.

A diferencia de Foucault, para Habermas, la sobreinterpretación propia del crítico no debe ser inconveniente para una liberación de su situación hermenéutica ya sea ocupándose de problemas contemporáneos o de tradiciones históricas. Debe evitarse, en todo caso, una "gozosa identificación de todos con todos" producto de

---

<sup>18</sup> Foucault, 17.

sobrepasar la interpretación propia a la vez que sentir superado el conjunto de tradiciones a través del cual se ha formado su subjetividad.<sup>19</sup>

En todo caso, a raíz de su análisis sobre el pensamiento de Marx, Nietzsche y Freud, Foucault constata que las corrientes marxista, nihilista y psicoanalítica, 'complicaron' al signo, lo despojaron de su claridad y sencillez y lo orillaron a la bruma de lo irreconocible: los signos se transformaron en máscara, es decir, ocultaban el significante más cercano al texto y adoptaron como suya, la nueva función de recubrimiento. La interpretación, por su parte, perdió su simplicidad develadora que exponía el significado primero y único del texto, como lo hacía en la época del Renacimiento. Esa capacidad impositiva de comunicar el significado primero y único del texto. El signo se abrió a una densidad propia y hasta ese momento pudo evidenciar una serie de interpretaciones ajenas a la teoría del signo.<sup>20</sup>

Más adelante, en este mismo capítulo, volveré a la postura de Foucault respecto al signo. Debo señalar una vez más, que la postura crítica de Foucault respecto a la semiótica y la interpretación del discurso sirve únicamente como detonante para cuestionar ambas disciplinas y no como guía teórica. A partir del cuestionamiento de dichos campos de estudio, encontraremos la síntesis que se busca en

---

<sup>19</sup> Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*. Madrid: Taurus, 1989. p. 187.

<sup>20</sup> Foucault, 17.

torno al texto en cuestión y no en la indeterminación ilimitado de Foucault.

#### 1.4 LA BÚSQUEDA ANALÓGICA

En un contexto de multiplicidad de sentidos significativos, si se busca la intención y dirección de este trabajo, búsquese en el terreno de la equivocidad.<sup>21</sup> Coincido con Mauricio Beuchot que todo trabajo, dentro de una corriente abierta y dialéctica, tiene que implicar la univocidad y la equivocidad en el discurso, sin embargo, la interpretación final tiene más de equívoca que de unívoca.

En este estudio, la amplitud de sentido no se buscará en la segmentación minuciosa del texto y la valoración de estos fragmentos: del análisis estructuralista extraigo el esfuerzo por el estudio de las partes, siendo éste arbitrario y selectivo. La pauta de análisis la marcará la observación, explicación y comprensión de la obra como un todo.<sup>22</sup> Para el filósofo mexicano, el pensamiento dialéctico se da con estas premisas teóricas y metodológicas.

El planteamiento analógico de Mauricio Beuchot se origina a partir de una particular forma de observar a los pensadores contemporáneos. Para Beuchot los "antimodernos" o propiamente "posmodernos", toman de la experiencia estética de la modernidad la presencia de una subjetividad descentrada, liberada de todas las

---

<sup>21</sup> Equivocidad en tanto el resultado interpretativo alude a una posibilidad (una apertura significativa del texto, aunque acotada) no a una determinación cerrada y definitiva.

<sup>22</sup> Ricoeur en *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad, 1980; alude a esta visión *total* del texto: "El texto es una realidad compleja de discursos cuyos caracteres no se reducen a los de unidad de discurso o frase. Por texto, no entiendo sólo ni principalmente la escritura, aunque ésta plantea por sí misma problemas originales que interesan directamente a la referencia; entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra". p. 297.

limitaciones del conocimiento y la actividad intencional o finalizada, "desgajada ahora de los imperativos del trabajo y la utilidad"<sup>23</sup>. De ahí que clasifique a los autores más destacados de los últimos tiempos:

En nombre de la subjetividad rechazan la racionalidad de la modernidad. Reclaman las pulsiones espontáneas de la imaginación y de la afectividad como arraigadas en un fondo arcaico, y las oponen a la razón con toda su fuerza destructiva, como algo poético y dionisiaco. Es el redescubrimiento de Nietzsche, en los años 70, anticipada por el "segundo" Heidegger, y llevada a cabo por Bataille, Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, Vattimo y –de otra manera– Rorty. Profesan una suerte de anarquismo. Denuncian la razón instrumental y por causa de ella se oponen a la razón en cuanto tal. En su lugar queda desenmascarada la voluntad del poder, el hedonismo y el cinismo".<sup>24</sup>

Beuchot observa la amplitud de discursos como una ambigüedad impostora, una falsedad ante el objeto de estudio, y reclama la escasa distinción entre filosofía y literatura. Ya no hay posibilidad de argumentación, sentencia, sino sólo narración; en lugar de argumentos, se ofrecen relatos. De la epistemología y la lógica se ha pasado a la estética y a la retórica (y aún a la poética).<sup>25</sup>

Esta reacción de Beuchot se entiende en el contexto de la producción 'teórica' aventurada, que basa sus conclusiones en la dispersión discursiva, y como se señala, elementos poéticos que continuamente únicamente adornan el enfoque interpretativo y no sólo sobre el texto en cuestión.

<sup>23</sup> Mauricio Beuchot, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Iberoamericana, 1996, p. 11.

<sup>24</sup> Beuchot. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, 11.

<sup>25</sup> Beuchot. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, 12.

Para el filósofo mexicano, el racionalismo y el empirismo han dejado lugar a la fantasía y la sensibilidad emotiva. Se prefiere buscar la diversidad, pero no en un pluralismo regimentado, sino en un relativismo sin medida, sugiere Beuchot. A esto mismo me refería al principio del capítulo con respecto a la intencionalidad de la actitud hermenéutica. Como señala Von Wright, la interpretación se separa de la explicación precisamente por esta capacidad de apertura, de "empatía" o recreación en la mente del estudioso de la atmósfera espiritual, pensamientos, sentimientos y motivos de sus objetos de estudio.<sup>26</sup>

La radicalidad o extremismo en las consideraciones de apertura tienen una significación clara, si los campos analíticos de estudio se abren, si comienzan a cuestionarse y plantearse transformaciones a lo establecido y confrontaciones a los pensamientos dominantes, ¿por qué no seguir de largo? ¿A dónde está trazado el límite ante la primera ruptura? Es evidente que no es fácil llegar a una autocontención interpretativa. Frente al equívoco de la renovación ilimitada, sin retención de lo valioso en la norma, Beuchot señala que "Los posmodernos han llevado a sus últimas consecuencias la muerte

---

<sup>26</sup> Georg Henrk Von Wright, *Explicación y comprensión*. Madrid: Alianza Universidad, 1979. p. 24.

<sup>27</sup> Beuchot, 19

<sup>28</sup> Roberto Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefami. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.

del sujeto, ya preconizada por el estructuralismo. No hay sujeto, sólo hay máscara, como ya anticipaba también Nietzsche".<sup>27</sup>

Sin querer vincular a Francisco Hernández con la teoría posmoderna, vale la pena señalar sin embargo que su creación se ubica en un contexto posmoderno. Esto no significa que al poeta se le deba adscribir a una estética posmoderna (aún si la hubiere, cosa que no está del todo clara). De ahí que la idea de la máscara que marca Beuchot encuentra un sentido válido en el texto poético por analizar. Tanto la poesía neobarroca, apoyada fundamentalmente en el trabajo sobre la disposición de los poemas y los sonidos,<sup>28</sup> como en la poetización de Hernández, a través de la personificación de los locos de Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl, el uso de la máscara y del disfraz es evidente. La poesía no se aleja del ser sino que lo toca cubierto con distintos atuendos.

El pensamiento analógico de Mauricio Beuchot surge del confrontar las posturas irredimiblemente equivocistas de los pensadores *posmodernos*. Obstinado por encontrar un referente y un punto de ubicación ante la confusión alcanzada por estos autores, encuentra sosiego en el equilibrio interpretativo, ubicado en esa franja valiosa entre posturas estrechas, por un lado, y excesivamente ambiguas, por otro.

De la nueva hermenéutica se destacan algunos valores que la consolidan frente al estructuralismo. En nuestros días, la hermenéutica se afirma como un pensamiento semiótico que vuelve a

poner atención en la historia, a diferencia del anterior estructuralismo; obliga a poner atención al momento y ubicación de época. La referencia a los tres personajes históricos involucrados en *Moneda de tres caras*, funciona como elemento contextual. Esto, a la par de la reconstrucción mínima de la vida de Hernández y sus impresiones sobre su obra; en conjunto, son elementos que establecen el carácter extratextual del poemario. Gracias a la preocupación contextual, la hermenéutica moderna rompe la idea de una posible neutralidad en el sujeto y pone el acento en la pertenencia de este mismo en el juego que pretende jugar y por el que también es jugado. Perspectiva lúdica en grado final.

La neutralidad se pierde y se enriquece el análisis gracias al movimiento dialéctico de la interpretación entre el texto y contexto. De este ejercicio se obtiene una síntesis mucho más rica, que se amplía gracias a la actitud creativa del intérprete. Preocuparse por conocer la intención autoral, complementa las conclusiones del crítico sobre el texto.

El horizonte de sentido de la comprensión no puede limitarse, ni por lo que el autor tenía originalmente en mente, ni por el horizonte del destinatario, al que se dedicó el texto en un origen.<sup>29</sup>

El acceso a la analogía se da entonces por un proceso, primeramente de reapropiamiento de inquietudes ya utilizadas en la interpretación anterior –desgraciadamente pervertidas en tanto no se ven como recursos sino como el discurso mismo– y, a la vez, se

---

<sup>29</sup> Hans Georg Gadamer, 474.

origina como la síntesis entre los pensamientos univocistas y equivocistas. La hermenéutica procura extender la ciencia de un modo que no sea ni meramente univocista ni meramente equivocista, sino analógico. Asimismo, intenta comprenderla de manera que no sea ni meramente prescriptivo ni meramente descriptivo, sino interpretación, lo cual significa que comprende y orienta (sin imponer) de acuerdo a la indudable pluralidad de las ciencias, con arreglo a sus objetos. La hermenéutica actual aplica la misma racionalidad de fondo, pero de una manera proporcional a cada ciencia según su área, dejando que, de acuerdo a sus necesidades, predomine el cálculo, la experiencia o la interpretación.<sup>30</sup>

De este modo se retorna al acto primero de la hermenéutica, donde la interpretación de textos trabaja directamente en la polisemia de los mismos. El lector se encarga de descifrar el contenido significativo que el autor dio a su texto, pero en este ejercicio no debe renunciar a darle también él algún significado o matiz. En palabras de Beuchot, la hermenéutica descontextualiza y, finalmente, recontextualiza después de una labor elucidatoria e incluso analítica:

Se trata de llegar a una mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvguarde con la mayor objetividad posible, pero con la advertencia de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente. [...] La verdad del texto comprende el significado o la verdad del autor y el significado o la verdad del lector, y vive de su dialéctica. Podremos conceder algo más a uno o a otro (el autor o al lector), pero no sacrificar a uno de los dos en aras del otro.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Beuchot, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, 43.

<sup>31</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, 1997, p. 21.

Pero la analogía se concreta en cuanto la comprensión del texto se da con sutileza y penetración. Este actuar dialéctico encuentra su consistencia en el acercamiento pausado e insistente. Para entender el texto, así como explicar y exponer su sentido y aplicar lo que dice a la situación histórica del intérprete, debe darse una *intención* interpretativa particular. La cual, a partir de lo diverso, encuentra sus puntos de identidad, y en la identificación con lo propio emerge lo original. Nyenhuis afirma que la interpretación es la relación dialógica dentro del "universo del discurso", donde se fusionan los horizontes del texto y del intérprete.<sup>32</sup>

La analogía misma significa más lo diverso que lo idéntico, de ahí el principio equivocista al cual hace referencia Beuchot. En su constante ir y venir entre lo unívoco y equívoco, el equilibrio de la analogía no es perfecto, resulta del acercamiento a lo segundo.

El modelo hermenéutico analógico intenta dar un margen a la interpretación que no la cierre en lo unívoco, pero que tampoco la dispare a la fragmentación e incomunicabilidad de lo equívoco. [...] Este margen de variación en la interpretación de los significados da la posibilidad de polisemia, sin incurrir en el equívoco. En efecto, la analogía es, en todo caso, una equivocidad sistemática y controlable, que no hace perder la capacidad de hacer inferencias válidas, pues están coordinando los diversos significados en un margen del que no se salen.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Gerald Nyenhuis, "Dos caras de la hermenéutica". pp. 145-152, en *Anuario de Humanidades*. México: Universidad Iberoamericana, 1986.

<sup>33</sup> Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, 85.

Es importante entonces destacar el acto contextualizador y "recontextualizador" al cual apela la hermenéutica. La interpretación sigue siendo conciencia del tiempo y conciencia del ser, conciencia del discurso. Además, resulta asignadora de sentido, buscadora del sentido del ser y del lenguaje.

Corresponde a este capítulo la primera operación del intérprete, es decir, el distanciamiento 'hermenéutico' señalado por Beuchot. Dicho alejamiento se da a partir del reconocimiento en el texto de una triple autonomía: ya no pertenece a la intención del autor, ha pasado a estar expuesta a los que lleguen a él para interpretarlos; ya no pertenece a su cultura, pues puede ser interpretado por alguien ajeno a ella; y, finalmente, ya no pertenece a sus destinatarios originales.

Sobra decir que la interpretación hermenéutica a realizar en la poesía de Francisco Hernández involucra directamente las directrices marcadas por Beuchot y Ricoeur en el campo de la interpretación. Separándome del análisis estructural el cual convierte al poema en un mosaico de ecuaciones y algoritmos, las alusiones al material literario involucrarán mucho más al símbolo y al signo en sus condiciones más amplias. En el siguiente apartado se hará un análisis de algunas posturas destacadas en cuanto a estas dos categorías de análisis.

## 1.5 LAS FORMAS SIMBÓLICAS DEL SIGNO Y EL REFERENTE

La definición de los conceptos *signo* y *símbolo* ha significado amplios debates los cuales reviven y se reapropian de nuevos campos epistemológicos a medida que los estudios toman la bandera interdisciplinaria como recurso obligatorio. Sin embargo, los análisis sobre el símbolo y el signo también han ampliado los horizontes de la interpretación en nuestro siglo. Muchos trabajos que desarrollaron la idea de los terrenos simbólicos y sus fronteras, han determinado nuevas formas de acercarnos a los textos o de reflexionar sobre nuestro acercamiento.<sup>34</sup> En la actualidad, las interpretaciones semiológicas y *posmodernas* dominan los estudios, aunque también aparecen voces discordantes.

Debemos revisar los elementos constitutivos del discurso, en tanto, pues, el análisis elaborado en los capítulos posteriores se apoya en símbolos cuyo sentido se pretende descubrir.<sup>35</sup>

Por su lado, para la mayor parte de los estudiosos posmodernos, la idea de signo refiere directamente a la máscara. Para las nuevas corrientes interpretativas, el signo siempre dice lo que no es, o siempre se viste de algo que nos aleja de su verdadero

---

<sup>34</sup> Hablo de textos fundamentales de Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, Paris: Éditions du Seuil, 1979; *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.), Claude Lévi-Strauss (*Regarder écouter lire*, Paris: Plon, 1993.) y Roland Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Éditions du Seuil, 1953; *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.), por mencionar algunos.

<sup>35</sup> Sin quedarme en una revisión meramente semiótica, el principio analógico de este estudio pretende integrar diversos enfoques hacia el texto y sus elementos.

significado. La metáfora de la máscara es tan recurrente en el análisis de este tipo de estudios, que se respira en la mayoría de ellos un credo a Nietzsche que bien pudiera ya instituirse como grupo de seguidores.

Para Foucault, después de Marx, Nietzsche y Freud el signo oculta la interpretación de mayor alcance a la vez que pierde su simplicidad de significante la cual poseía todavía hasta el Renacimiento. De esta manera la densidad propia del signo se abre, precipitándose en la apertura hacia todos los conceptos negativos que hasta entonces habían permanecido ajenos a la teoría del signo.

El signo se fortalece ante la interpretación e intenta independizarse, de tal forma que confunde la interpretación, la desorienta. El signo potencia sus capacidades, sus sentidos y significados, imposibilitando su resignificación. Entonces, para Foucault, la interpretación muere, porque se llega a la creencia errónea de que existen los signos primarios, originales, reales, como marcas coherentes, pertinentes y sistemáticas.<sup>36</sup> El signo no es independiente ni tiene vida propia, el signo nace y se desarrolla a partir de la propia interpretación.

Pero la interpretación no se puede quedar en un ejercicio ilimitado en el cual se apliquen las teorías diversas de los críticos. Debe también el teórico participar en la obra, como mencionamos arriba, significarla y aportar su parte creativa anclándose en el límite del texto y un límite autoimpuesto a la comprensión de los textos, si

---

<sup>36</sup> Foucault, 24.

no, el ejercicio hermenéutico puede ser ilimitado. En este sentido, Hans Robert Jauss señala –siguiendo a Ricoeur–, que en la obra de arte es, sobre todo, un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del futuro del hombre, y no sólo un síntoma regresivo de sus conflictos aún no resueltos.<sup>37</sup> Así mismo, el hermeneuta debe conjugar tanto la regresión como progresión que plantea la obra.

La comprensión y el entendimiento de un texto deben estar abrigadas en los términos en que sigan aportando al texto, a la vez que no se separen demasiado de él. Foucault lo enuncia de esta forma:

La vida de la interpretación es el creer que no hay más que interpretaciones. Me parece que es necesario comprender algo que muchos de nuestros contemporáneos olvidan, esto es, que la *hermenéutica y la semiología son dos feroces enemigos*. Una hermenéutica que se ciñe a una semiología tiende a creer en la existencia absoluta de los signos: abandona la violencia, lo inacabado, la infinitud de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del índice y sospechar del lenguaje. [...] Por el contrario, una hermenéutica que se desarrolla sobre sí misma, entra en el dominio de los lenguajes que no dejan de implicarse a sí mismos, en esa región intermedia entre la locura y el puro lenguaje.<sup>38</sup>

En este sentido es importante reubicarnos en la discusión. Muchas veces, la forma en que aborda Foucault la *situación* interpretativa nos descoloca y por tanto nos hace perdernos en la nueva aportación de la cual estamos dando cuenta. Al fin y al cabo su

---

<sup>37</sup> Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986. p. 253.

<sup>38</sup> Foucault, 24. (El subrayado es del propio Foucault).

lectura del acto interpretativo parece ser presa precisamente de lo criticado: el dominio del lenguaje seduce e impera.<sup>39</sup> De tal forma que la oposición que realiza entre la muerte y la vida de la interpretación a partir de la preponderancia del signo tiene que ser analizada con cuidado.

Por un lado, es cierto que, en la actualidad, el signo muta y no siempre se muestra claro, transparente. Los lenguajes subrepticios adquieren mayor valor, por lo tanto, también los lenguajes más directos son siempre cuestionados, puestos en duda. Esta práctica dubitativa resulta producto únicamente de quien entiende que en el trasfondo *debe* encontrarse el verdadero sentido de los signos.

Más aún, ante la experiencia del placer estético producto de la lírica, la comprensión asociada con el gozo estético del poema puede llevar sólo a una función "dislocadora", como señala Jauss; de tal manera que el receptor encuentre satisfacción en un autoplacer sentimental más que en un ejercicio de entendimiento.<sup>40</sup>

El signo, si bien no debe adueñarse de la situación interpretativa para convertir a toda revisión e interpretación en una lectura puramente simbólica, también tomará las manifestaciones y aspectos que le asigne la propia interpretación. Y siguiendo a Foucault, es importante descubrir hasta dónde debe llegar la interpretación como conducta delimitante a la vez que forma simbólica; signo en y por sí misma. Las reflexiones del autor de *Las*

---

<sup>39</sup> Una vez más utilizaré a Foucault como detonante para la discusión sobre el texto, no como eje teórico.

<sup>40</sup> Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. p. 255.

*palabras y las cosas* parten de la oposición de extremos, no encuentra la síntesis, no se la plantea.

Ante esta visión donde el reclamo por los extremos generalmente conduce a alguno de ellos, surgen posturas sintéticas como la de Gilbert Durand y Paul Ricoeur. Durand hace una clasificación de los métodos de interpretación relacionados con formas hermenéuticas particulares: por un lado se encuentran los que *reducen* el símbolo a mero epifenómeno, efecto, superestructura, síntoma y; los que lo *amplifican*, quienes se dejan llevar por su "fuerza de integración para llegar a una especie de sobreconsciente vivido".<sup>41</sup> La primera perspectiva –arqueológica o desmitificadora– la encabezan Freud, Lévi-Strauss, Nietzsche y Marx,<sup>42</sup> la segunda –escatológica– la conforman Heidegger, Van der Leuw, Eliade y Bachelard.

La definición que brinda Durand acerca del símbolo, si bien parece muy ricœuriana, se presenta también menos apegada a la interpretación y más al símbolo mismo.

El símbolo sería, según su lectura:

"Un signo que remite a un significado inefable e invisible y, por eso, debe encarnar concretamente esa adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación".<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1964. p. 118. Durand elabora dicha clasificación apoyándose en algunos planteamientos similares de Ricoeur.

<sup>42</sup> Estos dos últimos son incluidos en la nomenclatura por Ricoeur. La referencia es del propio Durand. Durand, 118.

<sup>43</sup> Durand, *La imaginación simbólica*, 21.

Durand apela a una definición abierta, de hecho, cita los trabajos de Ricoeur menos arraigados a la hermenéutica y más a la simbólica, es decir, sus estudios y reflexiones sobre el psicoanálisis (lo cual no quiere decir que se identifique plenamente con esta disciplina).<sup>44</sup>

Ambos autores coinciden en que existen tres dimensiones concretas que conforman al símbolo "auténtico", por un lado, es al mismo tiempo *cósmico*, ya que extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea; *onírico*, pues se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y; *poético*, o sea que recurre al lenguaje, y en él, al lenguaje más íntimo, por lo tanto más concreto. De sus cualidades *cósmicas* y *poéticas* nos preocuparemos en este texto.

Situar un estudio en el nivel de la referencialidad, es decir en su primera dimensión, es aquella por la cual ponemos mayor atención. La descomposición de dicha característica comprende distintos niveles de referencialidad, en la medida que se trata de un símbolo artístico.

Ahora bien, esta perspectiva simbolista de Ricoeur no es la que define su acercamiento con relación a la interpretación. De hecho, después de varios textos relacionados con el tema, Ricoeur, en *El conflicto de las interpretaciones*, se acerca, finalmente, mucho más a la hermenéutica, a la comprensión del símbolo a partir de la

---

<sup>44</sup> Me refiero al ensayo "La simbólica del mal" incluido en: Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1991.

interpretación, del juego hermenéutico. Ricœur en dicho libro enuncia:

J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier. Cette circonscription des expressions à double sens constitue proprement le champ herméneutique. [...] Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste.<sup>45</sup>

De esta concepción se desprenden factores importantes a considerar. Por un lado la indisociabilidad de la interpretación ante el material simbólico que se presenta al intérprete. En el caso que nos concierne, no podemos perder de vista el texto de Hernández.

La condición lógica de toda interpretación es que existe un objeto a interpretar, los extremismos semióticos orillan en la tautología de que "todo es interpretable", sin embargo, dicha interpretación simbólica del mundo ha involucrado el debate sobre las diferentes maneras de interpretar. Lo simbólico existe en tanto se lleve a cabo la interpretación, no es producto de sí mismo, sino de la interpretación que lo observe. El sentido asertivo o erróneo que se le asigne modela aún más el debate de la interpretación. De ahí vienen

---

<sup>45</sup> Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 16-17. [Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado que no puede ser aprehendido más que a través del primero. Esta circunscripción de las expresiones de doble sentido constituye propiamente el campo hermenéutico. [...] Símbolo e interpretación devienen así conceptos correlativos; hay interpretación allí donde existe sentido múltiple y es en la interpretación que la pluralidad de sentidos se manifiesta.]

los planteamientos metodológicos en conjunto, de la necesidad de encontrar el punto preciso por donde se observe que el símbolo y la interpretación sean correctos.

En última instancia, lo que interesa a los estudiosos es que el enfoque o análisis sea correcto. Mientras en el terreno creativo del artista la diferencia entre verdad y verosimilitud está más o menos clara, en los estudios literarios el principio de validez suele ser más difícil de alcanzar.

En la teoría de Paul Ricoeur no permanece únicamente la validez ontológica del símbolo, también existe un paulatino distanciamiento de la concepción lingüística del mismo. El referente se ubica como principio rector del análisis discursivo ricoeuriano. Calvo Martínez lo refiere como la apertura del lenguaje a la realidad extralingüística, el "autotrascendimiento hacia lo otro en sí"<sup>46</sup> donde el lenguaje alcanza a ser realmente lo que es.

En *La metáfora viva*, donde Ricoeur lleva el análisis textual desde una partícula semántica como es la palabra, hasta el discurso como conjunto; habla de la interpretación como un despliegue del mundo de la referencia textual en virtud de su "disposición", de su "género" y de su "estilo".<sup>47</sup>

El problema de la referencia adquiere mucha atención en este

---

<sup>46</sup> "Del símbolo al texto" de Tomás Calvo Martínez, pp. 117-136, en Tomás Calvo Martínez y Remedios Avila Crespo (eds.), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 122.

<sup>47</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, 298.

libro, Ricoeur encuentra en las ideas de Emile Benveniste planteadas en *Problèmes de linguistique générale*<sup>48</sup>, una concreción interesante para su idea "dialéctica" de la referencia. En la medida en que el discurso alude a una situación, a una experiencia, a la realidad, al mundo; en una palabra, a referentes extralingüísticos, hace referencia también al propio locutor mediante procedimientos esencialmente del discurso y no de la lengua.<sup>49</sup>

De ahí que la concepción simbólica del autor francés tenga que ver con la apelación al referente y el problema de sentido se derive de la referencia. El poder de la metáfora, entonces, se encontrará en su capacidad de proyectar y revelar un mundo, su mundo particular.

Por esto, la hermenéutica entendida en un sentido amplio, incluye el estudio de la poética y de lo imaginario. William Rowe señala que este tipo de acercamiento al texto no delimita un campo, ni define un método determinado de análisis, sino que sirve para llamar la atención sobre dos principios básicos. Uno de ellos es que el trabajo hermenéutico incluye los signos/realidades que se escapan al análisis de la significación; el segundo principio tiene que ver con lo incompleto de toda interpretación.<sup>50</sup>

Volviendo entonces a la idea de símbolo, es importante retomar el concepto de referencia respecto a la obra. El texto encontrará su

---

<sup>48</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

<sup>49</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, 109.

<sup>50</sup> William Rowe. *Hacia una poética radical*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996. p. 25. Cuando Rowe habla de los signos/realidades se refiere a ejemplos como el dolor en la poesía de César Vallejo, la luz y la tierra en Augusto Roa Bastos, las máscaras en José Donoso o el paisaje en Raúl Zurita. Luego de extraer algunos planteamientos básicos de la hermenéutica, en ese texto Rowe se acerca a lo que se ha llamado la escuela de los "Estudios Culturales".

sentido en la referencia así como también la interpretación encontrará lo que busca en este mundo reflejado. El intérprete no debe olvidar, en ningún caso, los elementos extratextuales a los cuales alude una obra, en primera instancia el referente originario o *primitivo* donde se sitúan el manuscrito y el autor, pero este primer mundo que refleja el texto, mucho antes de iniciar su lectura como tal, es precisamente eso *primitivo*, por lo tanto no debe considerarse como un elemento que dé un sentido obtuso y único a la interpretación sino un elemento más del estudio.<sup>51</sup> En *Moneda de tres caras*, es evidente que el referente original está en los autores locos aludidos, Schumann, Hölderlin y Trakl.

El segundo mundo referido se desprende de la obra, es el mundo *proyectado, futuro*. Producto de la invención, de lo imaginado. Ese mundo, en la trilogía de Francisco Hernández no es más que el escenario de la locura, el modelo del delirio.

En poesía, comúnmente, la distancia entre ambos mundos referenciales suele ser muy amplia; sin embargo, existen obras en las cuales la conexión entre los dos referentes resulta directa. Eso dependerá de la intención autoral. En este estudio, me concentraré en ese mundo *futuro* que se insinúa en *Moneda de tres caras*, marcando las pautas necesarias del referente originario, pero sin ahondar en ellas. En el libro de Hernández la relación de ambos mundos referidos

---

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno llama "mistificación histórica" a esta tendencia de los críticos por dotar al contexto social de un sentido dominante en la interpretación de un objeto estético. Es decir, la búsqueda exclusiva del "reflejo" de la situación social en el texto. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*. Paris: Klincksiek, 1993, p. 300.

seguramente será más subrepticia, y menos evidente en el texto. Como los personajes históricos aludidos en la obra de Hernández también son artistas y por lo tanto tienen particulares concepciones del arte, concentrarme en ellos sería poner en juego estéticas que no necesariamente convergen.

La intención de no profundizar demasiado en el referente *pasado* que atañe a Hernández es un deslindamiento de algunos trabajos teóricos y corrientes de interpretación las cuales adoptan estos estados de significación como definitivos, a la vez que conclusivos.<sup>52</sup> El propio Durand, después de *abrir* el concepto de símbolo y dotarlo de sentidos amplios, no reductores, desarrolló, con el paso del tiempo, estudios mitocríticos los cuales confirmaron que la perversión de la apertura siempre lleva a una cerrazón. Los últimos textos de Durand siguieron contando con una calidad y validez reveladoras en la teoría literaria, pero que, finalmente, se alejan de las pretensiones de este trabajo.

Diez años después de publicar *La imaginación simbólica*, Durand desarrolló estudios vinculados con los enfoques psicológicos, basado en algunas teorías de mitos de Jung. En estos textos rescataba sentidos antropológicos que se remontan a la mitología occidental. Al campo de investigación que se adhieren estos trabajos se le ha llamado *mitocrítica*.

---

<sup>52</sup> Pienso en estudios como el de Hernán Loyola en: Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1999. Si bien el estudio introductorio (de carácter *genetista*, es decir, preocupado por la situación personal que vive Neruda al escribir cada poema) otorga algunos datos relevantes en la vida del poeta chileno, a mi juicio, las notas al texto dificultan la lectura en vez de facilitarla o enriquecerla.

En palabras de Durand, la mitocrítica, aunque parezca volver – más allá de las aventuras biográficas y de las estructuras existenciales– a una postura culturalista, "debe anclarse en un fondo antropológico más profundo que la aventura personal registrada en los estratos del inconsciente biográfico"<sup>53</sup> y así será integrante, motor de integración y de organización del conjunto de la obra de un autor. En esta lectura se plantea un dominio simbólico. Ya no es suficiente el contexto inmediato, la contingencia histórica, hace falta regresar a los orígenes, al pensamiento occidental en *summa*. El hombre, el artista es poca cosa, su vida es sólo un detalle menor dentro de la gran significación que adquiere la obra.

De tal manera que la interpretación a realizar se plantea distinta y, a la vez, apegada a ciertas premisas hermenéuticas. Se ha hablado del texto en su aspecto simbólico y de signo, mas no de sus características propiamente literarias. En un intento de orientar las múltiples lecturas y efectos que la obra tiene, me acerco a formas de interpretación que consideramos más equilibradas y certeras en las últimas décadas. Siendo partícipe de diversas tentaciones en el análisis,<sup>54</sup> apelo a varios campos de estudio.

---

<sup>53</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos/UAM, 1979. p. 188.

<sup>54</sup> Paul Hernadi lo señala de esta manera: "Tan pronto como en una obra literaria predomina en exceso la presentación de la visión o la representación de la acción, nos sentimos tentados, y quizás con razón, a aplicar otras categorías no literarias para la justa evaluación". p. 131. En *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona: Antonio Bosch, 1978.

## CAPÍTULO II

### 2. LA LOCURA Y LA CREACIÓN POÉTICA EN HERNÁNDEZ

*Entre los hombres de letras,  
es el cerebro el que se endurece.*  
Tissot

#### 2.1 LA IDEA DE LOCURA

El proceso de reconocimiento del hombre, de su naturaleza propia –por lo tanto de sus enfermedades–; y de las desviaciones inherentes, ha sido y continúa siendo un proceso arduo.<sup>1</sup> La comprensión de la locura, con su consecuente aislamiento, participa de esta oscilación reflexiva, donde la tolerancia –aún en nuestros días– significa apartamiento y distancia. El hombre no se soporta a sí mismo en muchos casos y, por ello, margina las expresiones que se desarrollan de forma paralela a su pensamiento lógico.

La historia de la locura es parte fundamental de la historia de nuestra observación: el hombre se ve al espejo como entidad unívoca, aún cuando esto no siempre se cumple.<sup>2</sup> La conciencia de la diferencia

---

<sup>1</sup> Entre los trabajos que tratan el tema de la locura, con variantes como la esquizofrenia y la psicosis, así como las distintas áreas encargadas de analizarla, como la Psicología general, la Psiquiatría y la Psicopatología, se citan en este libro aquellos que aluden, aunque sea de manera tangencial, a las implicaciones textuales de la locura. Entre estos se encuentran: Sergio Piro. *El lenguaje esquizofrénico*. México: FCE, 1987; Aaron Esterton. *Dialéctica de la locura*. México: FCE, 1977; Roland Laing. *El Yo dividido*. México: FCE, 1964; David Graham Cooper, *El lenguaje de la locura*. Barcelona: Ariel, 1980. Piro elabora una exhaustiva revisión de las distintas ideas de locura que han existido a lo largo del siglo.

<sup>2</sup> No quiero dejar pasar una breve idea sobre la importancia del acto de escritura en la locura o la razón: Es importante remarcar que para normales y enfermos mentales, expresarse es proyectarse integralmente y cada uno imprime indeleblemente las propias modalidades expresivas, los caracteres del propio modo de ser. La mirada de Michel Foucault resulta valiosa en tanto representa un intento por conjuntar la escritura libre y desacadémica con otros autores más estrictos en la materia.

en la humanidad, tanto en sus manifestaciones externas como internas, es quizás un reto inherente de nuestra sociedad occidental.

Francisco Hernández es un poeta que se acercó a la locura en su obra poética. *Moneda de tres caras* expresa un interés, en primer lugar, por la vida y obra de tres artistas que enloquecieron, que naufragaron en la sinrazón. Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl fueron artistas que tuvieron problemas psíquicos y los plasmaron en su arte. La apuesta de Hernández está en adoptar los rostros de estos tres artistas para poetizar sobre lo que ellos extraen de esta visita al mundo de la locura. En el último capítulo me extenderé sobre este apropiamiento de rostros y la pretensión mimética de Hernández.<sup>3</sup> Es este capítulo un espacio destinado a hablar de la sinrazón.

En las reflexiones que hago en este apartado sobre la locura retomo, parcialmente, las ideas y los trabajos de varios pensadores, entre ellos a Michel Foucault. Si bien las ideas de Foucault sobre la locura no son recibidas con agrado por la generalidad de los especialistas, sí se les reconoce cierta aportación sobre la visión histórica del fenómeno durante la época moderna en el mundo occidental.

Foucault carece, sin duda, de un aparato crítico claramente definido para analizar el tema, pero la libertad con la que se acerca al

---

<sup>3</sup> Gérard Genette, siguiendo la *Poética* de Aristóteles, lo enuncia así: "Il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimésis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événement imaginaires; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées." Gérard Genette, *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991, p. 17. ["No puede haber creación por el lenguaje sino aquella que tiene por vehículo la *mimesis*, es decir una representación, o si se quiere una *simulación* de hechos imaginarios, que lleva a inventar historias o por lo menos a transmitir historias ya inventadas."] En ese mismo texto (Ver capítulo I: "Fiction et diction", pp. 11-40.) Genette subraya el nivel de la *ficción* dentro de la poesía y no como elemento exclusivo de la narrativa.

fenómeno de la locura, dota a su acercamiento de una frescura y claridad sobresalientes.<sup>4</sup> Entre los diversos temas que trabajó Foucault durante su obra, la locura ocupa un lugar especial.

Antes de profundizar en las ideas sobre la sinrazón que retomo de Foucault, valdría la pena señalar las dificultades de definir la locura para los estudiosos. Sergio Piro comenta que no existe una definición de esquizofrenia que no resulte un "mero artificio abstracto" y concluye que no hay una teoría determinista que no resulte hipotética, controvertida y hasta metodológicamente discutible.<sup>5</sup>

Piro reconoce que ha existido un vasto, y en ocasiones exagerado, interés por elaborar estudios fenomenológicos y existencialistas en la investigación psiquiátrica, aunque también señala la importancia que han tenido al generar espacios de apertura teórica en los cerrados esquemas en que se quiere encerrar a la locura.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Lacan, en la introducción a las *Memorias* de Schreber, señala que si Freud es genial y propone una idea de genio tan correcta "es porque, sin duda, se ha tomado sus libertades respecto al saber", p. 5. Cita indirecta: Eric Laurent, en "El sujeto psicótico escribe...", tomado de François Ansermet, Alain Grosrichard y Charles Méla (coords.) *La psicosis en el texto*. Buenos Aires: Manantial, 1989. (Ver también la tesis doctoral en Medicina de Lacan: Jacques Lacan, *De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, pp. 261-263). Bajo esta idea, me acerca inicialmente al tema de la locura, con la 'licencia metodológica' de apelar insistentemente a Foucault.

<sup>5</sup> Piro, 15.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, estudioso literario y psiquiatra, precisa a Jacques Adout algo muy interesante: "La literatura, no la Medicina, es la que habla, todavía hoy, de la locura, así, en bloque. Todo el esfuerzo del conocimiento médico ha consistido en desmembrar los diferentes padecimientos que, hace ciento cincuenta años, se confundían generalmente bajo la denominación amplia de locura", p. 22. En Jacques Adout. *¿Las razones de la locura?* México: FCE, 1986. Starobinski también reconoce que hay ciertos médicos que se encargan de hablar de la locura como conjunto, aunque la mayoría tiende a ver el problema de una forma más 'desmembrada' como señala. La cita es valiosa porque de alguna manera explica la poca bibliografía que se encuentra sobre la locura al mismo tiempo que existen muchos trabajos sobre enfermedades específicas. Este estudio remite al enfoque *literario* de la locura, claro está, ya que nos interesa diagnosticar el tipo de problemática psíquica de los artistas germanos.

Sin embargo, no todo intento de conceptualización es vano, y de esta forma me adhiero a la idea de Piro donde se entienda (de un modo amplio) a un esquizofrénico como:

Alguien que presenta una específica metamorfosis de la personalidad, de la cual suministra una señal empática incomunicable y una serie de señales descriptibles, analizables empíricamente y definibles por tanto como 'síntomas esquizofrénicos'.<sup>7</sup>

Retomo esta conceptualización general ya que en este estudio se acerca la locura a la poesía, y si de la primera es difícil dar una categorización, de la segunda más. No olvidemos, pese al formalismo, estructuración y análisis discursivo, que me refiero a una obra de arte. La expresión artística parte de la premisa de la irracionalidad,<sup>8</sup> por lo mismo, para acercarme a la sinrazón no apelaré a la significación que ciertas áreas positivistas de la Psicología y Psiquiatría han manifestado respecto a la locura.

La poesía de Hernández se pasea por el mundo de la locura o al menos la representación que tenemos de ella. Desde el lente clínico, el análisis de un poema de Hernández como el siguiente, sería poco iluminador a la vez que alejado de la intención estética del artista:

Un trago de arak es mi desayuno. Saco el cuchillo debajo de la almohada que, después de la aurora, abandona su forma de ave.

---

<sup>7</sup> Piro, 27.

<sup>8</sup> Respecto a esta afirmación aparentemente aventurada, quisiera retomar las reflexiones de Hans Robert Jauss, en su ensayo "El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789", incluido en *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1995. pp. 105-134. Jauss hace una especie de 'declaración de principios interpretativos', a los cuales me adhiero: "Apuesto por una capacidad estética, por la espontaneidad de una comprensión estética y una experimentación de sentidos que, desde siempre en el juicio estético, ha sido capaz de fundar un lazo de solidaridad entre hombre y hombre, y de promover al mismo tiempo un trato con las cosas, y por lo tanto, con 'lo otro de la naturaleza', exento de coacción". p. 134.

Debo cuidarme de mil especies distintas de gusanos, de las garrapatas dobles, de sanguijuelas, de crócalos y de murciélagos, de perros albinos y de jabalíes rabiosos, de la malaria, del cólera, de la tuberculosis y de la fiebre amarilla. Pongo tu retrato contra la pared para que no respires. Tu lejanía es la peor enfermedad.<sup>9</sup>

Desde mi punto de vista, a los análisis cerrados de algunos psiquiatras, les hace falta un acercamiento más empático a la sinrazón para comprenderla mejor, no de forma mimética como pretende Hernández, pero sí de mayor contacto, con una mayor proximidad en el estudio.

Las conclusiones positivistas parecen alejarse cada día más del problema. Los análisis genéticos navegan hacia la incomprensión desde el alejamiento, la taxonomía, la nomenclatura, la explicación química a ultranza. Por el contrario, Foucault se acerca existencial y discursivamente a la sinrazón, sus conclusiones no alcanzan las metas teóricas que persigo, pero sí el enfoque del problema.<sup>10</sup> Foucault interpreta y analiza un proceso complejo como es la locura, no se instala en la hiperclasificación de la ciencia actual, ni en la mera visión literaria.

El pensador francés hace un recuento de la idea de locura en la sociedad occidental desde el siglo XV a nuestros días. En la obra más

<sup>9</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*. México: El Equilibrista, 1994. p. 91.

<sup>10</sup> Foucault no es el único que encuentra validez artística o creativa en las obras elaboradas por los locos. Psiquiatras como Gamna se han referido a pasajes sobresalientes en los diarios de un esquizofrénico. También es digno de señalarse que el enfoque del autor de *Enfermedad mental y personalidad*, no se emparenta al de ningún psiquiatra, ya que él lo hace desde una perspectiva histórica y sociológica, y, por supuesto, también antropológica, en cambio, los psiquiatras, en su mayoría, se acercan al objeto de estudio desde una perspectiva individual: con pacientes.

sobresaliente que escribe sobre el tema,<sup>11</sup> Foucault describe cómo, al final de la Edad Media, los locos eran expulsados de los recintos sociales, dejándolos recorrer errantes los campos.

Nace así, la extensa historia donde a los locos se les aparta de la sociedad. En el s. XV, en todo caso, el apartamiento se acerca a la negación. Los locos eran simplemente *invisibles*. Es en estos tiempos donde surge el concepto o idea de la 'nave de los locos', ya que también se les confiaba a los marineros, de tal forma que se evitaba que los insensatos merodearan incansablemente alrededor de las ciudades.<sup>12</sup>

Crowcraft reflexiona sobre las concepciones antiguas de la locura y extrapola el problema del apartamiento a una conducta social de carácter permanente. De esta manera, establece que la idea de la separación no es un fenómeno exclusivo del medievo, sino que responde a una idea de lo social, del engranaje en que se funda la convivencia entre los hombres de la sociedad occidental. "La mayoría de los miembros de un grupo de personas que ejercen entre sí una influencia social quieren que los que se desvían de las normas de dicho grupo se adecúen a las mismas".<sup>13</sup>

A fines de la Edad Media, la locura y el loco llegaron a ser personajes importantes en su ambigüedad: amenaza y cosa ridícula;

<sup>11</sup> Michel Foucault. *Historia de la locura*. México: FCE, (Tomo I), 1986; *Historia de la locura*. México: FCE, (Tomo II), 1992. (Por cierto, con una profusa investigación fundamentada en trabajos de la época).

<sup>12</sup> La primera referencia artística de "la nave de los locos" es *Dar Narrenschiff*. "Largo poema alegórico del erudito y alegórico satírico alemán Sebastian Brant... [texto que] habla de un barco cargado de locos que puso rumbo al 'paraíso de los locos', Narragonia". James Hall. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1974. pp. 58-59.

<sup>13</sup> Andrew Crowcraft, *La locura*. Madrid: Alianza. p. 12.

vertiginosa sinrazón del mundo y ridiculez menuda de los hombres. "La denuncia de la locura llega a ser la forma general de la crítica".<sup>14</sup>

Entonces, de la marginación absoluta, el loco adopta un papel relevante en las farsas y *soties*. El personaje del loco adquiere mucha importancia, al igual que el Necio, el Bobo. Ya no está simplemente al margen sino que es parte medular del drama, como poseedor de la verdad, aún siendo esta inversa. Si la locura arrastra a los hombres a una ceguera que los pierde, el loco (como personaje), por el contrario, recuerda a cada uno su verdad. Cuando el hombre despliega la arbitrariedad de su locura, encuentra la oscura necesidad del mundo; el animal que acecha en sus pesadillas, en sus noches de privación, es su propia naturaleza.<sup>15</sup>

Es a partir de estas formas de tratar la enfermedad y los locos, donde reconocemos prácticas y concepciones que perviven aún en algunos círculos de nuestra sociedad actual. La idea de la locura se convierte en mito y todos los hombres lo recrean a partir de la firmeza con que está situado en el mundo que habitan. Cada uno reconoce y alienta sus miedos, su mirada hacia mundos oscuros, cada cual sabe guardarlos o bien vivirlos a su modo.

No hay locura más que en cada uno de los hombres, porque es el hombre quien la constituye merced al afecto que se tiene de sí mismo. [...] La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir. Desemboca, pues, en un universo enteramente moral.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, I, 28.

<sup>15</sup> Esto es evidente en la literatura de Hölderlin, sobre todo en su poesía.

<sup>16</sup> Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, I, 45.

Esta es una de las ideas que va a privar a lo largo de los dos tomos de la *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault: el problema de la locura no se convierte solamente en un problema moral de la sociedad, sino en un problema ontológico de cada individuo. El vaivén entre la impresión social y la individual irá modelando una particular forma de entender la locura.<sup>17</sup>

Todavía en el siglo XVII los parentescos efectuados por el cristianismo entre la medicina y la moral –relación tan vieja como la medicina griega– se profundizan: es la forma de represión, coacción y obligación de salvarse. No es extraño, entonces, que se piense en la locura como un desarreglo de la moralidad.

A Foucault le interesa particularmente esta postura, ya que no sólo desde la perspectiva académica y crítica, se relega un fenómeno de suma importancia para la comprensión del hombre mismo sino que, además, existe una reprobación moral e ideológica que no dará espacio al delirio, a la sinrazón. En el fondo, Foucault busca exponer la locura como una verdad irrefutable; lo hará en muchos de sus textos y a todo lo largo de su vida.

De esta manera, la locura va cosechando a lo largo de los siglos, signos importantes para el desarrollo del pensamiento humano. Funciona como motivante para expresar la voluntad de mantenerse en guardia, el propósito de dedicarse 'solamente a la búsqueda de la verdad'. Desde la razón se intenta evitar todo escándalo. Lo que no se

---

<sup>17</sup> G. M. Carstairs, en el Prefacio a *La locura* de Andrew Crowcraft, señala sobre esto: "Hasta tiempos bastante recientes, la locura ha sido considerada por la mayoría, con una mezcla de horror y consternación. Esta enfermedad aterrorizaba aún más por parecer totalmente inexplicable: la misma conducta y el lenguaje del psicótico parecían imprevisibles e incomprensibles". p. 8.

acepta es que la locura también muestra un lado del complejo conocimiento humano. En la tangencialidad de la locura sobre la razón, se expone cómo la locura se encuentra en una intersección, en un punto de contacto de lo onírico y de lo erróneo; recorre, en sus variaciones, la superficie en que se afrontan, lo que los une y que, al mismo tiempo, los separa. La locura comparte con el campo de lo equívoco la *no-verdad* y, de lo arbitrario extrae de los sueños, un universo de imágenes, entre los cuales, conviven los más diversos fantasmas.

La cohabitación de imágenes y fantasmas en el terreno de la sinrazón, se explicita en este poema titulado "Escribe Scardanelli":

Está la mente en blanco y el papel se oculta.  
 En la memoria hay árboles aferrados al polvo,  
 a ese polvo de siglos  
 donde el verano ha instalado su tienda.  
 En tu piel, cuántas fogatas llegadas  
 de otras lumbres.  
 Tus labios: moras humedecidas en mis dedos.  
 Tu saliva: lago donde flotan cisnes descuartizados.<sup>18</sup>

La idea que hoy tenemos de la locura se comienza a modelar más claramente hacia el siglo XVIII. Por un lado, se separa de forma particular del mundo onírico y se relaciona más con el universo de las pasiones. Pero, además, encuentra mayor significación en cuanto a la razón misma. La razón no puede dar fe de locura sin comprometerse ella misma en las relaciones del poseer. La sinrazón *no está fuera de la*

<sup>18</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*, 64.

razón sino, precisamente, en ella investida, poseída por ella y "cosificada"; es, para la razón, "lo que hay demás interior y también de más transparente, de más abierto..., la locura no es, nunca, más que aquello que la razón puede poseer de sí misma", escribe Foucault.

En el mismo sentido, Crowcraft demuestra que la locura, a fin de cuentas, no es totalmente ajena a la vida normal, por el contrario, todos los individuos accedemos cotidianamente a ese mundo ilógico a través de los sueños.

Pero en el terreno artístico, la observación y tratamiento de la locura comienza a adquirir mayor fuerza, mayor peso y sobre todo lecturas diferentes. Para Hölderlin, Gerard de Nerval y Friedrich Nietzsche la locura adquiere significaciones inmensas de entendimiento del mundo.<sup>19</sup> Es a partir de la sinrazón que elaboran sus discursos, sus teorías, su poesía. Es un territorio propicio y fértil para retratar al mundo desde ella. Con ellos la experiencia de la sinrazón ya no tendrá descanso, irá siempre hacia arriba, hacia las raíces del tiempo, de ahí que se transforme en el *contra-tiempo* del mundo. A la par, el conocimiento intenta relegarla, situarla y ubicarla de forma más precisa en el desarrollo del sentido de la naturaleza y de la historia.

---

<sup>19</sup> De Nerval sobresale *Al dictado de la locura*. Madrid: La Fontana Literaria, 1972; el cual conjuga perfectamente lo que arriba mencionamos, el mundo de la locura sin un desapego del mundo normal y cotidiano. Evidentemente también se encuentran sus últimas obras en las que se pasea entre la esquizofrenia y la cordura: *Aurelia* (París: Flammarion, 1990) y *Les Chimères* (Bruxelles, Palais des Académies, 1966).

## 2.2 LOCURA Y OBRA

Si bien desde Hölderlin y Nerval el número de escritores, pintores y músicos que han naufragado en la locura parece haberse multiplicado, esto no debe entenderse como una nueva forma de observar a la locura desde la obra, desde el texto. Este acercamiento no ha significado un intercambio constante, ni tampoco una mayor comunicación de lenguajes, significa, a mi juicio, una aprehensión discursiva de mayor compenetración.

En este sentido, la forma en que Hernández trabaja la locura en su obra, se aleja de la confrontación. Su tratamiento discursivo es integral, de una cercanía en la intención autoral y en la materia poética. El acercamiento es más sutil e inteligente, con el dominio sobre la locura en la medida que se trata de un recurso literario, un disfraz, una forma de 'interpretar' la poesía a través de sus versos.

Foucault advierte de la diferencia entre compenetración y tratamiento distante, para él la locura es ruptura absoluta de la obra; forma el momento constitutivo de una abolición, "que duda en el tiempo la verdad de la obra; dibuja el borde exterior, la línea de derrumbe, el perfil recortado contra el vacío".<sup>20</sup>

Desde la perspectiva metodológica escrita, Grassi también reflexiona sobre las líneas divisorias entre razón y locura, y potencia las capacidades creativas de los esquizofrénicos, señalando que el disolverse en una trama de referencias permite al esquizofrénico una más amplia libertad expresiva. Su apartamiento de lo concreto, de lo inmediato y de lo banal, le permite elevarse por encima de las

---

<sup>20</sup> Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, II, 302.

situaciones contingentes, en un impulso que puede, en ciertos casos, "asumir valor poético".<sup>21</sup> En uno de los poemas de *Habla Scardanelli* titulado "Palabras de la griega", se puede ver esta conjugación entre una distancia de lo concreto a la vez que un uso de palabras comunes y aparentemente no elaboradas:

Con las últimas lluvias  
me han crecido los ojos.

Se derraman con avidez en tierra seca.  
Se extienden como un alud de moscas por el lodo.

Nada detiene a mis ojos cuando llueve.  
Ni aquellas nubes por cimas atrapadas  
ni los sapos que pegan, después de muertos,  
en las campanas del cementerio.

Nada detiene a mis ojos cuando llueve.  
Déjalos acercarse. Van a lamer tus dedos.<sup>22</sup>

Así como creció el interés artístico por la locura, también los estudios literarios se sumaron a este proceso. Shoshana Felman señala, en *La folie et la chose littéraire*, que no solamente hay un mayor número de creadores que buscan en la locura nuevas formas discursivas, sino que también, existe un incremento en los estudios sobre sus implicaciones en otras áreas. Vivimos, señala Felman, un periodo "*d'inflation de discours sur la folie*", donde el uso de la locura se 'roba' para acrecentar los efectos mistificadores de la poesía, muy en boga con la 'moda' poética.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Cita Indirecta: Piro, 57.

<sup>22</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*, 54.

<sup>23</sup> Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p.12.

Lo interesante de las reflexiones hechas por Felman, respecto a la relación entre locura y literatura –las cuales aparecen al principio del libro, pues el grueso de su obra se refiere a análisis de casos–, está en las transgresiones de su estudio analítico. Felman señala que un discurso que trata sobre la locura no puede saber, si se escribe desde la locura o desde fuera de ella. Por lo mismo, las ideas de Foucault y por consiguiente, mi propio acercamiento, se encuentran en ese juego constante de escribir desde y sobre la sinrazón.

Felman lo señala de la siguiente manera:

A partir de l'ouverture historique contemporaine à la folie, à partir du renouvellement théorique de la question de la folie dans le champ culturel contemporain, ce livre entend s'ouvrir sur un renouvellement des études littéraires, en explorant, à travers une écoute de la folie dans la littérature, de nouveaux modes de lecture et d'appréhension de la chose littéraire.<sup>24</sup>

El estudio de Felman, preocupado por autores en su mayoría de lengua francesa: Nerval, Rimbaud, Flaubert, Balzac; se acerca a la forma interpretativa adoptada en esta tesis, señalada en este capítulo y también en el anterior. Para la autora, se debe concebir la retórica desde una perspectiva "de intervención", en la medida que el ejercicio de investigación retórica (en mi caso hermenéutica), debe participar, necesariamente, de la acción del lenguaje que explora y; no se puede concebir, simplemente, como una investigación descriptiva. Para

---

<sup>24</sup> Felman, 16. [“A partir de la apertura histórica contemporánea a la locura, a partir de la renovación teórica del tema de la locura en el campo cultural contemporáneo, este libro pretende abrirse a una renovación de los estudios literarios, explorando, a través de la percepción de la locura en la literatura, nuevos modos de lectura y de aprehensión del objeto literario.”]

Felman, las figuras se deben leer como 'actos' de lenguaje, es decir, como 'fuerzas' y no como formas.<sup>25</sup>

Sintetizando, la obra literaria producto de la locura, no puede ser observada únicamente como un compendio de figuras recurrentes en los enfermos. La locura, desde su perspectiva romántica (enfoque adoptado por los sujetos artistas que nos incumben, desde Hölderlin hasta Hernández), debe entenderse como un ejercicio de discurso, de lenguaje. En Hernández es obvio que la locura funciona como mecanismo, como vehículo para utilizar una lengua precisa y poder cantar así a la extrañeza y mundos alucinados como el Borneo poético.

Esta lengua a la que hago referencia se vincula a la idea de Marina Guntsche sobre la locura. La estudiosa argentina parte de una mínima definición de locura entendiéndola como una oposición a la "recta razón", a la salud mental o a la cordura; y señala que la locura también equivale a "una voz reprimida que no puede comunicarse, ya sea porque la razón no permite establecer un diálogo con ella, o porque su lenguaje ilógico resulta inexpresable".<sup>26</sup>

<sup>25</sup> La idea de interpretación de Felman, que busca destacar el nivel *activo* de la comprensión con relación a una tendencia falsa a la neutralidad, tiene un simil con la teoría de los "actos de habla". En su sentido más general, la teoría de los "actos de habla" se deriva de una serie de conferencias dictadas en Harvard en 1955 por el filósofo John Langshaw Austin y publicadas de manera póstuma en 1962 como *How to do things with words*. La teoría de los actos del habla (*speech-acts*) concibe la lengua como una forma de actuar social, donde cada individuo tiene la capacidad de incidir sobre comportamientos ajenos mediante peticiones, preguntas, propuestas, es decir, por medios de actos de habla. Ver Douglas Robinson, "Speech acts", en Michael Groden y Martin Kreiswirth (eds.) *The Johns Hopkins guide to literary theory & criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994. pp. 683-687. También Shoshana Felman, *Le scandale du corps parlant*. Paris: Éditions du Seuil, 1980 (capítulo "La réflexion de J.L. Austin: entre vérité et bonheur", pp. 17-22.), además: John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Cambridge (Massachusetts): The Harvard University Press, 1962; John R. Searle, *Speech Acts: an essay in the philosophy language*, Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 1970.

<sup>26</sup> Marina Guntsche, *Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Cuyo: Universidad Nacional de Cuyo, 1998. p. 14.

Siguiendo esta idea, se clarifica aún más la intención de Hernández: dar voz a quienes no la tienen. Su fascinación por los locos no sólo se expresa con el entusiasmo que le provoca Schumann y su vida trágica, ya que continúa después con el acercamiento a Hölderlin y a Trakl.

*Moneda de tres caras* pone en evidencia su inclinación poética por los discursos irracionales, aunque también es importante reconocer que el lenguaje doliente y lastimado se ha encontrado siempre en su poesía. Así se puede notar en el poema "Domingo" de su segundo libro *Portarretratos*:

Además de ratas, hay niños en el parque.  
Yo quisiera como ellos estar bajo la claridad  
y correr de un muslo a otro sin previo itinerario.  
Pero estoy como las ratas, a la sombra, y cuando muerdo  
una rebanada de jicama muerdo una pequeña mariposa blanca.<sup>27</sup>

Para resumir, puedo decir que la crítica de este estudio no puede mostrarse más que como un ejercicio de injerencia y observación constante de esta actitud en Hernández.

Foucault, en su apéndice a la *Historia de la locura en la época clásica*, escribe sobre el vínculo entre obra de arte y locura y también entre discurso crítico, análisis de textos y su cercanía con la sinrazón:

...De ahí la necesidad de esos lenguajes segundos (lo que, en suma, se llama la crítica): ya no funciona hoy como adiciones exteriores a la literatura; [...] en adelante, en el corazón de la literatura, forman parte del vacío que se instaura en su propio lenguaje; son el movimiento necesario, pero necesariamente inconcluso, por el cual la palabra es remitida a su lengua, y por el cual la lengua queda establecida sobre la palabra.

<sup>27</sup> Hernández, *El infierno es un decir*. México: CONACULTA, 1993. p. 29.

De allí también esa extraña vecindad de la locura y la literatura, a la cual no se debe atribuir el sentido de un parentesco psicológico finalmente puesto al desnudo. Descubierta como un lenguaje que se callaba en su superposición a sí misma, la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra (o de cualquier cosa que, con genio o con buena suerte, habría podido llegar a ser una obra): designa la forma vacía de la que viene esta obra, es decir, el lugar donde no deja de estar ausente, donde jamás se la encontrará, porque nunca se ha encontrado allí.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, II, 338.

## 2.3 FORMAS DISCURSIVAS DE LO IRRACIONAL

*No sé quien soy, qué alma tengo.  
Cuando hablo con sinceridad no sé con qué  
sinceridad hablo. Soy diversamente otro  
que un yo que no sé si existe (si es los otros).  
Fernando Pessoa*

Como anoté en el primer capítulo, la idea de un autor omnipresente no significa dotar de toda significación los referentes que lo involucran, llámense características biográficas y contextos históricos en los que vive el autor o aparece la obra. Las tentaciones de significar la obra a partir de cualquiera de estos elementos, conducen siempre a apoyarse en ellos de manera definitiva. Dedicar toda una etapa creativa a la locura, como lo hizo Hernández al escribir los tres libros que integran *Moneda de tres caras*, parece dar sentido a la intención poética que intento desentrañar en este capítulo.

¿Cómo enfrenta Francisco Hernández al tema de la locura? ¿Qué lo lleva a desplegar su poesía bajo el manto de un discurso paralelo? Entendiendo la locura, en primera instancia, como un estado significativo por el cual pasaron los tres autores (Schumann, Hölderlin y Trakl) a los cuales hace referencia el poeta mexicano, Hernández tiene la capacidad de reflexión que los otros autores no integran a su obra, al mismo tiempo que, la posibilidad de observar la locura desde afuera. Con sus poemas, se pretende participe del círculo exclusivo de autores irracionales, sin embargo, la estructuración de cada obra y el planteamiento desde afuera, de una mirada hacia la sinrazón, muestra una intención del artista.

En la entrevista que mantuve con el autor y, al comentarle mi idea sobre su enmascaramiento, Hernández me comentó:

A partir de una cara real me pongo una máscara. Con bases reales, como son las vidas de estos tres artistas, cuento una historia. Pero, conforme voy escribiendo, me doy cuenta que llega un momento en que soy yo quien cuento mi vida en sus coincidencias, pero con la máscara de ellos.<sup>29</sup>

Hernández no finge la condición demente, prueba a vivir, escribir y poetizar la locura. La intención es consciente y racional, la elaboración de dicho discurso y el apropiamiento de máscaras, consiguen tal barroquismo que muchas veces comienza a acercarse al objeto tratado pero desde el distanciamiento. Hernández, a partir de la cordura, trabaja y crea sobre la sinrazón. En su elaboración, sus intentos de mimetismo a la vez que distanciamiento –en tanto proyecta sus "suposiciones poéticas" o experiencias de vida muy particulares–, lo orillan a crear situaciones similares a las de un loco, un poseído por la distancia.

Lejano en lo inmediato, un loco pierde la perspectiva y, por ello, su creación resulta particular, un artista que se involucra tanto con un objeto distante, lo hace suyo y se identifica con la materia última de la cual extrae sus motivaciones poéticas:

Qué perro dibujaste en la almohada. Ladra tu nombre  
por las noches y me expulsa del sueño.  
Muerde orejas y hombros, mastica el bolo alimenticio,  
roe mi pelvis de granito, las vértebras apolilladas.

<sup>29</sup> La entrevista fue realizada el 14 de mayo de 1999. Como es inédita, la citaré de la siguiente forma: Fernando Gaspar, "Entrevista con Francisco Hernández".

Trato de acariciarlo con la distancia de mis ligamentos,  
 le describo la fosa donde nos encontramos, le cuento  
 de tus límites y del asombro en tus ojos desorbitados.  
 Nada lo calma. Como perro que es, hiere con rabia.  
 Sólo si toco el piano se conforma. Se hace pequeño  
 como un puño, se confunde con las plumas de ganso  
 y me obliga a repetir tus muslos hasta el alba,  
 a repetir tus labios, a escribir en el aire que nadie,  
 nadie saldrá sin llagas de este incendio.<sup>30</sup>

Afecto a la poesía de Fernando Pessoa, como se puede leer en sus primeros poemarios, la influencia del escritor portugués es fundamental en muchos sentidos. El mismo Hernández, en la conversación que mantuvimos, me contó que la lectura de Pessoa y sus constantes desdoblamientos poéticos, lo marcó de forma definitiva.

La poesía, así como la actitud poética de Fernando Pessoa es, sin lugar a dudas, un puente de enlace para comprender mejor la propuesta de *Moneda de tres caras*. La intención pessoana tiene tal lucidez y tal desarrollo que, en el estudio de la misma y la postura del poeta, se pueden encontrar verdaderos sentidos discursivos *irracionales*. El propio autor de *El guardador de rebaños* al referirse a esa manera tan particular que tiene su poética (rayando entre la ironía y la seriedad) se autodiagnostica como una persona enferma.<sup>31</sup> En las reflexiones sobre su obra, Pessoa insiste en que él es un enfermo con

<sup>30</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*, 66. En este poema titulado "Habla Scardanelli", se puede ver la compenetración que existe entre la voz poética y la mente del personaje loco.

<sup>31</sup> "El origen de mis heterónimos es el profundo trazo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico, o si soy más propiamente un histérico-neurasténico. Tiendo hacia esta segunda posibilidad porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas". p. 188. De "Carta a Adolfo Casais Monteiro". Fernando Pessoa *Teoría poética*. Barcelona: Júcar, 1985. pp. 188-189.

problemas psíquicos de diversas índoles, subrayando sobre todo sus crisis de "incompatibilidad".

De esta manera, podremos establecer una relación entre el poeta portugués y Francisco Hernández. Definitivamente ambas poéticas son distintas, Hernández no comparte esa preocupación estética de carácter literario que Pessoa explota al máximo, ni Pessoa adopta el rostro de seres que fueron reales (aunque ya muertos, en este caso) o profundiza el tratamiento de algún motivo poético como es la locura para el mexicano; pero la disposición artística, la pretensión de desdoblamiento, resulta similar en ambos. Pessoa y Hernández comparten la actitud hacia el poema, la idea de enmascaramiento. Si el poeta portugués inventó sus autores los cuales escribían con estilos diferentes, Hernández adoptó las caras de estos tres locos para expresar mediante ellas un lenguaje irracional.

## 2.4 REIS, CAEIRO, CAMPOS, SOARES, PESSOA...

En una carta escrita a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa elabora algunas de las explicaciones y justificaciones más claras de su visión fragmentaria de atender la poesía. La historia resulta digna de uno de los muchos personajes creados por Pessoa.

Cuenta Pessoa que en 1912 tenía intenciones de escribir unos textos paganos. El resultado fueron unos cuantos poemas en verso irregular (Pessoa medita el asunto y concluye: "había nacido sin que yo lo supiera Ricardo Reis"). Casi dos años después, con la intención de jugarle una broma a Sá-Carneiro sobre la existencia de un poeta –que en realidad no había nacido nunca– se dio a la tarea de intentar modelar en su cabeza a ese nuevo personaje. Sin embargo Pessoa no materializa la broma y da por concluida la labor. Poco tiempo después de haber desistido se da la revelación poética de su multiplicidad heterónima artística.

El 8 de marzo de 1914 cuenta:

[...] me acerqué a una cómoda alta y, cogiendo un papel, comencé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas de un tirón, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue el día triunfal de mi vida y nunca podré tener otro así.<sup>32</sup>

De esta manera tan nítida, como la recuerda Pessoa, podemos reconocer el origen de sus heterónimos y, al mismo tiempo, el inicio de una estética fundamental en su creación; sin embargo, con esta

---

<sup>32</sup> Pessoa, 190.

anécdota no se define del todo su intención poética. En la misma carta se encarga de esclarecer un poco más tal decisión.

Recuerda el poeta portugués que como a los seis años de edad tuvo su primer heterónimo, un cierto *chevalier de pas* el cual creó inocentemente. Desde niño, confiesa, tenía la tendencia a crear a su alrededor mundos ficticios y a rodearse de amigos y conocidos que jamás existieron:

Desde que me conozco como siendo aquello a lo que llamo yo, me acuerdo de necesitar mentalmente en figura, movimientos, carácter e historia, varias figuras irreales que eran para mí tan visibles y más como lo que llamamos abusivamente vida real. Esta tendencia, que me viene desde que recuerdo ser yo, me ha acompañado siempre, cambiando un poco el tipo de música con la que me encanta pero no alterando nunca su manera de encantar.<sup>33</sup>

El reconocimiento del mundo alucinado al cual apela *Moneda de tres caras* y del cual también forma parte, es un principio del acto interpretativo al cual ya nos hemos referido. Una operación hermenéutica de importancia es la de buscar la apertura del texto hacia el universo al que apunta. Es evidente que el mundo al cual apela el texto que analizamos es el de la sinrazón. En la interpretación hay un momento de sentido y uno de referencia. El primero se da en la organización interna de la obra. El intérprete delimita y cierra dicha intención.

En *Moneda de tres caras*, Hernández pretende apropiarse de la locura como discurso, como disfraz para describir una atmósfera cargada de imágenes poderosas y alucinadas. Para ello se vale de tres máscaras de artistas que se volvieron locos, por motivos diversos

---

<sup>33</sup> Pessoa, 188-189.

aunque, fundamentalmente, de carácter amoroso. El sentido está en este apropiamiento discursivo, la referencia, como veremos en los capítulos siguientes, se encuentra en la poesía que se cubre de tres disfraces germanos. La referencia está en el paisaje de Borneo, la voz de la Griega, el temor de Schumann en el primer libro.

El momento de referencia se da al buscar el tipo de mundo que la obra abre, "el modo de ser que se despliega ante nuestro conocimiento por virtud de la obra o texto".<sup>34</sup> Dicha referencia se divide en dos partes, a partir de aquí trabajaré las referencias al mundo *proyectado o futuro*.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*, 123.

<sup>35</sup> Ver inciso 1.5 del capítulo I.

## 2.5 POÉTICA DE LA LOCURA

En la poesía de Francisco Hernández la locura, como forma discursiva y como un todo, está constituida de diversos fragmentos del libro que analizo. La poética hernandeciana vive procesos dialécticos y contradictorios. Hay en su acercamiento poético un contacto con la sinrazón, a la vez que convive con una evolución, un distanciamiento, un movimiento progresivo. El primer artista al cual hace referencia Hernández es Robert Schumann, compositor nacido en 1810. El poeta Georg Trakl –el último de los tres– vivió hasta 1914, recién iniciada la Primera Guerra Mundial en la que sucumbió.

El arte de Schumann, Hölderlin y Trakl, desde cierta óptica, se convierte en parte constitutiva de la locura misma. Estos diversos discursos artísticos conjugan en la locura un cúmulo de voces que "reclaman la credibilidad de lo increíble, en tanto proclaman la emergencia de una coordenada tempo-espacial, en la que se confundan los límites tajantes de las fuerzas en conflicto".<sup>36</sup>

Lo que es una voz única en *Cuaderno de Borneo*, el diario de un loco, en Schumann se expresa de otra manera. En el último libro se configura la "coordenada" de la que habla Guntsche, ese mundo situado en un espacio particular que sólo responde a la lógica de la locura. En contraparte, en el primero libro que trata sobre Schumann, todavía conviven dos voces poéticas en primera y tercera persona: la mirada de la razón hacia la sinrazón. *Cuaderno de Borneo* es el libro de un loco, en ningún caso aparece una voz narrativa distanciada, que refiera a Trakl, en ningún momento aparece una voz poética que haga

---

<sup>36</sup> Guntsche, 15.

referencia a la poesía del austriaco, como sí sucede en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*:

Hoy converso contigo, Robert Schumann  
te cuento de tu sombra en la pared rugosa  
y hago que mis hijos te oigan en sus sueños  
como quien escucha pasar un trineo  
tirado por caballos enfermos...<sup>37</sup>

Francisco Hernández recurre a estos tres autores de formas completamente distintas unas de otras. Si en *De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios* persisten las reflexiones sobre la locura del pianista alemán e inicia la voz poética un diálogo con las imágenes alucinadas que podría ver un artista enfermo como Schumann, en *Habla Scardanelli* el nivel de enmascaramiento es aún mayor ya que se multiplican las formas discursivas (como lo son "Sueña Scardanelli", "Canta Scardanelli", etc.). Pero, a medida que Hernández se compenetra con este discurso irracional, el 'apropiamiento' del rostro del loco se acrecienta. Madura la idea que tiene Hernández de la locura como un mundo con una mirada diferente, lo que implica una perspectiva *independiente*, apartada del mundo convencional.<sup>38</sup>

El primer libro de la trilogía tiene un tono y ritmo pausados —se puede sentir el suave compás de un concierto de piano de Schumann—  
<sup>39</sup> en la introspección hacia el *protagonista* poético. *Cuaderno de*

<sup>37</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*, 13.

<sup>38</sup> Mijail Bajlín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 49.

<sup>39</sup> En la primera edición del libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (México: El Equilibrista, 1988.), el libro viene organizado de tal forma que por un lado aparece la copia de una partitura de un concierto de Schumann y por el otro los versos de Hernández.

*Borneo*, desde el título, remite a las crónicas de viaje, al diario de quien ha hecho una gran travesía. El cronista, en este caso, es quien emprendió la partida y se dispone a relatar sus *desventuras* a lo largo de los poemas, este sujeto en cuestión es Trakl o la máscara que adopta de él la voz poética.

## 2.6 SUEÑO Y LOCURA

*Poeta romántico es el que, sabiendo que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata deliberadamente y con toda lucidez de provocar la subida de las voces misteriosas.*  
Albert Béguin.

Un elemento simbólico significativo en el libro de Hernández, y en la estética romántica expresada por Schumann y Hölderlin, es el sueño. El mundo onírico constituye e integra la idea de locura que tiene el poeta (una de las subclasificaciones de los poemas de *Habla Scardanelli* es precisamente "Sueña Scardanelli"), que se complementa con la poesía romántica de Hölderlin.

Si bien la actividad onírica remite directamente al estado alterno ('desviado'), hacia el mundo paralelo de la conciencia; el vínculo entre la sinrazón y otros fenómenos pueden llevarse a diferentes estadios o categorías epistemológicas; la muerte vinculada con el sueño, ocupa una de las principales asociaciones de la locura. Desde los orígenes de la historia humana, en muy diversas culturas, el sueño está emparentado con la finitud de la existencia. La muerte es el sueño último, definitivo que, en su extensión, encuentra la eternidad u hogar en el infinito. Béguin recuerda a Homero y su percepción de hermandad ante el sueño y la muerte; Lévy-Bruhl habla de la percepción primitiva del sueño como un viaje al reino de los muertos.<sup>40</sup>

En este caso no se trata de emparentar el sueño con una actividad paralela, con un nuevo movimiento que pueda ser el viaje

<sup>40</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1954; Lucien Levy Bruhl. *La mitología primitiva*. Barcelona: Península, 1978.

hacia algún lugar determinado, es más bien el sueño, como un estado, un punto de perspectiva, un enfoque singular.

La recuperación del recurso onírico como medio para alcanzar una mayor claridad, encuentra en los románticos uno de los grupos con mayor hermandad. Béguin, quien se encarga de estudiar y analizar la filosofía romántica a partir de expresiones poéticas y discursivas de los estudiosos sobre esta corriente, resalta el parentesco que existe entre el sueño y los ideales románticos. Los románticos se apoyan en una metafísica idealista o en una experiencia inmediata que concuerde con ella, y llegan a afirmaciones del todo opuestas: para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados 'subjetivos' los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que 'es más nosotros mismos' que nuestra propia conciencia. El único conocimiento será el que proporcione el buceo en los abismos exteriores.<sup>41</sup>

El sueño, para los románticos –como la locura para Hernández–, esclarece la mirada poética y ayuda a tener una mayor *sinceridad* creativa y una mejor concreción de los mundos no convencionales que quieren plasmar los artistas del Romanticismo. Los románticos buscan por los medios que están a su alcance, la forma en que la poesía proyecte su lectura del mundo, su enfoque tan particular de la existencia humana. El sueño y la locura, finalmente, son condiciones similares de acercamiento a lo otro, a salirnos de nosotros mismos:

---

<sup>41</sup> Béguin, 29.

Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes... [...] Nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia.<sup>42</sup>

Este fragmento del poema de *Habla Scardanelli*, como otros de Hernández, muestra la cercanía que tiene la poesía del veracruzano con la poesía romántica en *Moneda de tres caras*:

Escribo: desprecio a la aurora tal como ella me desangra.  
¿Despreciar a la aurora es una enfermedad?  
La enfermedad es un bien. Se contagia de boca en boca  
para manifestarse cuando los labios se desprenden.  
La aurora me enferma, la noche me ilumina.<sup>43</sup>

El acercamiento a la estética romántica en la poesía de Hernández no es gratuito,<sup>44</sup> comparte con ella las miradas del sueño, la locura, la poesía en sí, que son relaciones que el inconsciente establece para liberarnos de "nuestra soledad de individuos separados, nos ponen en comunicación con esos abismos interiores que ironizan la vida y que están en misteriosa comunicación con nuestro destino eterno".<sup>45</sup>

Béguin observa a los románticos como unos "espíritus fraternales". Todos seres disímiles que comparten la percepción dolorosa del dualismo interior que los lleva a pertenecer a dos mundos al mismo tiempo.

<sup>42</sup> Béguin, 105.

<sup>43</sup> Hernández, *Moneda de tres caras*, 75.

<sup>44</sup> En la entrevista que tuvimos, Hernández me contó que, entre otros autores, la lectura de Gustavo Adolfo Bécquer tuvo una gran influencia en su poesía.

<sup>45</sup> Béguin, 161.

## 2.7 UN DISCURSO DESVIADO

El trabajo poético de Hernández sobre la locura representa un discurso alternativo, *desviado*, cuya referencia, corresponde a un nivel metafórico. Paul Ricoeur trabaja el tema de la referencia directa en un discurso, sobre todo en los escritos de *La Metáfora viva*. En ellos da cuenta del sentido que tiene la metáfora y, como señalé antes,<sup>46</sup> lo hace en un movimiento progresivo de unidad mínima semántica, como es la palabra, al texto como un todo, en tanto discurso. Para ubicar mejor la locura en la lógica de Ricoeur, habría que encontrar lo que el autor francés llama *el grado retórico cero*.

Si bien este asunto ha sido tratado en los últimos años por varios teóricos, me identifico aquí con las ideas de Genette y Cohen. Genette habla de que la oposición entre lo figurado y lo no figurado es como el pasaje de un lenguaje real a otro virtual y que la referencia de uno a otro tendría por testigo, la conciencia del locutor o del oyente. Por tanto, esta interpretación vincularía la virtualidad del lenguaje de grado retórico nulo con su estatuto mental; la desviación se realiza entre lo que el poeta ha pensado y lo que ha escrito, entre el sentido y la letra. Genette identifica el descubrimiento de este sentido virtual con la idea de que toda figura es traducible, por tanto, con la teoría de la sustitución; lo que el poeta ha pensado puede restablecerse siempre por otro pensamiento que traduce la expresión figurada en no figurada.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ver nota 41 del Capítulo I.

<sup>47</sup> Gérard Genette. *Figures I*. Paris: Seuil, 1969. pp. 205-221.

En contraparte, Ricœur señala que el sentido se obtiene de las palabras presentes o virtuales, no sólo de la sustitución. "La figura se opone a una interpretación literal de la frase entera cuya imposibilidad motiva la constitución del sentido metafórico".<sup>48</sup>

Cohen, por su parte, no elige como punto de referencia el grado cero absoluto, sino el relativo, es decir, el de usos del lenguaje que sería menos figurado. Ese lenguaje existe y es el *lenguaje científico*.<sup>49</sup> Este grado cero relativo, apoyado en el lenguaje científico, dota a la noción de desviación con un valor cuantitativo e incorpora a la retórica un instrumento estadístico. "En lugar de metaforizar el espacio de la desviación, habrá que medirlo".<sup>50</sup>

Cohen acierta extraordinariamente en sus postulados, ya que no *soluciona* el problema directamente, sino que lo neutraliza. El principio de distanciamiento de su postura no es el del retroceso para una visión panorámica, más bien es el de una recolocación en el análisis, avanza hacia un sitio paralelo al conflicto y, desde ahí, lo resuelve. En el fondo, Cohen ya conoce la respuesta a la interrogante planteada desde el principio: nos referimos a un estado inexistente, el grado cero no existe, y esto no es producto del absolutismo interpretativo sino, más bien, de la conciencia siempre ambigua del lenguaje. El nivel infralingüístico sería tal vez el principio de cualquier análisis, pero es evidente que el presente trabajo no pretende utilizar estas herramientas.

---

<sup>48</sup> Ricœur, *La metáfora viva*, 194.

<sup>49</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982. p. 22.

<sup>50</sup> Ricœur, *La metáfora viva*. 195.

Ricœur en *La metáfora viva* habla de la concepción de metáfora en Aristóteles, la cual se basa en una semántica que toma la palabra, o el nombre, como unidad de base, y sostiene que su análisis se sitúa en el cruce de dos disciplinas: la retórica y la poética, que tienen fines distintos; la búsqueda de la *persuasión* en el discurso oral y la *mimesis* de las acciones humanas en la poesía trágica.

La intención de Hernández al adoptar la máscara de la locura para su poesía se encontraría en esta síntesis, entre el discurso retórico y el uso de la poética, cuya intención es extraer del discurso un goce estético.

La concepción de retórica a la que me refiero no se encuentra en el sentido de la persuasión al convencimiento, es decir el uso de la intención como fundamento de un principio. Representa, mejor dicho, el camino o la ejecución del principio retórico; esto es, retórica en tanto discurso, como recurso de lenguaje poético, de apropiación del lenguaje, a la vez que cercano a la mimesis en cuanto se da una identificación con el poeta o el artista que está en el trasfondo. La mimesis se espera en el lector al producirse en él una identificación con el texto, de *autor simulado*.

Hernández establece una búsqueda –característica intrínseca a la intención creativa. En este caso, la intencionalidad de dicha indagación está fuertemente enlazada con el goce estético. La motivación primera, en el ejemplo de Hernández, intenta eludir el peso de la autoría y retomarlo en un esfuerzo dialéctico interesante: la primera persona utilizada, se convierte en un juego de debelaciones, las cuales en última instancia, remitirán a cualquiera de ambos sujetos: Schumann,

voz poética; voz poética, Schumann. Este paso es propiamente progresivo, en tanto la adopción de la máscara con pretensión mimética, adquiere en la gradualidad textual mayores alcances. Los límites de la locura encuentran siempre cuestionamiento al aplicarse en los individuos, la pérdida de memoria y de razón constituyen rasgos prioritarios: los locos no son más que seres atormentados, dolidos infinitamente por una circunstancia amorosa. Por una circunstancia como el derrumbe o la tergiversación del mundo.

El discurso de Hernández lleva, necesariamente, a la intencionalidad de ciertos artistas de nuestro tiempo a la regresión, el apelar a un pasado constitutivo que necesariamente implica una valoración. Ahora bien este retorno, elaborado por todo creador, adopta dos significaciones de importancia en el texto de Hernández: por un lado aborda de forma directa la peculiar fisonomía de tres artistas protagónicos del pasado artístico occidental mientras que, por otra parte, elabora un discurso actual, puesto al día.

Esto significa que la regresión retorna, finalmente, al presente. No se trata de un acercamiento enclavado únicamente en el pasado, perdido en sus significaciones y sus atractivos, existe un trabajo por el presente, en él y desde él. No aspira a tener un sentido 'progresista', sino más bien constructivista, desde el cual, independientemente de la faceta que adopte, se elabora un nuevo discurso, un nuevo acercamiento al mundo poético.

## CAPÍTULO III

### 3. FRANCISCO HERNÁNDEZ ANTES DE LA LOCURA

#### 3.1 EL POETA DETRÁS DE LA MÁSCARA

Francisco Hernández nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz en 1946. Su primer libro de poesía fue *Gritar es cosa de mudos* y apareció en 1974. A la fecha, cuenta con más de diez poemarios entre los que se encuentran los tres que conforman *Moneda de tres caras*, obra que revisamos en este estudio.

Como la mayor parte de los poetas que no tienen un lugar establecido en el canon de la literatura mexicana del siglo XX, se sabe poco de su vida. De hecho no se ha publicado hasta el presente ningún libro sobre su obra. En la prensa, la única referencia que se hacía cuando aparecía alguna nota sobre él, es que fue publicista durante 25 años.<sup>1</sup> Después de varios años de trabajar en el área de mercadotecnia, a principios de esta década renunció para dedicarse únicamente a la poesía gracias a una beca de Creadores otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

---

<sup>1</sup> Entrevista con Arturo Alcantar Flores, "Sorpresa y gusto por el Villaurrutia", en *Excélsior*, 4 ene, 1995, p. 2.

<sup>2</sup> La entrevista apareció en dos partes: Jorge Luis Espinosa, "La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández", en *Unomásuno*, agosto 18, 1993, p. 31; y Jorge Luis Espinosa, "Crear un buen comercial que venda y sea original puede ser más difícil que escribir un soneto", en *Unomásuno*, agosto 19, 1993, p. 30. Otra entrevista destacada es la que le hizo Ana María Jaramillo, "Francisco Hernández. En busca de la felicidad a través de la abreviación de la vida", pp. 105-117. Incluida en Ana María Jaramillo, *Playas borrascosas. Entrevistas con escritores veracruzanos*. México: Sin nombre/Juan Pablos, 1998.

Sólo un par de datos concretos respecto a su vida se desprenden de las entrevistas y notas periodísticas que se han hecho sobre él. En la entrevista concedida a Jorge Luis Espinosa para *Unomásuno*, Hernández habla del alcoholismo del que fue presa durante muchos años y, la otra referencia, es de su educación primaria: estudió en una escuela de un republicano español, Don Patricio Arredondo, en San Andrés Tuxtla.<sup>2</sup>

Francisco Hernández es parco al hablar, de ahí que pocos son los elementos biográficos que pude obtener en la entrevista que tuve con él.<sup>3</sup>

Hernández nació un 20 de junio de 1946 en San Andrés Tuxtla. Estudió la primaria en la Escuela Experimental Freinet, dirigida por el exiliado español Patricio Arredondo, un pedagogo que salió de su país por la guerra civil y que había estudiado en Francia junto a Celestin Freinet. En su exilio mexicano, Arredondo llegó a Veracruz y se instaló en San Andrés Tuxtla, pueblito del cual se enamoró –según el propio Hernández– y en el que se quedó a vivir para echar a andar la escuela primaria.

Esta escuela resultaría fundamental en la vida de Hernández, como él mismo lo cuenta, por su revolucionario método pedagógico donde el alumno trabaja de una manera autodidacta.<sup>4</sup> En la escuela del profesor Arredondo, los niños no tenían que hacer tareas salvo una

---

<sup>3</sup> Gaspar, "Entrevista con Francisco Hernández".

<sup>4</sup> La calificación del método Freinet es del propio Hernández quien, en la entrevista citada, cuenta de la atípica educación primaria que recibió. En todo caso, cabe mencionar que efectivamente la pedagogía de Freinet apela a una amplia libertad de los alumnos en su educación.

actividad obligatoria que debían entregar los lunes: "el escrito". Se trataba de un texto que debían escribir todos los alumnos donde contaran lo que habían hecho el fin de semana:

Como a mí no me pasaba nada los fines de semana comencé a inventar historias fantásticas de ranchos, caballos y situaciones que nunca existieron. En ese momento me di cuenta que se puede hacer, que es posible escribir algo ficción y está permitido. Los maestros, cada lunes, me *daban el avión*, lo cual me ayudó mucho porque no me reprimieron, entonces me preguntaban por mi caballo *Fulgor* y todas esas cosas irreales de las cuales yo escribía todos los domingos.<sup>5</sup>

De esta manera Francisco Hernández se inició en la creación literaria.

Otro antecedente literario importante en la niñez de Hernández es que en la escuela primaria mencionada se publicaban, periódicamente, los materiales de los alumnos y aparecía una especie de libro. Dicha publicación informal hizo sentir a Hernández de niño, que publicar un libro no era una cosa tan difícil. Esto lo ayudó a quitarse "el miedo de la publicación" de su primer libro, como él lo menciona. No obstante, su primera obra sale a la luz cuando tiene 28 años.

De la primaria pasó a una secundaria oficial donde tomó clases de literatura española también con Arredondo, quien lo inició en las lecturas de *El Quijote de la Mancha* y tantos otros libros clásicos. El primer libro que leyó, según cuenta Hernández, fue *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Después de terminar con apuros la secundaria, el poeta intentó estudiar la preparatoria, meta a la larga inalcanzable.

---

<sup>5</sup> Gaspar. "Entrevista con Francisco Hernández".

Probó hacerlo en San Andrés Tuxtla, en Xalapa y en la Ciudad de México y no lo consiguió.

Sus intentos frustrados de terminar la preparatoria concluyen un día de 1966, en la Ciudad de México, cuando con "unos tragos de alcohol" se dio valor para pedirle un último apoyo económico a su padre para que pudiera inscribirse en la Escuela Técnica de Publicidad.<sup>6</sup> El padre concede y Hernández, quien por cierto inició su alcoholismo a los 14 años y no se curaría de esta enfermedad sino hasta 15 años después, ingresó a la escuela de publicidad donde en pocos meses consiguió trabajo.

No continúa sus estudios nunca más y se mete de lleno en la publicidad. Al principio consigue entrar a una empresa donde lo asignan al departamento de filmación y grabación, pero como él siguió escribiendo y sus jefes lo veían hacerlo, lo pasaron rápidamente a la redacción. Sin viajes de importancia ni acontecimientos relevantes, Hernández forjó su carrera de poeta desde su trabajo en la publicidad, donde permaneció a lo largo de veintisiete años.<sup>7</sup>

Francisco Hernández pertenece a una generación particular de poetas nacidos en la década de 1940. Me parece una generación peculiar, desatendida por la crítica. Quiero decir con esto que los estudiosos han dedicado trabajos, igualmente pocos, a autores de

---

<sup>6</sup> Reservado, como ya comenté, nunca hizo mención de sus relaciones familiares en las entrevistas a los medios en estos años; sólo en la entrevista con Jaramillo cuenta que tiene fuertes conflictos con su padre; éste quería que su hijo fuera doctor y no artista, claro está. Jaramillo, 109.

<sup>7</sup> También, desde el día en que ingresó a la publicidad se quedó a vivir definitivamente en la Ciudad de México. Cuando le pregunté por qué no se había regresado a San Andrés Tuxtla o si alguna vez estuvo interesado en hacerlo me contestó con un rotundo no, argumentando que allá "se aburría mucho".

manera individual y casi no se han hecho referencia a ellos como generación.<sup>8</sup> Entre los contemporáneos del veracruzano están los poetas Homero Aridjis, Alejandro Aura, Carlos Montemayor, Elsa Cross, Evodio Escalante, Marco Antonio Campos y David Huerta.

Uno de los pocos estudios que existen de dicha generación, fuera de los artículos dedicados al lema, es la antología de Sandro Cohen que reúne a autores nacidos después de 1940.<sup>9</sup> Sin embargo, esta antología es realmente poco minuciosa ya que reúne a 54 poetas de los cuales, obviamente, muchos en la actualidad ya no tienen permanencia. Más que una antología, como lo autonombra Cohen, se trata de un muestrario completo de lo que se escribía en esas dos décadas con una escasa exigencia de la calidad presentada en el tomo.

Luego de *La poesía mexicana del siglo XX* y *Poesía en movimiento* la revisión de este género en nuestro país quedó parcialmente truncada.<sup>10</sup> Oscar Wong señala cómo, a pesar del correr de los años, cuando se hacen antologías de poesía "contemporánea",

<sup>8</sup> En la investigación encontré más libros sobre la generación posterior. Me refiero a trabajos como el de Carlos Mapes (comp), *Poesía y teatro de letras nuevas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990; Alejandro Sandoval (comp), *Avidas mareas. Breve muestrario de la novísima poesía mexicana*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1988. Es destacable también, que existan análisis sobre la poesía de mujeres en las últimas décadas. De esto dan cuenta Enrique Jaramillo Levi en *125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*. México: Promexa, 1981; y Héctor Valdés, *Poetisas mexicanas. Siglo XX*. México: UNAM, 1976.

<sup>9</sup> Sandro Cohen, *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*. México: Premiá, 1981. Además, acaba de aparecer (se publicó a fines de 1998, pero por problemas de distribución comenzó a venderse este año) el libro de Marco Antonio Campos, *El poeta en un poema*. México: UNAM, 1998. Esta obra no tiene como centro reunir a la generación de los poetas nacidos en la década de 1940, aunque recoge textos de 6 de ellos: Homero Aridjis, Gloria Gervitz, Elsa Cross, Francisco Hernández, Carlos Montemayor y Antonio Delloro.

<sup>10</sup> Carlos Monsiváis (comp.), *La poesía mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1966. Octavio Paz (et al). *Poesía en movimiento*. México: Siglo Veintiuno, 1966.

siguen apareciendo los nombres de siempre, como Octavio Paz, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco, entre otros.<sup>11</sup>

Cohen, en el ensayo "Poesía nueva en México" califica a los poetas nacidos en la década de 1940, como "la generación perdida". Pero, si tomamos en consideración que Hernández es un autor reservado, reacio a las entrevistas y a la autopromoción, su rezago en la difusión de su obra respecto a algunos integrantes de la generación es aún mayor. A diferencia de David Huerta y Marco Antonio Campos, por no señalar al más extremo en autopublicidad y promoción que es Homero Aridjis, Hernández no se ha preocupado por publicar periódicamente sus interpretaciones poéticas de cualquier tipo en revistas y periódicos nacionales.

Hernández resulta un autor poco conocido en el medio, pese a que ha obtenido algunos de los premios más importantes de poesía de México: Aguascalientes Nacional de Poesía (en 1983), Premio Ramón López Velarde, y Premio Carlos Pellicer (en 1993), así como el Premio Xavier Villaurrutia, por *Moneda de tres caras* en 1994.

---

<sup>11</sup> Óscar Wong, *Entre las musas y apolo*. México: Grupo editorial 7, 1991.

### 3.2 OBRA ANTERIOR A *MONEDA DE TRES CARAS*

La poesía anterior a la *trilogía*, como me he permitido llamarla aquí (aunque se trata de un concepto no utilizado para catalogar libros de poesía), difiere sustancialmente, en cuanto a intención, respecto de los libros dedicados a la locura. La coherencia interna que existe en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo*,<sup>12</sup> no se encuentra en los libros anteriores a dicha trilogía. Es evidente que el aspecto narrativo de su poesía llega a su punto más logrado en estos tres libros.

Tanto *Gritar es cosa de mudos*<sup>13</sup> como *Portarretratos*,<sup>14</sup> sus primeras obras, están integradas por una poesía más dispersa que la de *Moneda de tres caras*. Los motivos son variados y el tono es distinto en cada poema. En estos dos libros abundan las referencias a poetas como Pablo Neruda y Ezra Pound, reflejo de las influencias que el propio Hernández recibió durante sus lecturas juveniles.<sup>15</sup>

Fernando Pessoa es uno de los escritores citados en el primer poemario del veracruzano. En el texto "Apontamento", de *Gritar es cosa de mudos*, la voz poética se sitúa en Lisboa, la atractiva capital de Portugal. Ahí aparece la figura de Pessoa.

---

<sup>12</sup> Lo cual me lleva a plantear la tesis de narratividad e historicidad que formulo en el Capítulo V.

<sup>13</sup> Hernández, *Gritar es cosa de mudos*. México: Libros Escogidos, 1974.

<sup>14</sup> Hernández, *Portarretratos*. México: La máquina eléctrica, 1976.

<sup>15</sup> Además de ellos, Hernández me habló -en la entrevista que mantuvimos- de otros poetas que lo influyeron: Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz, Gustavo Adolfo Bécquer, José Lezama Lima, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño.

La referencia al poeta portugués cobra relevancia ya que su forma discursiva tiene una influencia preponderante en la forma de escribir de Hernández. Esto se verá claramente en *Moneda de tres caras*. La estética pessoana implica una disposición particular del autor ante su obra poética, la figura de los heterónimos cobrará un peso fundamental en la obra posterior de Francisco Hernández.<sup>16</sup>

Además de apreciar las influencias poéticas que recibe Hernández, y que cita constantemente en sus poemas, también es importante reconocer en sus tempranas obras y los primeros poemas, los elementos sentidos y oscuros. Es común encontrar, en sus dichos textos, elementos poéticos como: "paredes salitrosas", "el himen de la miseria" o expresiones como "ya nada vive fresco debajo de mis párpados". Luego de leer con atención el conjunto de su poesía se puede señalar que, en ninguna faceta, la poesía de Hernández será luminosa o ingenua, desde sus inicios carga una pesadumbre y una mezcla de sentimientos complejos. Muestra de esto es la primera estrofa de "Acotaciones y deudas":

Hoy la tranquilidad ha vuelto por mi casa  
y ha sido azotada con benevolencia.  
Mi casa, mi renaciente fábrica de angustias,  
parece un largo cuerpo sin ventanas  
desde donde las pesadillas son botadas al mar  
sin escampavías, ni agua dulce, ni grumetes.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Esta convergencia de miradas hacia el acto poética es analizada en el capítulo IV.

<sup>17</sup> Hernández, *Poesía reunida*. México: UNAM, 1994, p. 33. Todas las referencias a la obra de Hernández se harán de este libro. La edición conmemora los 20 años de la aparición de su primer poemario en 1974.

Este poema, que se refiere a la casa materna, recalca un elemento importante en los primeros poemas de Hernández: el tema de la niñez. La infancia de los diversos sujetos poéticos que aparecen en sus poemas es fundamental. Sandro Cohen pone atención en este elemento de la primera poesía de Hernández. El crítico señala la presencia de esta mirada infantil como "inocentemente monstruosa".<sup>18</sup>

El propio Hernández me contó que su niñez fue peculiar. Era un niño muy tímido y no le gustaba participar en actividades extraescolares con sus compañeros de la primaria. Sin embargo, cree que los elementos trágicos de su poesía primera tenían otros orígenes:

La niñez terrible que viví estaba en mi cabeza. Era un niño aterrorizado por todo, por eso prefería quedarme leyendo en mi casa a salir a jugar. Era depresivo e insomne. Encima de todo, en mi pueblo, leer y escribir era y es considerado como una "mariconada". Imagínate de niño lo que eso me pesaba.<sup>19</sup>

En su segundo título, *Portarretratos*, aparecen textos sumamente cortos, formas poéticas recurrentes en la obra del vate de San Andrés Tuxtla. Además, en los versos de este libro, continúa la referencialidad a escritores y artistas de importancia para el poeta: Ernst Hemingway, Ezra Pound, Henri Michaux, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Virginia Woolf, José Emilio Pacheco y Catulo. Su disposición no

---

<sup>18</sup> Sandro Cohen, "Poesía nueva en México". pp. 222. En Norma Klahn y Jesse Fernández (comps), *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. México: Katún, 1987.

<sup>19</sup> Gaspar, "Entrevista con Francisco Hernández".

responde a una lógica elaborada, es simple respuesta a diversas preferencias personales del poeta mexicano.

Estas referencias, que como mencionamos arriba, dan cuenta de las lecturas del poeta, marcan también una pauta con relación a la forma de producción poética a partir de otras obras y autores. Esto se verá como una espina dorsal en la trilogía, donde, las figuras de los tres artistas locos constituyen el eje rector de la obra. Schumann, Hölderlin y Trakl conforman significativamente la poesía de *Moneda de tres caras* y cuando la voz poética adopta la máscara de alguno de los tres artistas germanos, representa la concreción del devenir poético tras la locura; la intención poética transfigurándose en un loco tras el apropiamiento de la máscara de algunos de los tres artistas europeos.

A diferencia del primer libro, donde las imágenes terribles abundan, en el segundo persisten los fragmentos vinculados al sexo, la mujer poseída y el erotismo en un término más amplio.

Esta inquietud por los elementos sexuales, se transformará en constante en *Cuerpo disperso*,<sup>20</sup> donde abundan erecciones, vaginas, penetraciones y eyaculaciones. Esta obsesión por el sexo, se combina con la poesía dolida, que si bien tenía algunos antecedentes, se convierte en factor poético hegemónico a medida que aparecen más poemarios. El poema "Domingo", de *Cuerpo disperso*, reúne elementos de desasosiego que se volverán comunes más adelante y con los cuales Hernández consigue algunas de sus mejores metáforas:

---

<sup>20</sup> Hernández, *Cuerpo disperso*, México: Cuadernos de estraza, 1978.

Por mi pelaje fluye la sangre mineral del bosque. [...]

En el agua podrida del estanque las nubes son los restos  
de algún incendio recientemente naufragado.  
El color es azul, como el domingo,  
y una gran gota de sudor  
cruza mi vientre recordándome el beso  
de una joven muerta. [...]

Más allá de la línea del horizonte, alguien le venda el  
cráneo a la locura. [...] <sup>21</sup>

Ésta, que es la primera y única alusión a la locura en sus poemarios anteriores a la trilogía, deja ver la manera en que se acerca al tema. Hernández no es un poeta que parafrasea una y otra vez elementos poéticos; su poesía no es obsesiva hacia determinados conceptos, como la muerte lo fue para Xavier Villaurrutia, pero su experimentación con metáforas alucinadas –más que hermosas– harán del discurso de la locura una forma de entender el mundo. La locura funciona en sus últimos tres libros como una intención discursiva, una máscara que se va puliendo con los poemas terribles de sus primeras obras.

Hasta ese momento, la poesía de Hernández se constituye de un puñado de elementos o signos/símbolos, como señala Rowe, que pertenecen a un ámbito de sufrimiento. Cohen señala de esta etapa, que sus poemas son generalmente breves y encuentran su mayor fuerza en el afán autodestructivo del autor, una especie de "elocuencia suicida": "la elocuencia de un suicidio que se sublima en el verso, que

<sup>21</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 91-92.

se redondea, que se perfecciona y que se supera para dar lugar a una vida todavía más consciente de su amargura".<sup>22</sup>

En *Textos criminales*,<sup>23</sup> los elementos giran en torno a la muerte y al sexo desde la violencia, como el nombre lo indica. La voz poética alude a una segunda persona y generalmente se acerca cargada de advertencias:

poseerte en lo más enrojecido  
del amanecer  
es como soñar con un crimen  
y despertar  
con tu cuerpo cercenado  
en las manos.<sup>24</sup>

Aunque su poesía es fundamentalmente sentida y de imágenes fuertes, también hay espacio para poemas que, sin dejar de tener esta brevedad casi críptica, consiguen un mayor desarrollo metafórico. Cuando los poemas no responden a la potenciación de un deseo obsesivo, cumplirán con creces la tarea de presentar una poesía renovada. Si bien el apartamiento de la violencia, el desamparo y el extrañamiento ante el mundo y sus manifestaciones nunca se diluye del todo (por cierto, una actitud sumamente romántica), Hernández escribe bajo una mirada más condescendiente, podríamos decir de mayor calma pero sin despojarse del tono trágico:

<sup>22</sup> Cohen, "Poesía nueva en México", 222.

<sup>23</sup> Hernández, *Textos criminales*, México: Latitudes, 1978.

<sup>24</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 112.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

El mar  
sueña todas las noches  
con ahogados  
y despierta sediento  
en el cristalino cuenco  
de mi mano <sup>25</sup>

A *Textos criminales*, obra que culmina la primera etapa de la poesía de Hernández, le sucede un libro más estructurado, *Mar de fondo* el cual lo llevó a conseguir el Premio Aguascalientes de Poesía en 1982. En él, Hernández utiliza otra serie de recursos poéticos que le dan mayor versatilidad a su poesía. Se cuegan entre las rendijas, superando la bruma y obscuridad del conjunto de su obra, súbitos rayos de luz que iluminan una poesía aferrada al desasosiego: aparecen objetos naturales, poemas a los atardeceres, los árboles, los jardines y mucha más claridad visual.

Sin embargo, algunas constantes persisten. Los sujetos poéticos siguen manifestando relaciones complicadas con las mujeres y, generalmente, se suscitan los encuentros frustrados: impera la figura romántica del amor inalcanzado.

Este es otro elemento de importancia con relación a la trilogía. Los locos que cohabitan las páginas de la obra dedicada a la sinrazón, comparten en su historia la frustración amorosa. Cada uno a su manera y en sus términos. Para Schumann, los momentos que pasa junto a Clara (su esposa) no son más que un breve paréntesis de una dramática historia de persecución donde su suegro le complica la vida

---

<sup>25</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 132.

hasta orillarlo a la demencia. En el caso de Hölderlin, su separación de Susette Gontard motiva su locura. Finalmente, sabemos de Trakl que vivió enamorado de un imposible: su hermana Margarete. Aunque para el poeta expresionista no parece ser esta la razón definitiva de su locura, sí comparte con los demás ese sentimiento de frustración amorosa.<sup>26</sup>

Se percibe entonces, desde los primeros poemas de Francisco Hernández, la complicación con el tema amoroso. Aflora en esto un rasgo romántico de su poesía ya que, mientras más desea el sujeto poético al ser amado, más inalcanzable se torna éste; por lo mismo, cuando se trata de una pasión los niveles de desasosiego son mayores.

*Mar de fondo* es un poemario con más elementos narrativos que los anteriores. Los versos son más largos y la voz poética describe el sentir del sujeto, el entorno y sus malestares. Las imágenes poderosas aparecen y presagian algunos versos de la trilogía: "la sed es una campaña con incrustaciones de marfil y una lengua de papagayo forrada con popelina".<sup>27</sup>

Los poemas en prosa que se encuentran en este libro continúan la ruta hacia la poesía con un *argumento* más claro: relatan acciones,

---

<sup>26</sup> Walter Falk, en un extenso estudio sobre Trakl, señala que el poeta austriaco amó a su hermana Margarete. Falk cuenta que Trakl la nombra como Gretl en uno de sus poemas, referencia que usa Hernández como Grete. Otros dos elementos biográficos, igualmente controvertidos, señala Falk: por un lado que el vínculo entre Trakl y su hermana llegó a ser en algún momento de tipo "carnal" y que Trakl muere por una sobredosis de somníferos y no de cocaína como se afirma en otros lados, y como lo hace Hernández en *Moneda de tres caras*. Walter Falk, *La literatura expresionista alemana de Trakl a Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

<sup>27</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 186.

sueños e historias que les suceden a los sujetos poéticos. La atmósfera creada en los poemas de *Mar de fondo* está más cercana al escenario de uno de los libros de *Moneda de tres caras: Cuaderno de Borneo*. El ambiente es parecido a Borneo y comienzan a deambular insectos por el aire de esos poemas y a correr por el piso infinidad de hormigas.

Vicente Quirarte califica este poemario de la siguiente manera:

La fiebre es en los veinte poemas en prosa que integran 'Mar de fondo' un hilo conductor y un pretexto para la atmósfera. Pero no es un delirio que libera imágenes de manera caótica, sino el discurso que da testimonio del sueño desde la serenidad de la vigilia. [...] El oficio y la pasión le permiten a Francisco Hernández dominar su materia verbal y ofrecernos en un lenguaje directo, contundente, el testimonio de esa fiebre –llámese amor, insomnio, locura– tras cuyo término el hombre mira la realidad con ojos más sabios, pero también más ávidos.<sup>28</sup>

En *Oscura coincidencia* (1986), siguiente creación de Francisco Hernández, aparecen una vez más las referencias a algunos artistas; pintores, como Francisco Toledo y Ricardo Martínez. Además, así como reconocidos escritores nacionales, es el caso de Juan Rulfo y Alfonso Reyes.

Considerado por Arturo Trejo Villafuerte como uno de los mejores libros de poesía en México publicado en 1986,<sup>29</sup> *Oscura coincidencia*

<sup>28</sup> Vicente Quirarte, "La fiebre contenida", en *Proceso*. N° 389, 16 abr, 1984, p. 62.

<sup>29</sup> Arturo Trejo Villafuerte. "Breve recuento de poesía 1986", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 203, 18 ene. 1987. p. 14.

contiene el primero de los poemas-viaje<sup>30</sup> de Hernández. En la segunda parte subtitulada "El viaje" el poemario se transforma en una extensa estampa de la ciudad de Nueva York, con el jazz, el Central Park, las calles, la vida nocturna, la luminosidad artificial en las noches de la urbe norteamericana, el equipo de béisbol local (los Yanquis), etc.

*Oscura coincidencia* está dividido en tres partes. Los títulos de dichas separaciones representan tres símbolos fundamentales para poder entender la poética de Hernández. Las divisiones de *Oscura coincidencia* tienen como título: "El amor" que lleva como subtítulo "el amor que destruye lo que inventa...". La segunda división del poemario se titula "El viaje", cuyo subtítulo es "el viaje donde Ítaca<sup>31</sup> se pierde..." y, finalmente, la tercera subdivisión se titula "Los rostros", con el subtítulo "los rostros que se olvidan en el sueño...". A continuación, establezco la importancia de estos títulos y subtítulos en la poesía de Hernández.

Los tres elementos que titulan cada apartado, el amor, el viaje y los rostros, son piezas fundamentales para leer la poesía de Hernández. Del segundo título 'el amor', comenté su vinculación con las historias de frustración amorosa del sujeto poético casi en toda la poesía del veracruzano y, al mismo tiempo, las experiencias de

<sup>30</sup> El concepto es de Alberto Paredes -a propósito de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios-*, en su artículo "El tono del delirio", en *Proceso*. N° 791, 30 dic, 1991. p. 59.

<sup>31</sup> Aquí el autor alude al poema XXXII de K. Kavafis (hay que recordar que el autor griego, antes de morir, dispuso el orden de todos sus poemas para que fueran publicados en un sólo título), en el cual explica cómo Ítaca, finalmente, es el viaje mismo. El poema fue escrito en 1911; utilizo como referencia: Konstantino Kavafis, *Poesías Completas*. Madrid: Hiperión, (19a impresión) 1997. pp. 46-47.

desamor de los locos de *Moneda de tres caras*. A continuación, me refiero a los temas de 'el viaje' y 'los rostros'.

La idea del viaje tiene dos connotaciones importantes en la poesía de *Moneda de tres caras*. Por un lado, el viaje representa la idea de la partida, elemento constitutivo de la figura del héroe.<sup>32</sup> Como veremos más adelante, el sujeto poético de *Cuaderno de Borneo* hace un viaje a la isla del Pacífico Sur, donde se instala y escribe sobre su experiencia poética. *Cuaderno de Borneo* es una *crónica-poética*, donde éste héroe trágico —como lo llama Rafael Argullol<sup>33</sup>—, describe la peculiar atmósfera que lo rodea. La caracterización de este héroe tan peculiar, me llevará más adelante a caracterizarlo como un antihéroe. De esto, que ampliaré en el Capítulo V, se desprende uno de los rasgos fundamentales del símbolo del héroe.

En segundo lugar, hay un detalle de la vida de Hölderlin de súbita importancia para el desenlace trágico de su vida. Se sabe que el poeta alemán, luego de su separación de Susette Gontard, decide emprender un viaje hacia el sur pues quería conocer el Mar Mediterráneo.<sup>34</sup> El poeta alemán también se lanza a la aventura. A la aventura de la desolación ya que su alejamiento de la ciudad es producto de su historia amorosa truncada. Desafortunadamente para Hölderlin, no logra conocer el Mediterráneo y luego de breves estancias en distintas

<sup>32</sup> Desarrollada más ampliamente en el Capítulo V.

<sup>33</sup> Rafael Argullol, *El héroe trágico*. Madrid: Taurus, 1982, p. 59.

<sup>34</sup> José María Valverde hace referencia a este viaje y, de hecho, llega al grado de afirmar que el detonante de la locura del poeta alemán es una fuerte insolación durante este viaje (del cual se sabe, por cartas de Hölderlin, que hizo en su mayoría a pie). La idea de Valverde está en la Introducción a Friedrich Hölderlin, *Poemas*, Barcelona: Bosch, 1983.

ciudades, emprende el viaje en dirección al lago donde pasará las últimas décadas de su vida; ahí seguirá escribiendo y añorando lo que nunca consiguió alcanzar, en su distorsionada percepción de felicidad: la materialización del mundo clásico en su derredor.

El último de los tres subtítulos de *Oscura coincidencia* no tiene por qué ser menos sugerente: "Los rostros". Este elemento representa la idea de apropiamiento del discurso de la locura. El uso de la sinrazón como máscara. Hernández encontrará en los distintos rostros la verdadera soldadura que le permitirá escribir poemas de alta manufactura.

Es en *Oscura coincidencia* donde se definen los elementos rectores de la poesía de Hernández y en donde el estilo *narrativo* se conforma claramente en su poesía. Sobre este libro Hernández señala: "La segunda (parte del libro) está muy cercana al trabajo del narrador. [...] La expresión (en su poesía) se ha vuelto más precisa. Tengo menos juegos de palabras y me inclino más a una prosa que roza apenas la poesía."<sup>35</sup>

Finalmente, el libro previo a *Moneda de tres caras*, es *En las pupilas del que regresa*, compuesto por dos partes; la primera titulada "Fragmentos de hielo al sol", que contiene poemas breves y de temas diversos; y una segunda, que lleva por título el mismo que la obra.

Los VI poemas (Hernández los divide con números romanos) que componen esta segunda parte titulada "En las pupilas del que regresa".

---

<sup>35</sup> Entrevistado por Gerardo Ochoa, "Francisco Hernández: como la vida misma, mis libros desembocan en la nada", en *Unomásuno*, 18 dic, 1986. p. 25.

son escritos todos en prosa. Tienen una contundencia poética y una riqueza metafórica que sólo será superada por la trilogía posterior. Algo que se había convertido en una constante temática y de recursos poéticos, como lo eran los versos terribles; se convierte ahora en la expresión más acabada de su poesía:

Nombres despreciados por botánicos pero repetidos en los socavones de las brujas, sonaban despeñándose dentro de mi cabeza: *manto de virgen, flor de culebra, palo de piedra, ojo de anteburro, hierba del susto, mano de sapo, chorro de sangre, peine de mico, lengua de garrobo, velo de novia, veneno del Diablo.* [...] :

Frente a la cascada, detrás de los bejucos, nadaban tres nativos sabiéndose inmortales y violentos, libres como una casa donde nadie respira.

Con una piedra al cuello vi pasar mi infancia.<sup>36</sup>

Como señala Armando Oviedo, con este libro se asume que la poesía de Hernández es un "canto desde el abismo": "Francisco Hernández ha ordenado determinados poemas en *El infierno es un decir* para continuar con el tormentoso hábito de vivir, sabe que el infierno está aquí y para saber de él sólo basta leer a los que padecen el mundo."<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 353-354. Los subrayados son de Hernández.

<sup>37</sup> Armando Oviedo, "El infierno es un decir", en *Sábado*, N° 867, mayo 14, 1994. p. 14.

El preámbulo a la estética de la trilogía está en el poema "El basurero", el cual exhibe una mirada trágica del devenir:

[...] Estoy soñando, pienso, no es posible que la vida termine de esta forma con mi vida, que no haya más destino que la sábana de la mugre.

¿Terminarán así los años del estruendo y el orgullo? ¿Soy el que resta del amor que es un rayo? ¿Así termina todo, en la basura, sirviendo de carroña o paisaje? ¿Habrá quedado el mar en las gavetas para siempre? ¿Nunca más una boca entre los labios? ¿Nunca más un nombre de mujer en la escritura de la madrugada?

Me incorporo como se deben levantar quienes jamás encendieron una lámpara y a punta de gruñidos ahuyento a los depredadores que se alejan llevando mi cosecha de costras entre picos y dientes.

Con la memoria de mis piernas escalo el jardín de la inmundicia. Cruzo alambradas de humo sofocante. Llego al sendero de terracería y camino hacia los techos de zinc que reverberan a miles de años luz.

Ignoro al polluelo de zopilote que anida en mi cabeza.<sup>38</sup>

Este poema, que presenta un conjunto de metáforas e imágenes logradas, es una premonición y, a la vez el conjuro de un camino que desemboca en la locura.

<sup>38</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 355-356.

## CAPÍTULO IV

### 4. EL CRUZAMIENTO DE GÉNEROS EN MONEDA DE TRES CARAS

#### 4.1 LA IDEA DE GÉNERO COMO NECESIDAD HISTORIOGRÁFICA

La clasificación de los géneros en la Literatura responde a una manera de ver el *corpus* y entender el conocimiento. La división del *corpus* permite lograr un mayor acercamiento a los textos. El objeto de estudio se reconoce y observa con mayor facilidad en la medida que se le segmenta, se le distribuye y por supuesto, se le asigna una razón de ser bajo el entendimiento muy particular de cada crítico o teórico. Los géneros literarios surgen como intento taxonómico de comprensión de la literatura.

Comúnmente, las categorizaciones se alejan de los objetos a organizar, de tal forma que los textos que concibe cada género literario son, muchas veces, completamente ajenos y distantes unos de otros. El momento de incertidumbre asertiva en el que se encuentran varias áreas de estudio también influye en la provocación y reconocimiento de nuevas ideas y concepciones en materia de géneros. Incluso, algunos escritores y ensayistas contemporáneos creen que las clasificaciones comunes de género dentro de la literatura son inservibles en el presente y no ayudan a comprender la complejidad de los textos escritos en la actualidad.

Recordemos las palabras de Maurice Blanchot, quien pone en entredicho las categorizaciones y encuadramientos de la literatura. Según Blanchot no existe ningún intermediario entre la obra singular

y la literatura entera porque, finalmente, la literatura es el género *último*:

Un livre n'appartient plus à genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.<sup>1</sup>

Sin embargo, la búsqueda de la *unicidad* en la obra de Francisco Hernández, entendida esta última como un discurso con una intención definida y una concreción literaria clara, me lleva a reconocer –en principio– una tipificación común del género lírico,<sup>2</sup> para, más adelante, transformarlo y adaptarlo al texto poético analizado. Esto es, partir del reconocimiento de *Moneda de tres caras* circunscrito a una tradición en donde se le incluye en el género poético y, a partir de esta inclusión, observar su pretensión de ruptura o hibridación. En el fondo, entender la pretensión *narrativa* y *dramática* de la lírica de *Moneda de tres caras*.

Antes de desarrollar las bases de una teoría de los géneros literarios y siguiendo con las ideas citadas por Blanchot –donde cuestiona la existencia de la nomenclatura literaria a partir de géneros–, me gustaría referirme a algunas consideraciones hechas por Eliot y Todorov respecto a los géneros.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959. pp. 272-273. [Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura, como si ésta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro.]

<sup>2</sup> Helena Beristáin, respecto a la poesía lírica, dice: "La poesía lírica se ha visto como presidida por una actitud *típica* que corresponde a la enunciación (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado, de un yo, de una interioridad anímica. En ella se vuelca lo que se siente, y tiene su raíz original en la *exclamación* y la *interjección*", Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Miguel Ángel Porrúa, (3era ed.), 1992. p. 241.

En la misma línea de Blanchot, Eliot se opone a diversas consideraciones genéricas de la literatura. En algunos de sus varios libros de crítica Eliot critica los análisis esquemáticos y cerrados que muchos de los estudiosos utilizan para acercarse a la poesía.<sup>3</sup> Eliot, como más adelante lo harán Greimas y Schaeffer, recuerda que la idea de género responde a una forma de observación del mundo y señala:

Podemos aprender mucho sobre crítica y poesía si contemplamos la historia de la crítica como algo más que un simple catálogo de sucesivas nociones sobre la poesía: como un proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce.<sup>4</sup>

Es esta idea la que rige mi concepción básica de los géneros. En la medida que se comprenda cualquier clasificación como pasajera —de igual manera que todas las nomenclaturas del arte y el hombre, no sólo de la literatura—, la idea de género perderá ese tinte definitorio que parecen darle la mayoría de sus detractores.

La discusión, en torno a los géneros literarios, se plantea de la siguiente manera: sin intentamos introducir cada obra artística a un encuadramiento, dicho intento clasificatorio siempre va a resultar inútil, los géneros son incapaces de exponer la singularidad de la obra ni tampoco su particularidad o comunión con otros textos; como dice Blanchot, la literatura es el género último. Incluso, las fronteras de la propia literatura son relativas. Sin embargo, siendo este un estudio que pretende dar una lectura clara, y lo menos ambigua

---

<sup>3</sup> T. S. Eliot en: *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968; *On poetry and poets*. Londres: Faber and Faber, (sexta edición), 1971; *Crítica al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza, 1967; entre otros.

<sup>4</sup> Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, 41.

posible sobre la poesía de Hernández, nos apegamos a una concepción de géneros elemental para proponer luego una mezcla o ruptura de la misma.

Shaeffler señala que, en realidad, el problema de los géneros literarios no tiene tanto que ver con su efectividad o no sino, más bien, con la forma de entender la lectura. Esta idea observa las distintas visiones de los géneros literarios como un problema ontológico del ser. Según el autor, el problema real no se plantea en el nivel de los hechos textuales, sino en el de su motivación, o en el de su causalidad.<sup>5</sup> Es esta motivación o causalidad la misma que señala Eliot; por un lado, las diferentes ideas sobre los géneros que podemos observar a lo largo de la historia de la literatura, dependen de las miradas particulares que se hayan hecho de los textos de la época. Por otro lado, el objeto relevante en la interpretación literaria, a nuestro juicio, debe ser encontrar la motivación a la que responde la obra y no un intento de clasificarla dentro de un determinado régimen de normas y grupos.

La idea de género tiene que existir porque, de lo contrario, el relativismo absoluto impide encontrar las particularidades de cada obra. Las distintas distribuciones genéricas tienen que fundarse en amplias visiones del *corpus* literario y ser incluyentes o capaces de aceptar las creaciones que no se circunscriban estrictamente a un modelo. La invalidación de un género (por lo tanto de un canon)<sup>6</sup> revierte su acción liberadora en los estudios literarios, ya que

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, "Del texto al género. Nota sobre la problemática genérica". pp. 155-179. En Manuel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988. También se puede consultar su obra Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éditions du Seuil, 1989. (Ver segundo capítulo: "De l'identité textuelle à l'identité générique", pp. 64-130.)

<sup>6</sup> En el siguiente apartado haré referencia a la *intromisión* del canon en la idea de género.

invalidar el canon significa también invalidar toda renovación. Todorov recuerda que la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la cual será transgredida.<sup>7</sup>

El mismo Todorov, criticando a Blanchot, señala que los géneros existen como una institución porque funcionan como 'horizontes de expectativa' para los lectores y como 'modelos de escritura' para los autores. Estos dos aspectos aluden a la existencia histórica de los géneros. Por mi parte, agregaría que los géneros resultan indispensables para el estudio serio de la crítica.

La idea de género sirve al autor como punto de identificación, de autorreferencia y también de elección; utiliza dichas categorías para inscribir su estilo particular dentro o fuera de estas clasificaciones, y, en los mejores casos, en sus fronteras. Funciona para el lector, porque sirve de orientación a sus elecciones, ordena sus *expectativas*, atiende a sus gustos y, además, hace comprensible para sí mismo su preferencia: así, el lector sabe qué género le gusta o prefiere a diferencia de otro y; mientras la clasificación sea más sencilla, no deberá complicarse describiendo profusamente los pros y contras que encuentre en cada texto.

Finalmente, el crítico tiene, en la idea de género, un principio metodológico fundamental para revisar la individualidad de cada obra y poder destacar sus atributos y defectos como discursos particulares.<sup>8</sup> Necesita de una norma, como señalé arriba, para

<sup>7</sup> Todorov, "El origen de los géneros", 33. En Garrido.

<sup>8</sup> Algo similar señala Luis Díaz Márquez, *Teoría del género literario*. Madrid: Partenón, 1984. Díaz Márquez comenta que en los últimos años prevalece una concepción de los géneros literarios como "modos diversos de estructuración de los discursos literarios" que atienden funciones significativas y comunicativas predominantes en esos discursos. "De ahí que algunos teóricos en vez de llamarlos géneros literarios prefiera el nombre de 'modos literarios' o funciones literarias". Su clasificación debe, por lo mismo, plantearse dentro del estudio y clasificación de los discursos". p. 55.

incluir al texto analizado en un esquema u otro y, también, destacar las pretensiones de ruptura del caso. Una teoría de géneros no expresa otra cosa más que la existencia de una lengua común de los críticos, necesaria para comunicarse con autores y lectores.

## 4.2 GENOLOGÍA

La validación de una teoría de géneros determinada, significa, de suyo, el establecimiento de un canon. Varios autores se han detenido en la idea de canon y sus orígenes, entre ellos Ernst Robert Curtius y Harold Bloom.<sup>9</sup> El canon existe por una necesidad, y consentimiento general, de quienes participan del acto literario. Bloom cita a Frank Kermode, quien enuncia sin mayores rodeos:

Canons, which negate the distinction between knowledge and opinion, which are instruments of survival built to be time-proof, not reason-proof, are of course deconstructible; if people think there should not be such things, they may very well find the means to destroy them. Their defense cannot any longer be undertaken by central institutional power; they cannot any longer be compulsory, though it is hard to see how the normal operation of learned institutions, including recruitment, can manage without them.<sup>10</sup>

En el fondo, los géneros deben existir no solamente para poder ser cuestionados y replanteados (o "transgredidos" como señala Todorov), sino también para poder dar coherencia a todo discurso crítico. El canon, ya sea en su sentido normativo o preceptivo, direcciona la existencia de los géneros. Las modificaciones al canon

---

<sup>9</sup> Me refiero a Ernst Robert Curtius, *Ensayos sobre la literatura europea*. Madrid: Visor, 1989; y de Harold Bloom, *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

<sup>10</sup> Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago: The University Chicago Press, 1985. p. 13-14. [Los cánones que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia contruidos para que resistan el tiempo, no la razón, son por supuesto deconstructibles; si la gente creyera que tales cosas no deben existir, probablemente encontraría el modo de destruirlas. Su defensa ya no puede ser asumida por un poder institucional central; ya no pueden ser obligatorios, aunque, de no existir, resulta difícil imaginar cómo las instituciones académicas podrían llevar a cabo sus actividades normales, incluida la contratación de profesores.]

literario, incluso, pueden plantear una revalorización o devaluación de los géneros que representan las mismas obras canónicas.<sup>11</sup>

La teoría de géneros surge de la mano de la teoría de la literatura. Al igual que otras tantas categorías, la idea de los géneros literarios encierra la mirada de la literatura hacia sí misma y, por tanto, la constituye en una de sus partes fundamentales.

En la antigüedad, las referencias a las distintas formas de expresar el arte literario fueron múltiples y variadas. Sócrates, según el libro tercero de la *República* de Platón, hablaba de tres modos de discurso poético. Desde ese texto a nuestros días, la adhesión u oposición a los conceptos de géneros literarios y los diversos límites existentes entre ellos ha sido producto de innumerables trabajos.

Respecto a la forma más ordinaria y general de entender los géneros literarios, Michael Glowinski señala los orígenes de la clasificación genérica tripartita hecha por Goethe (modos *Ilrico*, *épico* y *dramático*).<sup>12</sup> Esta forma de ordenar el *corpus* absoluto de la literatura se consolidó de tal forma en el pensamiento literario, que acabó asimilándose como una evidencia "indesarraigable". Dicha clasificación ha predominado de tal forma hasta nuestros días —salvo en círculos muy reducidos de estudiosos que la han cuestionado y desechado desde hace tiempo—, que se ha creado toda una justificación histórica e irreal al respecto.

---

<sup>11</sup> Alastair Fowler, "Género y canon literario", 96. En Garrido. Ver también: Alastair Fowler, *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Cambridge (Massachusetts): The Harvard University Press, 1982. (Capítulo I: "Literature as a genre", pp. 1-19.)

<sup>12</sup> Michael Glowinski, "Los géneros literarios", 93-109. En Garrido.

Glowinski señala cómo, en el afán de justificación y validación de esta idea de los géneros literarios, la historiografía crítica literaria a atribuido dicha tipificación a Aristóteles cuando, en la realidad, el pensador clásico no la elaboró: tanto en la *Poética* ni en la *Retórica*, Aristóteles no es tan generoso ni amplio, sus clasificaciones, mucho más elaboradas, responden a miradas distintas sobre el texto.<sup>13</sup>

De este modo resulta fácil darnos cuenta que la idea de los géneros literarios que ahora manejamos es muy particular. Además de estas *invenciones* históricas sobre los campos genológicos, también se cae en el otro extremo, la hiperclasificación.<sup>14</sup> Esta forma organizativa de las obras, encaminada a elaborar distinciones entre un texto y otro por aspectos sumamente particulares, *individualiza* de tal modo cada texto, que produce, finalmente la invalidación de toda clasificación.

Es importante señalar que la división de los géneros literarios en la época clásica era muy distinta a la que hoy tenemos. La concepción goetheana tripartita le asigna objetivos topológicos al material tratado: clasifica los textos según sus principales características, a diferencia de las poéticas más antiguas las cuales consideraban al género no sólo como una categoría descriptiva, sino también como una normativa que determinaba lo que se quería de cada tipo de discurso. "Las clasificaciones servían para trazar las

---

<sup>13</sup> Hay que señalar que Glowinski no es el único que se da cuenta de esta generalización respecto a las ideas aristotélicas, Genette y Todorov reparan también en ello. Del pensador griego se revisaron las siguientes ediciones: Aristóteles, *Poética*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, (2da reimpresión), 1970; *Retórica*. Madrid: Aguilar, 1968.

<sup>14</sup> Caso evidente de la profusa subdivisión de un género, es el estudio de Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, (4ta edición), 1977.

fronteras precisas entre tipos de discursos y suponían que éstas eran infranqueables".<sup>15</sup>

La idea de géneros literarios encierra en sí el orden y la comprensión del objeto de estudio. Schlegel lo enuncia muy claramente: "Es tan mortal para la mente poseer un sistema como no tenerlo".<sup>16</sup> De esta idea surge el intento, cada vez más actual aunque no novedoso, de conjuntar y hacer confluir los esquemáticos géneros literarios que los clásicos se encargaron de segmentar. No es signo de nuestros tiempos —y en ese sentido hay que reconocer uno de los logros a los que ha llegado la discusión metodológica e interpretativa sobre la literatura—, encerrar los géneros en habitaciones separadas y permitir que se unan sólo en muy determinadas circunstancias y textos precisos.

Se ha superado lo que Leocadio Delfín Garasa definía hace tres décadas como un afán de los estudios literarios por darle mayor importancia a la técnica, "esa técnica que la Retórica arrastró en su caída no bien apuntaló las nuevas concepciones idealistas del lenguaje".<sup>17</sup>

De esta manera, también Hernadi diez años después que Garasa, comenzó a ampliar la mirada que se tenía de los géneros. En aquel entonces, el crítico se preocupaba por la existencia de muchos sentidos en los que las obras literarias podían ser similares,

<sup>15</sup> Glowinski, 94.

<sup>16</sup> 53° *Athenaeum-Fragment*. Cita indirecta: Paul Hernadi, *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978. p. 1.

<sup>17</sup> Leocadio Delfín Garasa, *Los géneros literarios*. Argentina: Nuevos esquemas, 1969.

y no era necesario que las distinciones basadas en tipos de semejanzas diferentes fueran mutuamente excluyentes:

Dada la interacción lenta entre la mayoría de los enfoques críticos de nuestros días, es una tarea importante para las futuras teorías explorar en qué forma podrían integrarse los mejores conceptos genéricos propuestos en las últimas décadas dentro de una serie de *sistemas* entrelazados.<sup>18</sup>

Uno de los estudiosos con mayores aportaciones teóricas para la apertura de nuevos conceptos genológicos es Mijail Bajtin, quien a partir de sus estudios narrativos, habla de la noción de *géneros del discurso*, con la cual se ha podido comprender que el fenómeno del género tiene, en sí, un alcance universal, porque caracteriza a casi *toda* práctica del lenguaje.<sup>19</sup> De esta manera, es importante apelar a una historia de los géneros amplia, en la cual es fundamental saber que éstos constituyen sistemas abiertos y que, al mismo tiempo, son particularmente susceptibles de evolucionar. En ese mismo sentido es un intento de conjuntar áreas y pensadores que no se restringen tan sólo a los estudios literarios, porque comúnmente los enfoques de disciplinas ajenas consiguen mayores dilucidaciones en nuestro campo.

Por ello, podemos afirmar con Hernadi que la mejor parte de la crítica del género moderno ha sido más filosófica que histórica o prescriptiva: ha intentado describir algunos tipos básicos de la literatura que *puede* escribirse y no las numerosas clases de obras que se *han* escrito, o en opinión de algunos críticos, *debieran*

---

<sup>18</sup> Hernadi, 120.

<sup>19</sup> Por la complejidad y riqueza de la obra de Bajtin, no profundizo aquí, sin embargo, las dos obras en las que exponen sus ideas sobre los géneros son: *Problemas de la poética de Dostoiewski*. México: FCE, 1986; y *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

*haberse escrito*. Las mejores clasificaciones genéricas de nuestra época nos hacen ver más allá de sus inquietudes inmediatas y centrarnos en el orden de la literatura y no en los límites entre los géneros literarios.<sup>20</sup>

En la discusión propia sobre los géneros literarios se enriquece la teoría y la literatura misma. Gracias a nuevos enfoques y nuevas maneras de leer los textos es como podemos ver nuevas facetas dentro de cada libro y nuevas formas discursivas. El replanteamiento de los géneros nos conducen a entender los libros cuya propuesta es alejarse del cano genológico, por ello, nos detenemos en un aspecto particular de *Moneda de tres caras*, el cual involucra a la teoría de géneros y, más concretamente, al lugar de la voz narrativa en el poema. Me llama la atención en este libro de Francisco Hernández, la disposición de los poemas y el carácter *narrativo* que asume la poesía, expresados, de forma particular, en cada uno de sus apartados. En este sentido es que interviene el papel del *narrador*<sup>21</sup> y la forma en que ello se advierte en el texto.

---

<sup>20</sup> Hernadi, 144.

<sup>21</sup> Abuso de la amplitud en el concepto de narrador, aplicándolo a la voz poética de *Moneda de tres caras*, para hacer patente las características descriptivas en que se enuncian buena parte de los poemas. Beristain señala en su *Diccionario de retórica y poética*, qué se entiende por narrador: "el papel representado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales o imaginarios". p. 358. En las cuatro páginas que le concede Beristain al concepto, en ningún caso se asocia con la lírica sino únicamente con el cuento, la novela, el relato o el drama. Luis Ignacio Helguera, en *Antología del poema en prosa en México*. México: FCE, 1993. Alude a la dificultad de definir el poema en prosa, sin embargo señala que "Entre los géneros literarios existen comunicaciones secretas cuya exploración no se tiene por qué anular". p. 15. En este sentido, y siguiendo a Helguera, los poetas que han escrito poemas en prosa (como es el caso de Hernández -forma discursiva evidente en el libro *En las pupilas del que regresa-*) escriben contra la rigidez de los géneros literarios. Por tanto, cancelar la idea de un posible narrador en los poemas de *Moneda de tres caras*, sería acercarse a la cerrazón clasificatoria que eluden los poetas o por lo mismo nosotros también al interpretar la poesía de Hernández.

Existe un sentido que trasciende las páginas de cada uno de los tres libros en *Moneda de tres caras*, una intención hacia los textos que se materializa en la voz narrativa cuyo disfraz es la voz poética. Ese sentido, pese al carácter alegórico que tiene toda poesía, puede entenderse como el principio narrativo de la obra, sin dejar de considerar su nivel poético.

En la poesía, a diferencia del drama o la narrativa, la distancia que media entre la voz poética y el poema (el material lírico propiamente dicho), es más acentuada. La *distancia* entre el poema y el poeta es grande, porque el texto poético apela a un lenguaje complejo y a la vez rico, cargado de significaciones en las palabras empleadas y por la propia disposición de las mismas. Esta plurisignificación complica el camino entre ambos estadios, de ahí que se vuelva difícil establecer puentes. Por esto mismo; buena parte de los estudios sobre la poesía hacen referencia a las *sensaciones* producidas por el poema en el receptor, reduciendo la interpretación a un conjunto de intuiciones. En todo caso, el sentido de un texto poético dista mucho de ser la verosimilitud a la cual alude, en última instancia, un texto narrativo.

La poesía apela a la irracionalidad, a lo inconsciente y, de esta forma, a las múltiples interpretaciones. "La verdad no procede de la razón, sino de la percepción poética, es decir, de la imaginación", señala Octavio Paz.<sup>22</sup> Volviendo a las concepciones de género revisadas al principio del capítulo, podríamos decir que la poesía, es un género amplio, rico y cada día más diverso.<sup>23</sup> Por esto, cuando se

<sup>22</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: FCE, (tercera edición), 1972. p. 237.

<sup>23</sup> "Cuanto más diversificado está un género interiormente, más complejo se muestra en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes", Glowinski, 99.

rastrear los hilos conductores entre el texto poético y quien lo produce, los razonamientos son proclives a la inconsistencia.<sup>24</sup>

La lírica a la cual pertenece *Moneda de tres caras*, presupone una concepción del mundo y del hombre considerablemente más individualista y subjetivista, no raras veces egocéntrica. Nace con el Idealismo y el Romanticismo en los que se exalta el yo, una exaltación que trae consigo un afán de originalidad y con ello una obsesión por la innovación que desemboca en una, a veces, furibunda rebelión contra formas y normas preestablecidas y un rechazo de los modelos tradicionales. De la veneración de lo establecido manifestada por la imitación de la realidad tal como es y la fidelidad a los maestros modélicos se pasa a una necesidad de autoafirmación y emancipación de todo lo convencional.<sup>25</sup>

Kurt Spang, siguiendo algunas de las características de la poesía lírica contemporánea, habla de una lírica autorreflexiva, es decir, un texto que tiene como tema la propia lírica:

...poemas-manifiesto que se entienden como poéticos, como programas que esclarecen la particular manera de entender el quehacer poético de un poeta, de una corriente, de uno de los múltiples 'ismos' que pululan desde entonces en la literatura occidental.<sup>26</sup>

De esta forma, Spang se pasea entre la 'inevitable' definición de géneros y los cuestionamientos sobre los mismos. En sí, lo único que se puede hacer a cabalidad es la dispersión en torno a las

<sup>24</sup> Hoy en día, cuando la semiótica ha disparado las múltiples e indefinidas significaciones del signo, hablar de acierto en la crítica literaria resulta, como ya había señalado, *provocador*. Sin embargo, es evidente que el apego y la intolerancia de ciertas miradas interpretativas a elementos del referente textual (la biografía del autor, el contexto histórico del origen de la obra, etc.), hacen de esos estudios, en resumidas cuentas, acercamientos limitados.

<sup>25</sup> Kurt Spang, *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993. p. 63.

<sup>26</sup> Spang, 65.

justificaciones. Ha sido mucho más fértil el terreno de las 'teorías' sobre géneros que las delimitaciones de los mismos. La evidencia de la apertura no ha limitado la diversidad. La sola idea de un texto disperso, complejo, amplio, abarcador, híbrido, puede concitar todo menos una definición.

Spang es muy claro y lúcido al hablar de este aspecto:

Se entiende que es cada vez más necesaria la autojustificación y la instrucción de uso de unos textos que no se ajustan a ningún canon establecido y que son no pocas veces de difícil digestión. No extraña que los intentos de definición de la lírica fracasen fácilmente por la inabarcable variedad de aspectos que ha tomado en tan poco tiempo y por la tentación de aislar y absolutizar uno de ellos.<sup>27</sup>

Se plantea, como en el primer capítulo, la disyuntiva entre los objetos a estudiar y la apertura de las áreas que los analizan. Si bien es cierto que los estudios culturales han ampliado sus fronteras y delimitado sus campos de estudio en zonas vastísimas del conocimiento, no debemos olvidar que ésto es sólo producto de la apertura de las obras, de los cuestionamientos que implican por sí mismas. Los artistas modifican las formas de expresión cultural de tal manera que resultan siempre irreconocibles y no identificables por los cánones de estudio contemporáneos del documento en cuestión. Como siempre, los artistas crean y transforman, innovan y se rebelan, a la vez que conservan y recogen de la tradición, del pasado, para que los estudiosos lo hagan más adelante. Los estudios literarios (y su justificación del cómo afrontar cada texto)

---

<sup>27</sup> Spang, 65.

están en constante movimiento para acercarse a las nuevas expresiones artísticas, en la búsqueda del tino certero.<sup>28</sup>

En este estudio se asimila la clasificación tripartita a la cual me refería al principio del capítulo, para mostrar cómo, a partir de la misma, el texto analizado traspasa estas barreras tan amplias a la vez que reductoras.

*Moneda de tres caras*, como todo texto poético, responde a una tradición a la vez que apela a la innovación. Por un lado, regenera la idea del poema contado, es decir que apela a la narratividad, separándose de la idea 'figurativa' o 'simbolista' que predominaba en la poesía contemporánea a partir del s. XIX; a la vez que irrumpe en la idea de los géneros literarios actuales, sometiendo a sus textos a una hibridación particular entre lo poético y lo narrativo.

---

<sup>28</sup> Haroldo de Campos, en su ensayo "Superación de los lenguajes exclusivos", hace referencia al cruzamiento de discursos en la literatura latinoamericana en este siglo, citando *Rayuela* de Julio Cortázar, los ensayos-relatos de Jorge Luis Borges y, por supuesto, a la forma en que la poesía concreta asimila la música popular y el arte gráfico. En ese texto Campos habla de la dificultad crítica para acercarse a la obras, recién aparecieron esas obras, de una manera atinada. Es evidente que los ejemplos citados por De Campos apoyan una tesis donde los géneros deben contribuir a crear constantemente nuevas categorías. En César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno, (decimoquinta edición), 1996. pp. 279-300.

### 4.3 RELATOS DESDE LA SINRAZÓN

Hasta este siglo, la interpretación de obras literarias se orientaba hacia el autor del texto. Durante mucho tiempo, los estudiosos de la literatura creyeron encontrar en el artista y su entorno, ya sea familiar o social, el origen del sentido y significado de la obra en cuestión. Luego de otra etapa de la crítica literaria cuyo centro de atención estuvo en el texto únicamente (fundamentalmente los estudios formalistas y estructuralistas) ahora, la balanza se ha cargado hacia la lectura o la recepción del texto. Pasamos de una mirada reducida a otra, la dictadura del lector.<sup>29</sup>

Por lo tanto, en un contexto donde destacan los estudios de la recepción, debemos poner atención en el autor, el texto y el receptor. Negar u omitir cualquiera de estas entidades, constituye, a mi juicio, plantear una mirada incompleta y sesgada de la obra. Si al principio del estudio hablamos de la recepción o interpretación, así como del carácter histórico a considerar en el análisis, ahora tomamos en cuenta la perspectiva del autor y al mismo tiempo, la materia textual, donde confluyen los géneros narrativo y poético.

En los siguientes apartados del presente capítulo me interesa describir las manifestaciones en *Moneda de tres caras* de Hernández, en donde observo sus puntos de encuentro con otros géneros además del lírico. Lo que Schaeffer entiende en la materia

---

<sup>29</sup> Luego de enfatizar la *apertura* de la obra, Eco, hace poco, tuvo que marcar los límites que sus seguidores no definieron: "En el curso de estos treinta años, alguien se ha decantado en exceso en pro de la vertiente de la iniciativa del intérprete. [...] En resumidas cuentas, decir que un texto carece potencialmente de fin no significa que cada acto de interpretación pueda tener un final feliz. [...] Seamos realistas: no hay nada más significativo que un texto que afirma su propio divorcio del sentido". Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*. México: Lumen, 1992. p. 19.

como a-genérico, para nosotros es inclusivo o como ya hemos señalado, híbrido:

El régimen de la transformación genérica es, no cabe duda, el mejor terreno para la genericidad... En cuanto hay transformación genérica, la clasificación ve en ella, o el comienzo de un nuevo género o un texto a-genérico. De ahí la tesis de que los grandes textos no serían nunca genéricos. El estudio de la genericidad textual, por el contrario, permite mostrar que los grandes textos se califican no por una ausencia de rasgos genéricos, sino, al contrario, por su extrema multiplicidad: basta con pensar al respecto en Rabelais o incluso en Joyce.<sup>30</sup>

Con referencia a las fronteras entre creador e intérprete, autor y actor, Meletinsky recuerda cómo las primeras grandes obras literarias llevan un nombre, el cual no remite al autor, sino a su autoridad cultural que garantiza la autenticidad del texto: "Sentencias de Imhotep", "Parábolas de Salomón", "Salmos de David", "Fábulas de Esopo". En la antigüedad grecorromana y, parcialmente, durante la Edad Media, los nombres de autores simbolizaban muchas veces el estilo y género, pero no la obra.

Hasta el Renacimiento, imperó una preocupación por el estilo en el arte; después, en los siglos posteriores se dio gran importancia al género. No fue sino a partir del Romanticismo cuando el autor se convirtió en el centro del *problema* artístico y, por tanto, privilegió el estudio sobre el mismo.<sup>31</sup>

El acercamiento al Romanticismo en este apartado no es incidental. Tanto en Schumann como en Hölderlin –en mayor o

---

<sup>30</sup> Schaeffer, 179. Sobre el desarrollo histórico de la actividad creativa, desde la perspectiva religiosa a la artística, léase la obra de Daniel J. Boorstin. *Los creadores*. Madrid: Crítica, 1994. En ella Boorstin hace un recorrido por las distintas manifestaciones artísticas que van desde los clásicos hasta el cine en el siglo XX.

<sup>31</sup> Eleazar Meletensky, "Sociedades, culturas y hecho literario", p. 32. En Angenot.

menor medida--, las influencias románticas son importantes. En *Moneda de tres caras*, Hernández tiene mucho de poeta romántico. Apelar a la locura, como discurso límite, es el rasgo más significativo de ello.

La voz poética, cuyos orígenes pueden encontrarse en una sensibilidad romántica, es a la vez el vehículo para fundar el principio de *narratividad* en *Moneda de tres caras*; el paseo de la voz poética por las distintas clasificaciones del narrador nos permite afirmarlo. Hernández trabaja la primera persona donde el narrador es el sujeto en el plano de la enunciación y también en el del enunciado, es el *agente* que produce el proceso discursivo y, a la vez, el protagonista de los hechos relatados.<sup>32</sup>

De esta manera, podemos apreciar las diferentes formas verbales en uno de los poemas de *Habla Scardanelli* titulado "Sueña Scardanelli":

Con intranquilidad oigo la risa.  
Nadie que haya escuchado la inmovilidad  
de una catarata  
podrá dudar de la redondez de la risa.  
Nadie que haya visto la risa verdaderamente desnuda  
podrá imaginar el alivio contagiado a los enfermos.  
Ahora recuerdo el aire perfumado por los tilos.  
Estoy a punto de aspirarlos cuando desaparece.  
La risa, en cambio, no requiere de la memoria  
para volver a ser. [...] <sup>33</sup>

A diferencia de *De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios* que tiene una división numérica; y de *Cuaderno de Borneo*, los títulos marcan fechas precisas del viaje a la isla del Pacífico, en el libro donde se trabaja y recrea la figura de Hölderlin

<sup>32</sup> Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 358.

<sup>33</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 439. Las cursivas son nuestras.

los títulos de cada poema sirven como claves o como indicios del discurso que precede a dichos encabezados.

Los títulos empleados en este libro para todos los poemas son: "Palabras de la griega", "Canta Scardanelli", "Sueña Scardanelli", "Habla Scardanelli" y "Escribe Scardanelli". Es obvio que cada uno de éstos evoca poemas distintos. En ellos intervienen diferentes voces poéticas a la vez que se apela a referentes diversos, así como a interlocutores cambiantes. Las "Palabras de la griega" ubican a la voz poética en el ser amado de Hölderlin en la vida real. Es obvio que Susette Gontard –amante del poeta en la vida real, que murió y cuyo deceso llevó a Hölderlin a la locura– no escribía, ni se tienen referencias de ella dirigiéndose al poeta de alguna forma; sin embargo, el solo hecho de presenciar por vía poética, el acercamiento y la observación de una persona tan cercana al poeta, resulta sumamente atractivo. ¿Qué observa y revisa Gontard de Hölderlin?

Es obvio que el creador de *Hiperion*, no era una persona común y corriente, aún antes de su crisis mental.<sup>34</sup> Seguramente era un ser visitado cotidianamente por fantasmas, miedos y obsesiones –su poesía lo refleja en todos los sentidos. Pero además, su creación involucraba angustias y temores, su marginación como poeta del entorno, la forma delicada a la vez que visceral de acercarse a la poesía. La mirada de Gontard, Diótima o La Griega,

---

<sup>34</sup> George Steiner dice: "Hölderlin se cuenta entre los poetas más 'difíciles' de la historia de la literatura". p. 330. George Steiner. "El desplazamiento hermenéutico". En *Después de Babel*. México: FCE. (1era reimpresión), 1998. En esta obra, dedicada fundamentalmente al tema de la traducción, Steiner alude a las traducciones que hizo Hölderlin de los clásicos (el poeta alemán tradujo a Homero, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano), y señala que su tono elevado y su obscuridad son aún más "flagrantes" en algunas de sus traducciones a la par de su poesía.

es imprescindible para poder entender la personalidad de un ser tan particular como Hölderlin. Con este contexto como trasfondo, la voz poética se expresa en el traje de la Griega y nos dice en el primer poema de la obra:

He conocido a la criatura nocturna.  
 En plena oscuridad me asalta el azul  
 de la mirada que la contiene.  
 Su territorio empieza donde el mío termina.  
 Cuando aletean los gallos,  
 el amanecer abre sus venas con brillo de arma blanca.  
 Para entrar en el sueño,  
 la criatura nocturna se despierta.  
 Por el valle que la conduce a otras regiones  
 llega a los crímenes de la primera edad.  
 Es densa la criatura nocturna. [...] <sup>35</sup>

La voz poética, al adoptar la máscara de la amada, se refiere a Hölderlin, lo describe. La voz poética unifica, conduce, "protagoniza" la narratividad, es por esto que podemos hablar de un género híbrido. En los poemas de la Griega, la voz poética femenina narra una convivencia con este poeta oscuro y complicado, cuenta el malestar de su pareja, los mundos alucinados que observa en el ser amado. El juego de máscaras e identidades es extraordinario, podemos sentir, de una forma distinta, la locura de Hölderlin. Este es en el único de los tres libros donde se vuelve explícita la mirada de otro "personaje" principal de las historias. Historias, al fin y al cabo, que terminan mal, terminan en la locura y, en los casos de Schumann y Trakl, en una muerte trágica.

Pero si los poemas titulados "Palabras de la griega" son sugestivos, no lo son menos los referidos a Scardanelli. Sabemos que ese apodo fue adoptado por Hölderlin desde el momento en que

---

<sup>35</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 409.

abandonó la ciudad y se aisló en Tubinga.<sup>36</sup> Entonces, recurriendo a una máscara ya adoptada por el poeta alemán, Hernández juega con ella y la transforma. Es un metal dúctil que se adapta al momento y nivel de locura que tiene nuestro personaje. "Canta Scardanelli" y "Habla Scardanelli" evidencian la cercanía más estrecha con el poeta, significan las miradas con las cuales podemos tener mayor contacto con ese poeta imaginado que es Hölderlin en las páginas de *Moneda de tres caras*.

Ambos tipos de poemas caracterizan al alemán, describen sus angustias, su mirada distorsionada de lo que le acontece a su alrededor, a la vez que significan el mensaje más cercano. Nada como la literatura oral, como los dramas que parecen reproducir diálogos cotidianos, la facilidad de la palabra, la sinceridad y a la vez su sentido poderoso.

---

<sup>36</sup> En la conversación que mantuve con Hernández, me contó que "en algún lugar" había leído que suponían que la palabra *Scardanelli* la había tomado Hölderlin de un pueblo suizo llamado Scardanell que cruzó el poeta alemán en su viaje con destino al Mediterráneo, objetivo que nunca logró alcanzar.

#### 4.4 NARRATIVIDAD DE LA POESÍA

No sólo de la hibridación entre géneros como son recursos de la poesía y la narrativa utilizados se define esta obra, también de las formas discursivas que tiene cada género en particular. En este caso, la poesía de Hernández no se acerca al género narrativo únicamente en el plano formal –como hemos visto, algunos de los poemas de la obra tienen una forma narrativa–, sino también en el plano interno de las formas poéticas; mezcla de discursos y formas expresivas.

Un elemento que hace suponer con mayor claridad la pretensión narrativa de Hernández hacia su poesía, es que el libro posterior a *Moneda de tres caras* está compuesto de poemas en prosa. Me refiero a *Mascarón de prosa* editado en 1997.<sup>37</sup> Esto fue aún más evidente cuando le pregunté si no había pensando en escribir narrativa, a lo cual contestó:

A veces lo pienso. Después de escribir *Habla Scardanelli*, donde hablo como mujer, como hombre, como anciano y como muerto y luego de revisar otras máscaras en mi creación poética pasada –cuando hablo como niño, por ejemplo–, lo pensé aún más. Por eso ahora escribo un diario, el cual es mi paso a la narrativa.

Quizás la trilogía, como la llamas, se convirtió en el puente hacia la narrativa.<sup>38</sup>

En el fondo, ¿no es *Moneda de tres caras* la expresión de un discurso subrepticio? Este poema complicado y rico se convierte en

<sup>37</sup> Francisco Hernández, *Mascarón de Prosa*. México: CNCA, 1997.

<sup>38</sup> Gaspar, "Entrevista con Hernández".

una *contraépica*,<sup>39</sup> ¿acaso el loco no es el antihéroe de la razón humana, del orden social y natural de la condición del individuo y su sociedad? Esto que se ampliará en el quinto y último capítulo, es quizás la apuesta más arriesgada de Hernández. La isla de Borneo – cuya existencia real no tiene tanta importancia para este estudio ya que nunca la conoció Trakl ni lo ha hecho Hernández hasta ahora–, encarna la concreción más importante del gran poema sobre la locura que comprenden en sus tres libros de *Moneda de tres caras*.

Si Homero cantó a las glorias de los héroes Ulises o Aquiles en sus célebres obras, Hernández apela al un protagonista irracional que habita Borneo. Ese Borneo cuasi *irreal* en la estructura interna de dicho poema.<sup>40</sup>

*Moneda de tres caras* bien puede ser la *narración poética* de un devenir trágico, la suma de historias y actos de tres antihéroes,<sup>41</sup> tres hombres que viven en el mundo enrarecido por la locura. Y, en el fondo, no podemos separar tampoco la visión dramática de esta *historia*, la caída terrible, la derrota inexorable de sí mismos, el olvido como norma.

Hernández en ningún momento deja de lado la verosimilitud interna de la obra, Borneo se convierte en el epicentro de la locura poética que es *Moneda de tres caras*. Su creatividad se circunscribe

<sup>39</sup> "La teoría clásica también tenía sus diferenciación social de los géneros. La épica y la tragedia tratan de asuntos de reyes y nobles". p. 281. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, (6a reimpresión de la 4a edición), 1993. Es evidente que la *épica* de *Cuaderno de Borneo* no tiene como protagonista ningún rey ni noble, sino más bien un individuo marginado socialmente, justamente lo contrario en el orden social.

<sup>40</sup> Cuenta Hernández, en la entrevista que tuvimos, que nada sabía de Borneo antes de escribir el libro y mientras lo hizo, el imaginaba una isla virgen en la mayor parte de su territorio, donde no había más que "algunas casuchas de madera" y sus habitantes eran negros (no asiáticos como es en la realidad). Con esta idea en la cabeza es que el poeta ilustra la isla en el poemario.

<sup>41</sup> "Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia". p. 111. Fernando Savater, *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus (3a reimpresión), 1986.

en lo que Ricoeur llama "inteligencia narrativa"<sup>42</sup>, donde existe una guía para dar sentido a nociones como contrato, ruptura de contrato y restauración de contrato. "En el momento mismo que el contrato es asimilado a una conjunción entre prohibición y violación y su restauración a una nueva conjunción".<sup>43</sup>

La obra de Hernández tiene un contrato de verosimilitud en la medida que propone una historia, nos habla de una saga cuyos orígenes se encuentran en tres artistas distintos y con los cuales mantenemos una secuencia común: un desenlace compartido. Borneo, es el escenario más elaborado de estas tres puestas en escena, donde cada uno de nuestros protagonistas va a perder la razón.

Es entonces la última aventura de los tres libros, la que encarna la elaboración del contrato poético, para romperlo y volver a él.

---

<sup>42</sup> Ricoeur, "Entre semiótica y poética", 90.

<sup>43</sup> Ricoeur, "Entre semiótica y poética", 90.

## CAPÍTULO V

*Un bello poema no es  
sino una locura retocada...  
Las ensoñaciones, las locas  
ensoñaciones, conducen a la vida*  
Gaston Bachelard

### 5. LA LOCURA COMO MÁSCARA

#### 5.1 LOS MUNDOS CREADOS

En el último capítulo de este trabajo reviso el libro *Moneda de tres caras*. El análisis pasa por los textos *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*; *Habla Scardanelli* y, sobremanera, por *Cuaderno de Borneo*. El tercer texto de este peculiar conjunto de historias, a nuestro juicio es el más interesante y en el cual se cumplen de manera integral las ideas manejadas en los capítulos anteriores; sobre todo aquellas que hablan de una ruptura de géneros literarios.

El sujeto histórico implicado en el último libro,<sup>1</sup> Georg Trakl, es quizás el menos conocido de los tres artistas locos aludidos en *Moneda de tres caras*, debido a la brevedad de su vida. El poeta austriaco fue presa del delirio recién iniciada la Primera Guerra Mundial.<sup>2</sup> Una de las pocas referencias biográficas que sabemos de Trakl, es que quería realizar un viaje a la isla de Borneo. Esta

---

<sup>1</sup> En el primer capítulo hablo del vínculo entre el elemento histórico y la obra. Citas 6 y 8.

<sup>2</sup> Georg Trakl muere en 1914 a la edad de 27 años.

pretensión incumplida, sirvió a Hernández para imaginar el lugar donde se desarrollarían los poemas del último libro de la trilogía y así situar al sujeto poético en una isla ficticia perdida en el mar.<sup>3</sup>

Me detengo en el último libro de *Moneda de tres caras* porque en él se ilustra, con mayor precisión, la idea de la *personificación* de la locura en una voz poética perdida en Borneo. Además, la mezcla de géneros que mencioné en el capítulo IV se relaciona, directamente, con el análisis del último libro: existe un personaje protagónico –como en cualquier pieza de teatro o texto narrativo– en torno al cual convergen las *acciones poéticas*, similares a los hechos de una historia.

En *Cuaderno de Borneo* encontramos la figura del *antihéroe* o, como veremos más adelante, el héroe trágico.<sup>4</sup> El protagonista de la obra, encarna los valores de la no heroicos, aquellos que Fernando Savater define: "el héroe representa una reinvencción 'personalizada' de la norma".<sup>5</sup> El loco, por apartarse de la norma, es el antihéroe. La ruptura de la norma y la expresión desenfrenada de miedos y anhelos

<sup>3</sup> Francisco Hernández supo de Trakl gracias a Sergio Fernández, según me contó en la entrevista que mantuvimos. Fernández le contó que se trataba de un poeta austriaco expresionista que murió muy joven a causa de una sobredosis de cocaína. Con el tiempo, Hernández averiguó más datos de Trakl y se formó una idea de la vida trágica del austriaco. "Sin darme cuenta conocí al que sería el tercer protagonista de *Moneda de tres caras*", Gaspar, "Entrevista con Francisco Hernández".

<sup>4</sup> En el trabajo de Argullol, *El héroe y el único*; se define la naturaleza del héroe trágico moderno, encarnado en la figura del artista romántico. "En la insuperable combinación de desencanto y energía, de destrucción y de innovación, de patetismo y heroicidad, en la profunda percepción de lo limitado de la condición humana y en el imposible titanismo hacia lo infinito, se puede conocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo el pensamiento trágico moderno", p. 34.

<sup>5</sup> Savater, *La tarea del héroe*, 113.

frustrados conforman la personalidad del loco como un personaje situado precisamente en oposición a la figura heroica.

El sujeto poético que viaja a Borneo y escribe la *bitácora* de viaje es la representación más acabada de la locura en los tres libros, es precisamente la personificación contraria del ejemplo y las virtudes sociales.<sup>6</sup>

En último libro de la trilogía, la voz poética exhibe su visión distorsionada del mundo, su forma perversa de ver la belleza y su exaltado desprecio sobre sí mismo; todas, actitudes no precisamente heroicas ni ejemplares. En el poema II del mes de agosto se define como una especie de fantasma errante desapegado al hombre que realmente es:

Esa sombra que avanza cuando mi cuerpo se detiene soy yo.<sup>7</sup>

Contrario a la norma, el antihéroe de *Cuaderno de Borneo* no viaja a lo desconocido para poner a prueba sus virtudes y excelencias, sus dones sobrenaturales, como sí lo hace el héroe. El antihéroe del libro de Hernández viaja para potenciar las desviaciones que lo orillan a la locura. Su lugar de destino es un sitio hostil y él no

---

<sup>6</sup> Savater señala también, que "el héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia", *La tarde del héroe*, 111.

<sup>7</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 474.

actúa, sólo relata lo que observa. Encarna al poeta en su condición de espectador del mundo y, claro está, los poetas no son héroes.<sup>8</sup>

Para los estudiosos de la mitología el héroe tiene una relevancia particular, por ello; rastrean la caracterización del prototipo humano, el cual, conjuga una serie de cualidades y acciones que lo significan como un líder en su entorno. Según Campbell, existe una creencia que dota al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aun desde su concepción. Pero, la hazaña principal que lo convierte en héroe radica en descender al fondo de sí mismo y regresar para "restablecer las conexiones con lo infrahumano". Esta es la verdadera aventura del héroe, la cual, simbólicamente, se representa como el viaje al inframundo.<sup>9</sup>

Por eso los distintos sujetos poéticos de la trilogía no adquieren la significación del héroe mítico, porque luego de sumergirse en lo más profundo de sí mismos, no consiguen volver. Se quedan enredados en sus más terribles miedos y fantasías fatídicas.<sup>10</sup>

Una vez adoptado el discurso de la desviación, Hernández ingresa a una línea poética de carácter transgresora. Al igual que los románticos y surrealistas, apelar a una *estética de la locura* es

---

<sup>8</sup> No sólo no son héroes, sino como señala Rafael Huertas García-Alejo en *Locura y degeneración* (Madrid: Alianza, 1986), muchas veces "atentan" contra el orden establecido. Desde la segunda mitad del siglo XIX, las nuevas tendencias estéticas (sobre todo en Francia) alarmaron seriamente al poder burgués y, por ello, los artistas y sobre todo los poetas son duramente cuestionados por los estudios positivistas del arte. Capítulo "El hombre de genio", pp. 143-173.

<sup>9</sup> Joseph Campbell. *El dios de las mil máscaras*. Madrid: Alianza, 1976. p. 285.

<sup>10</sup> "La primera tarea del héroe es experimentar conscientemente los estados antecedentes del ciclo cosmogónico; retroceder a las épocas de la emanación. La segunda es regresar de ese abismo al plano de la vida contemporánea, y servir allí de transformador humano de los potenciales demiúrgicos", Campbell, 286.

contradecir el orden y al sujeto como lo hemos concebido: limitado a su cotidiano usufructo de la coherencia lineal.

Entonces, al final de esta historia fragmentada en tres tragedias, la locura encuentra un sitio de residencia en el Borneo *ficticio*: invención poética cuyo sentido define Octavio Paz en las últimas líneas de *El Arco y la lira*:

Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende.<sup>11</sup>

Borneo sirve de referente *histórico* dentro de la lógica interna del poema, es, al fin, un punto definido dentro de esta geografía reiventada. Por ello, los dos niveles de historicidad de la obra se manifiestan de la siguiente manera: en una ubicación concreta dentro del discurso poético y, al mismo tiempo, con base en los elementos biográficos que conocemos de Trakl, Schumann y Hölderlin.

Así, se establece un 'precedente histórico' peculiar en *Cuaderno de Borneo* y en la trilogía de Hernández. La ubicación del poema ante un referente concreto facilita una posible interpretación que se haga del libro. Esta es la ubicación y entrada al círculo hermenéutico del cual se habla al principio del Capítulo I.

---

<sup>11</sup> Paz, 284.

Al evidenciar los vínculos de la materia interna del libro con el mundo desde que se funda, la interpretación conforma sus cimientos sin determinarse definitivamente ni anclarse en otro tipo de referentes como los elementos biográficos del autor, los cuales, como mencionamos antes, pueden iluminar parcialmente la interpretación pero no darle un sentido absoluto.

El posicionamiento del análisis en factores 'extratextuales', sirve de base a una interpretación propositiva y creadora; constituyen un punto de inicio para desarrollar la "intencionalidad subjetiva" del intérprete.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ver Cita 31. Capítulo I.

## 5.2 EL MIEDO EN SCHUMANN

Si en el apartado anterior hablamos de una historia o contexto en el cual se funda cada libro de la trilogía, en el primero poemario el argumento de base está en la vida de Robert Schumann.

Robert Schumann nació en Swickau, Alemania, en 1810 y es considerado uno de los músicos románticos más importantes de su época. Influenciado por la música, se instala en Leipzig donde conoce a Clara, la joven hija del pianista Weick, con quien establece un vínculo amoroso. Cuando el pianista alemán se interesó por Clara, ella era menor de edad y por tanto la relación fue prohibida por su padre. Luego de ganar un juicio contra Wieck, la justicia determina que los amantes se pueden casar, sin embargo, el suegro del artista nunca cesa en su persecución y hostigamiento hacia la pareja.

El acoso del que fue víctima por parte de su suegro, aunada a las penurias económicas, afectaron fatídicamente a Schumann. Los últimos años de su vida, se convirtieron en un trágico tránsito a la locura, enfermedad a la que se abandonó dos años antes de su muerte. Presa de un hostigamiento real, y un delirio que lo acentuaba en su imaginario, Schumann muere en 1856 en un hospital psiquiátrico.<sup>13</sup>

Esta es la historia detrás del poema, esta es la tenue trama que se puede vislumbrar en el poemario. *De cómo Robert Schumann fue*

---

<sup>13</sup> Sobre la vida del pianista alemán ver: Ronald Taylor, *Schumann*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1987; Andre Boucaurechlier, *Schumann*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981; Jean Gallois, *Schumann*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

*vencido por los demonios* transmite, desde su inicio, un profundo sentimiento de dolor. Desde los primeros versos surge una poesía afligida. Así, el tono poético del libro se vincula con el destino trágico del pianista alemán; el lector se sensibiliza, mediante la poesía, con el drama existencial de Schumann. Desde el primer libro de la trilogía, el sujeto poético encarna la vida de los personajes germanos para así alcanzar lo que Bachelard entiende por una *metafísica instantánea*. "Un buen poema, debe dar una visión del universo y el sentido de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo".<sup>14</sup>

El poema introductorio (sin título), da pauta al diálogo poético que se establece entre el sujeto poético y el pianista; rinde cuenta de la fascinación musical y el dolor del voz poética:

Miro la música de Schumann  
 como se ve un libro, una moneda  
 o una lámpara.  
 Ocupa su lugar en la sala situándose  
 con movimientos felinos,  
 entre el recuerdo de mi padre  
 y el color de la alfombra.  
 De pronto, pájaros muertos  
 estrellan las ventanas.  
 Yo miro la música de Schumann  
 y escribo este poema  
 que crece con la noche.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *La intuición del instante*. México: FCE, 1987. p. 89

<sup>15</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 371.

En el primer libro hay una sensación constante de malestar, donde la pesadumbre lleva a grados insoportables: "Estoy harto de todo, Robert Schumann",<sup>16</sup> se lee en el poema número I.

La expresión de fastidio es seguida por una invitación a la comunicación: "Hoy converso contigo, Robert Schumann". Este carácter dialógico se convertirá en una constante a lo largo de la obra y el libro siguiente, *Habla Scardanelli*. Al interior del texto, la voz poética se comunica insistentemente con sus interlocutores, personificados en un conjunto de actores que se deriban de las biografías de los artistas<sup>17</sup>

Sin embargo, más allá de este inicio pausado de diálogo, irrumpen las imágenes terribles que frecuentan los versos de Hernández; figuras dolidas que dan sentido al acercamiento a la locura desde su perspectiva fatal:

[...] y hago que mis hijos te oigan en sus sueños  
como quien escucha pasar un trineo  
tirado por caballos enfermos.<sup>18</sup>

La estampa, elocuente por sí sola, hace pensar en el movimiento tortuoso que significa la caída al vacío de la locura. Las bestias enfermas que arrastran ese trineo, tiñen el poema de una sensación de pesadez. A partir de esa primera estrofa el poema en su

<sup>16</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 372.

<sup>17</sup> Entiendo por interlocutores a los peculiares *personajes* que participan en la historia de cada libro como son Clara, la Diótima, Wieck, entre otros.

<sup>18</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 372.

conjunto se obscurece. No aparecerá nunca el sol en ese mundo de tinieblas. De la tristeza del sujeto poético que le habla a Schumann, hasta el delirio del pianista, el viaje a la locura será tortuoso y pausado.

De esta forma quedan expuestos dos elementos poéticos de importancia: uno de carácter estructural como es el diálogo y otro de carácter discursivo como es el recurso de la enfermedad. Más allá del permanente desdoblamiento en la locura y la necesidad de personificación en 'otro' (adoptando la máscara de los distintos personajes), el sujeto poético es el vehículo para transmitir una sensación de malestar. El dolor es lo único que prevalece en los tres libros, como constante en todos los poemas, es, finalmente, el sentimiento de la máscara, del loco –con tres rostros– dolido por su tragedia.

A medida que avanza el texto, encontramos otro elemento de comunicación entre las tres obras. En el poema VIII, se lee:

Los helechos confirman nostalgias de Borneo  
y tienden sus ventosas hacia las olas del sonido.<sup>19</sup>

Desde el primer libro se muestra que los mundos irracionales de los tres artistas conforman uno sólo en la mente de Hernández.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 379.

<sup>20</sup> "Todo gira en torno a una sola idea", me contestó Hernández cuando hizo referencia a la trilogía como conjunto. Gaspar, "Entrevista con Francisco Hernández".

La misma Clara, esposa de Schumann –omnipresente como la Diótima en *Habla Scardanelli*–, tiene una pesadilla alucinante con una “isla remota” en el poema XVII.

Entonces, es la locura un discurso compartido, un lenguaje manifiesto en los tres libros; desencadenado no solamente por la expresión de los tres artistas irracionales, sino porque se potencian y complementan entre sí. De esta forma, la música de Schumann inundará la primitiva y salvaje atmósfera de Borneo, como Hölderlin hará acto de presencia en la cabaña del *protagonista* en el último libro.

Una muestra de ellos, está en *Cuaderno de Borneo*, donde dice la voz poética:

¿Cómo decir, sin palabras, que la música de Schumann respira, que su sangre es igual a la nuestra y no puede vivir en cautiverio?<sup>21</sup>

MeSES después, en el poema VIII de diciembre, el sujeto poético narra:

Lustra el tiempo las voces verdaderas.  
Y aquí te escucho, Hölderlin, en la copa de un árbol donde los cirros se concentran y el cálao rinoceronte bate sus alas de abanico.

Sobre la tierra está la realidad sombría, las huellas circulares en el humus, la niña del sarong escarlata que ve mi desnudez arborescente. [...] <sup>22</sup>

<sup>21</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 475

<sup>22</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 508. Además, existen algunas referencias a Schumann en *Cuaderno de Borneo* en el poema del VI de diciembre, p. 506.

El proceso de desdoblamiento de la voz poética hacia la irrazón involucra distintos niveles de diferente intensidad. *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* tiene una forma profundamente narrativa, por eso parece concretarse en la historia del devenir atormentado del pianista. La obra comienza con la autoreferencia a un yo que dialoga con el pianista, de manera que el *narrador* también participa en el texto, en la *trama*.

Los poemas en este libro de Hernández dan pie a discursos entrecruzados, distintas voces que se comunican una y otra vez. En el fondo, son varios los actores de este *drama*, no se trata únicamente del monólogo de un loco. La lista la integran: El 'narrador', el músico, Clara, Wieck (el suegro del pianista), los hijos del narrador y también los hijos del pianista.<sup>23</sup> Así, los sueños, alucinaciones y demás imágenes atormentadas, tienen diversos orígenes dentro de estos personajes. Pero, al fin y al cabo, no nos interesa su origen, sino sus elementos en común; el centro del poema –y de la trilogía– es una enfermedad propicia para el desarrollo de imágenes inconexas y alucinadas que introducen al lector a un mundo apartado del ordinario.

Tanto o más preocupado de la locura por sí sola, el poema simula un relato que *narra* el tránsito a la sinrazón de los artistas. Este movimiento paulatino del mundo racional al irracional, encuentra entre

---

<sup>23</sup> Todos en orden de aparición.

sus pliegues distintas invenciones, pérdidas de enfoque, superlativismos; pero, sobre todo, atmósferas novedosas, conjunción de universos. Existe una comunión de visiones y percepciones; del mundo vivido al alucinado:

La canción de la noche te sorprendió callado.  
 El mundo puso a tus pies su música incansable.  
 Frenético, con el semblante descompuesto por la fiebre,  
 comenzaste a transcribir el *adagio* de astros que se deshacían en  
 la otra pieza,  
 el *scherzo* de un árbol contra otro, el *prestíssimo* de tu respiración  
 condenada. [...]

Dos arcoiris se proyectaron en el espejo.  
 Una catarata brotó de una sortija y con estas visiones construiste  
 los arabescos que muchos fariseos tardarán siglos en descifrar.  
 [...]

Las voces de ángeles y demonios habían cesado.  
 Sólo se oyó la tuya que clamaba:  
 –¡Debo obedecer a los dueños del silencio!  
 ¡No soy digno del amor de Clara!  
 Al regresar, ya te esperaban en tu casa los enfermeros.  
 La niña Clara, encinta nuevamente y dichosa por tu regreso, te  
 aguardaba en la puerta con una naranja y un ramo de violetas.<sup>24</sup>

Las fronteras entre el mundo 'real' de Robert Schumann y su mundo poblado por pesadillas y fantasmas, comienzan a diluirse, de tal forma que de las alucinaciones, Schumann da un paso para caer en manos de los enfermeros quienes lo llevan a la clínica.

Aquí aparece otro punto de unión entre la locura y el arte, ya que el artista crea a partir de la invención, de lo no existente; la locura

<sup>24</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 397 y 398.

remite al pasado, a la distorsión de lo vivido; siempre es producto de un desequilibrio anterior al presente.<sup>25</sup> El sujeto poético voltea atrás en su ejercicio de tormento y produce imágenes, está en medio de un clima de pesar, sin embargo; extrae –de dicho universo trastornado– lo necesario para inventar su entorno propio. El sujeto poético cree estar en un mundo alucinado, siente la cercanía de la locura porque apela a lo no racional, no útil; pero resiste a ella y canta su miedo de ser alcanzado.

El apropiamiento de la locura como recurso discursivo no es únicamente un intento de identificar el sujeto poético y los personajes locos, pero; sí funciona de apoyo para elaborar el complejo tejido entre personajes, historias y circunstancias, teniendo en la locura un sentimiento existencial compartido.

Queda por señalar respecto al primer libro un aspecto formal de la disposición de los poemas. Seis poemas (compuestos por una estrofa) están en cursivas en el texto. Los poemas IV, X, XV, XXII, XXV y XXX son diferenciadas tipográficamente del resto. La primera variante con los otros poemas es que cuentan con una dinámica

---

<sup>25</sup> Dice Stevens respecto de la imaginación: "La imaginación es el poder de la mente sobre las posibilidades de las cosas; pero si esto constituye algo así como una característica única, esta es la fuente no de un cierto valor único, sino de tantos valores como valores residan en las posibilidades de las cosas". Wallace Stevens, *El elemento irracional en la poesía*. México. Universidad de Puebla, 1987. p. 47.

ajena a la del resto del libro. El poemario tiene un ritmo pausado, como si se leyera en paralelo a un concierto de piano de Schumann.<sup>26</sup>

Sin embargo, respecto a esta idea de armonía poética, las estrofas en cursivas parecen *silencios* en la partitura poética de *De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios*, espacios de calma en el movimiento oscilatorio, paulatino hacia la locura del artista alemán.

#### Poema IV:

*No existen los dedos del pianista.  
Una lluvia ligera moja el teclado.*<sup>27</sup>

#### Poema X:

*El pianista cubre de rosas el teclado.  
No le importa el perfume. Lo hace por las espinas.*<sup>28</sup>

#### Poema XV:

*El pianista sueña que se ahoga;  
que un lobo de fuego le devora las manos.*<sup>29</sup>

<sup>26</sup> La primera edición de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, apareció en la editorial El Equilibrista en 1988. Dicha edición intercala una página del poema de Hernández con una reproducción de un concierto de Schumann. De manera que ambos 'textos' van de la mano a lo largo de todo el libro.

<sup>27</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 375.

<sup>28</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 381.

<sup>29</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 386.

No se puede olvidar que el poemario tiene una *línea argumental*. El libro en sí es una historia, un relato cuyo desenlace ya conocemos; un anecdotario poético que culmina el mundo de la locura. La trilogía pretende acercarnos a este mundo irracional.

En los seis párrafos en cursivas, aparecen diversas imágenes: el pianista aparece ausente ante el piano (IV), recurre a sus teclas como un castigo (X), sueña escenas terribles (XV), busca en la calle fuentes de inspiración (XXII) y goza ante el amor de su amada (XXV). Las estrofas en itálicas son un simil de pausas musicales porque no desarrollan, como el resto del poema, la historia de Schumann. Son las únicas estrofas con dos versos y que irrumpen en la obra con imágenes desconcertantes:

Poema XXII:

*El pianista sale a buscar acordes en las catedrales.  
Encuentra patas de gallo en los altares.<sup>30</sup>*

Poema XXV:

*El pianista toca los pechos de su amante.  
Pitan los barcos, gimen las ballenas<sup>31</sup>*

Poema XXX:

*Cuatro cirios iluminan el piano cerrado.  
Flota en el aire una canción de cuna.<sup>32</sup>*

<sup>30</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 393.

<sup>31</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 396.

<sup>32</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 402. La estrofa XXX es la última del libro.

El piano es un elemento poético fundamental, siempre como vehículo del alma compleja de Schumann. El instrumento musical aparece solo, en el primero y último de estos seis poemas. En el primero porque el pianista no se había acercado nunca hacia él, en el último porque Schumann ya se encuentra recluido en el hospital psiquiátrico. El pianista no tocará más piezas musicales pues se ha vuelto loco.

### 5.3 LA CONSTATACIÓN DE LO TERRIBLE EN HÖLDERLIN

Antes de que inicien los poemas del segundo libro, Hernández escribe una nota introductoria donde define el origen y sentido del poema; este texto cobra un sentido relevante para la comprensión de la obra. Dos cuestiones resaltan de la breve presentación. Por un lado sobresale el diálogo con los lectores, apoyado en expresiones como "Sabemos que..." (apelando a un usted y yo). El diálogo, en esta primera nota entre autor y lector, se materializará más adelante entre personajes y voces poéticas. Enseguida, Hernández justifica y define su discurso, en una peculiar declaración de intención del autor:

Al escribirlo, he intentado sumergirme en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin, sino de ese otro hombre que el autor de *Hiperión* se creía.

Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones.<sup>33</sup>

El crítico encuentra allanado parcialmente el camino. El hermeneuta que busca la intención del autor parece encontrar terminado su trabajo y sin embargo, como haré notar más adelante, la poesía en sí misma diversifica las interpretaciones.<sup>34</sup> Es relevante anotar que este pequeño texto aclaratorio no es un epílogo como en su mayoría se presentan los escritos de esta naturaleza. No es un

---

<sup>33</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 405.

<sup>34</sup> Ver las ideas de Prada Oropeza en el Capítulo I.

comentario hecho por Francisco Hernández en una entrevista periodística, es una nota que determina la lectura; la direcciona.

Hernández apela al placer del texto o, mejor dicho, al placer de la lectura y los múltiples vínculos que se establecen ante una lectura. Los datos biográficos de Hölderlin proporcionados por Hernández invitan al lector a visitar la poesía del alemán. El placer de la lectura no sólo se detiene en la valoración de las imágenes evocadas en los versos, se complementa con un placer *ilustrado* que echa mano de los antecedentes literarios que tenga el lector sobre Hölderlin. El libro hace referencia a un personaje histórico y, en este sentido, ese personaje remite a otras obras literarias las cuales señalan nuevas interrogantes creativas y nuevos escenarios estéticos.<sup>35</sup> Si la influencia del Romanticismo era obvia en Schumann, cuyos alcances musicales son más difíciles de dilucidar aquí; la injerencia del Romanticismo en *Habla Scardanelli* es fundamental.

Vale la pena hacer algunas observaciones sobre el Romanticismo, entendido no como un movimiento o periodo estético, sino como una actitud, visión del mundo y conducta intelectual y vital. Para Argullol, "la mente romántica sólo existe si existe aquella identificación por la que el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética."<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> A esto se llamó *intertexto* en teoría literaria. Barthes lo define de la siguiente manera: "Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito; no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida". Roland Barthes, *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 20a. edición, 1996. p. 59.

<sup>36</sup> Argullol, 24.

Como señalé al principio del capítulo, Argullol atribuye a la actitud estética de Hölderlin, John Keats y Giacomo Leopardi (entre muchos otros) una postura heroica, en el sentido romántico y sublime del actuar de estos artistas. Llevada a su máxima expresión, la actitud romántica de Hölderlin se puede desprender de las *Notas sobre Antígona* –escritas por el poeta alemán en 1803–, obra en la cual:

Hölderlin asume la *tragicidad* de que el más alto estado de la consciencia implica la pérdida de la realidad, pero no renuncia a la *heroicidad* de actuar frente al destino con palabra audaz: en la sagrada locura, que es también la más alta presencia del hombre, se unifica lo trágico y lo heroico.<sup>37</sup>

Interesa esta breve alusión al sentimiento *romántico*, ya que Hernández, así como asimila el devenir biográfico de Schumann, Hölderlin y Trakl, extrae mucho de la personalidad del autor de *Hiperión*. El papel de *héroe trágico* de Hölderlin se emparenta, entonces, con los tres sujetos poéticos principales de la trilogía quienes actúan también de esta manera.

Por esto, el lector puede adentrarse en la curiosidad histórica de la biografía del poeta alemán y, a la vez, constituir y compartir un estado del ser distorsionado. Involucrar al lector en el texto resignifica su contenido, conseguirlo siempre es el triunfo del autor.

Cuando el texto hace partícipe al lector de la irazón, donde todo es particularmente especial o *distorsionado*, existe, entonces, una justificación textual que permite una libertad mayor al creador; las

---

<sup>37</sup> Argullol, 59.

posibilidades evocativas se multiplican y el lector establece un contrato de verosimilitud muy amplio con el texto.

El tránsito de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* a *Habla Scardanelli* es decisivo en la trilogía. El acercamiento a la locura, ese divertimento perverso y sugerente a la vez, encuentra mayor claridad en el segundo libro. Hernández tiene mayor consciencia de su pretensión, su búsqueda y la comparte con los lectores en la nota aclaratoria.

La obra inicia con la referencia de la vida de Hölderlin, que en esencia es el calvario de la pérdida de la razón. El punto común en las historias de Schumann y Hölderlin, es la presencia de una mujer; la dificultad de vivir a plenitud sus pasiones los orillan a la demencia. En todo caso, las reacciones cada uno son diametralmente opuestas: Si Schumann, presa de su locura, intenta suicidarse en el Rin, por lo cual debe ser recluido en un hospital psiquiátrico (donde morirá luego de dos años de reclusión), Hölderlin se aísla para seguir escribiendo poesía y vive los últimos 36 años de su vida a la orilla de un lago.

Si en el primer libro la voz poética, en su papel de narrador externo, inicia el relato de la *historia* de Schumann; en *Habla Scardanelli* es "La Griega" o "Diótima" quien se refiere inicialmente al protagonista. El poema se titula "Palabras de la Griega":

He conocido a la criatura nocturna.  
En plena oscuridad me asalta el azul  
de la mirada que la contiene.

Su territorio empieza donde el mío termina.  
Cuando aletean los gallos,  
el amanecer abre sus venas con brillo de arma blanca.  
Para entrar en el sueño,  
la criatura nocturna se despierta. [...]

Quiero cerrar los ojos para verla,  
para decir, sobre las urnas del insomnio:  
la criatura nocturna se desnuda  
y flota sin cesar en el lenguaje...<sup>38</sup>

Aparece la figura de Hölderlin, la más enigmática y significativa de las observadas en los tres libros, la más compleja y rica en términos literarios. Hölderlin se desarrolló en el aislamiento, en la lejanía del mundo; de ahí viene su poesía, de ese origen desconocido. La mención a la 'criatura nocturna' continúa durante el libro; en el segundo poema titulado "Habla Scardanelli", se hace otra referencia a ella. Es el propio Scardanelli, rostro adoptado en vida por Hölderlin, quien habla del poeta alemán. El proceso de desdoblamiento de la voz *narrativa* en diferentes *personajes poéticos* alcanzará su máxima expresión en este segundo título de la trilogía.

En *Habla Scardanelli*, la voz poética adoptará las máscaras de "la Griega", "Diótima" y "Scardanelli". Todos en un diálogo aparentemente inconcluso, que al mismo tiempo describe el enloquecimiento de Hölderlin.

---

<sup>38</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 409.

La cúspide de estos desdoblamientos se da en el poema III de "Habla Scardanelli" en la página 63. Scardanelli le habla inicialmente a la Diótima, pero mientras ella se desvanece en el poema, repentinamente ese Scardanelli se siente observado:

[...]¿Quién es el visitante,  
quién me mira de frente en el espejo?  
Reconozco estos versos, más no el nombre.  
Yo soy Scardanelli, no aquel que llaman Hölderlin.<sup>39</sup>

Esta será la manifestación más evidente del reconocimiento en Scardanelli del verdadero sujeto rector del poema. Hölderlin remite al personaje histórico, el cual dota de elementos para constituir la historia: niño huérfano de padre, que estudió la carrera eclesiástica (de donde obtiene sus sólidos conocimientos en lengua y literatura griega, que lo llevarán a realizar decenas de traducciones de escritores clásicos), estudió Teología en Tubinga al lado de Hegel y Schelling y a finales del siglo XVIII se dedica a la enseñanza. En 1796 trabaja como preceptor de los hijos del banquero Gontard, hecho decisivo en la vida del poeta. Al poco tiempo Hölderlin se enamora de la madre de sus alumnos, Susette Gontard ('la Diótima' o 'la Griega') y establece una relación con ella. Este vínculo, destinado al fracaso, concluye al poco tiempo y se da paso al apartamiento de Hölderlin en Homburg, al lado del lago Neckar, en casa del carpintero Heinrich Zimmer, con quien pasará los siguientes 36 años de su vida.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 434.

<sup>40</sup> En el estudio introductorio a Friedrich Hölderlin. *El archipiélago*. Madrid: Revista de Occidente, 1971; Luis Díez del Corral presenta una amplia biografía del poeta alemán. José

Si Hölderlin remite a la historia del *personaje* –como lo hemos llamado aquí–, Scardanelli encarna el verdadero sujeto que interesa en el poema. El loco.

Los elementos de la vida de Hölderlin, el antecesor de Scardanelli, son fundamentales en el apoyo creativo de los poemas que escribe Hernández. Si Robert Schumann tenía un temor enfermizo al padre de Clara, su esposa; en Hölderlin la figura controversial es el banquero Gontard, quien se interpone en la relación entre Susette y el poeta.<sup>41</sup>

En los poemas de *Habla Scardanelli* se menciona en varias ocasiones al banquero Gontard. La oposición social entre un banquero y un poeta, es explotada por la voz poética en versos de resentimiento del supuesto Hölderlin o Scardanelli hacia la Diótima.

Decíamos arriba que Hölderlin es seguramente el artista más llamativo de los tres que involucra Hernández en su obra. Su manifiesta cultura clásica y su complejidad estética (en términos llanos la conjunción de una estética neoclásica y pre romántica a la vez), conforman una máscara de gran riqueza, la cual funciona a la

---

María Valverde, también da algunos datos de la vida de Hölderlin, cuenta cómo el poeta es despedido por Gontard y describe al poeta alemán así: "fue casi siempre preceptor doméstico, con tendencia a enamorarse de las madres de sus educandos". Introducción a Hölderlin. *Poemas*, 7.

<sup>41</sup> Algunos estudiosos de Hölderlin hablan de la "ausencia del padre" como referente para interpretar su obra. Sin querer ahondar en este análisis psicológico apoyado en elementos biográficos, cabe mencionar que desde los estudios psiquiátricos no son pocos los que han relacionado la vida con los textos del poeta alemán. Verena Ehrich y Renate Böschenstein hablan de esto y citan trabajos que atienden el caso. Verena Ehrich y Renate Böschenstein, "¿Texto psicológico, texto poético?". pp. 55-73. En Ansermet.

voz poética como recurso discursivo. Prueba de esto es el uso de los sueños como una figura recurrente en los poemas.<sup>42</sup>

El mundo onírico, al cual hicimos referencia en el capítulo 2, cobra relevancia en la estética romántica. En *Habla Scardanelli* los sueños expresan el paseo de los personajes entre la ensoñación y la vigilia, entre la pesadilla de existir y el gozo de deambular por un mundo ficticio. Pero el sueño, también se asocia con la muerte, entonces la imagen del suicida se repite a lo largo del libro.<sup>43</sup>

En la mentalidad de quien hace conscientes sus trastornos, siempre la salida del sufrimiento se enfrenta con algún obstáculo. Para Scardanelli, los impedimentos toman figuras de seres endemoniados o desagradables. El emisario o sujeto que aparece, por ejemplo la hiena, en el sueño de Scardanelli, trae consigo una revelación:

[...] Una hiena tira la puerta, se detiene en el centro  
de la habitación y me sentencia:  
—No te rías. Este sueño es un círculo.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> María Zambrano, vincula el acto creativo con el acto onírico de la siguiente manera: "Existe una trascendencia del soñar que se da entre esta especie de sueños y la creación por la palabra. [...] Más sólo la palabra, cumplida actualización de la libertad, puede proporcionar esta legitimidad poética al soñar". María Zambrano, *El sueño creador*. México: Universidad Veracruzana, 1965. p. 77. A esto pretende llegar la voz poética con el uso constante del recurso onírico, elemento que Zambrano define: "son los sueños, pues, fantasmas del ser y materializaciones de un movimiento", p. 38.

<sup>43</sup> Esta es también una de las facetas fundamentales del héroe romántico, la de suicida, ya que "plasma el más elevado acto de voluntad y reafirmación de la propia identidad, el abrazo de la reconciliación trágica en el sacrificio y la autoaniquilación. Rasgo principal y punto de partido del 'Yo heroico' romántico es su apercibimiento profundo de la condición mortal del hombre: el insuperado sentimiento de muerte, más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier obra romántica". Argullol, 272.

<sup>44</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 439.

El poema-relato, en múltiples ocasiones, adquiere este sentido de sentencia, de definitud. Continuamente en los poemas se enuncian expresiones conclusivas.

Uno de los poemas con el título "Escribe Scardanelli", dice:

El relámpago cruza una pared del cielo  
y por instantes somos idénticos,  
como dos espejos enfrentados.

La luz hiera. Al mismo tiempo deja ver la herida.  
El amor hiera, pero no descubre el tajo que produce. [...]

Los espejos nacieron para reflejar lo que muere.  
La música no se refleja en los espejos.  
El silencio tampoco.

Los espejos se pulverizan cuando se hace polvo el amor.  
Es de mala suerte confundir un espejismo con un espejo.

Cuando desde la muerte venga la Griega a visitarme,  
encontrará su rostro en el espejo de mi cara.<sup>45</sup>

Este poema sigue una trayectoria utilizada constantemente por la voz poética, primero la muestra de un conjunto de imágenes, generalmente en forma de alucinación que simbolizan el tránsito por las tinieblas en versos generalmente dolorosos y sentidos. Más adelante, la voz poética se detiene en el transcurso de la historia y escucha: un nuevo objeto se revela y se comunica. Se confirma, así, la constante participación de distintas voces que integran el diálogo

---

<sup>45</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 419 y 420.

entre personajes y mundos. La poesía dialoga con el mundo alucinado y compone su discurso de imágenes provocadoras, sensaciones desagradables y como señalé arriba, definitivas:

[...] El tiempo transcurre gravemente enfermo. [...]

El tiempo se mide de dolor en dolor,  
De una larga enfermedad a otra. [...]

Pronto llegará la aurora.  
Viene para decirme: nació la claridad  
de tu último día.<sup>46</sup>

Esta conciencia de lo fatídico se corona con el último poema del libro, en la voz de la observadora del personaje enloqueciendo, titulado "Palabras de la Griega". El sujeto que ha transitado el terrible camino a la locura y ahora se ha perdido en él, no es capaz de verse a sí mismo en esta transformación, es otro quien relata la desventura:

Rodéate de grises  
y brillarás en la obscuridad.  
Bajo los grandes troncos  
Crecen agusanados los recuerdos,  
Amores de rapiña sin ansias para el vuelo.  
Se esbozan tus gestos en el vacío:  
En el aire la escritura resulta irrespirable.  
Mas siempre lo supiste.  
Toda escritura está en el aire,  
Cuerda que a tu cuello se ciñe.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 444 y 445.

<sup>47</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 446. Es interesante citar lo referido por Steiner al respecto: "Entre todos las especies animales, los hombres son los únicos que cultivan, conceptualizan y se representan por adelantado al terror enigmático que engendra la propia extinción personal.", p. 545 George Steiner, "Falsedad creativa" en *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. México: Alianza, 1990. Una vez más ronda la idea del suicidio, que apareció desde *En las pupilas del que regresa* en la poesía de Hernández, pasaje citado en el Capítulo III, y que tiene un puente con la literatura romántica, como vimos en este capítulo.

Termina el ciclo de 31 poemas como comenzó, en boca de 'la Griega'. 'Diótima' es la interlocutora de Hölderlin, representa también, el puente entre Scardanelli y los lectores; ella lo describe, reflexiona sobre él y, de esta forma, accedemos a su mundo impenetrado.

En el último poema de *Habla Scardanelli* 'la Griega' habla de un sentimiento de malestar, describe el abandono a la locura de su amado. Scardanelli no volverá a ninguna parte, su tortuoso camino parece acercarse al fondo de sí mismo. Scardanelli busca una salida de la locura en el acto de escribir, ese tránsito al mundo de la irrazón lo enfrenta a sus demonios. Finalmente, la escritura misma no sirvió como desahogo sino agravó la enfermedad.

Coherente a la lógica del poema como simil de una historia narrativa, el final del libro concluye de manera abrupta y fatídica. La voz poética parece deleitarse ante la idea terrible de un suicidio, una muerte del sujeto poético en manos de su propia escritura.

#### 5.4 LA HUIDA Y CREACIÓN DE UN MUNDO COMO BORNEO

*Cuaderno de Borneo*, la última etapa de la aventura poética que es *Moneda de tres caras*, muestra una evolución en el enmascaramiento de la locura. El tratamiento poético de la alienación, en el último libro, supera las anteriores apropiaciones discursivas.

La creación de Borneo, en el imaginario del libro, eleva el nivel de *ficción* poética a su más alta expresión. A la par de la invención de la isla nace un personaje que encarna una posibilidad, un proyecto: el deseo de Georg Trakl de viajar a Borneo. De esta manera, el sujeto poético, una vez más, representa la figura del loco. Un ser irracional que habita su propia invención apartada en el océano.

La materialización poética del viaje imaginado por Trakl, significa la expresión perfecta de la locura, la realización, a través de la poesía, del anhelo de un loco.<sup>48</sup>

Incluso la idea del viaje, como hemos señalado anteriormente, cobra una significación mítica trascendente. La aventura en la vida del héroe es fundamental para la conformación de su propia historia. El héroe, como individuo, es hostigado durante su odisea, día y noche, por el ser divino que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto cerrado de nuestra propia psique desorientada.<sup>49</sup> Pero, si el héroe se confronta con un ente divino, superior a él en grandeza, el sujeto

---

<sup>48</sup> "La ensoñación, al transportar al soñador a otro mundo hace del soñador un ser diferente de sí mismo. Y sin embargo este otro ser sigue siendo él mismo, el doble de sí mismo." Gaston Bachelard. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982, p. 124.

<sup>49</sup> Campbell, 12.

poético de *Cuaderno de Borneo* afronta a un ser trastornado. Si el héroe mítico corona su naturaleza sobrehumana con el regreso triunfal, para el antihéroe no hay retorno.

La idea del viaje, se vincula con el concepto de mimesis que se manejó en el segundo capítulo. Para Pessoa, por ejemplo, la expresión de mimetismo surge a partir de un pensamiento de Adolfo Casais Monteiro, quien le comenta al vate portugués que su poesía no "evoluciona". Pessoa le da la razón y le responde:

Lo que soy esencialmente –por detrás de las máscaras involuntarias del poeta, del pensador y de lo que hay además de dramaturgo. El fenómeno de mi despersonalización instintiva al que aludí en mi carta anterior (se refiere a la carta donde explica la razón y gestación de sus heterónimos) para la explicación de la existencia de los heterónimos, conduce naturalmente a esa definición. Siendo así, no evoluciono, VIAJO.<sup>50</sup>

Al igual que Pessoa, que explica el acto creativo como un viaje, el sujeto poético emprende la última travesía en su acercamiento al mundo irracional. Borneo materializa la odisea y, desde ahí, el sujeto poético describe sus devenires oníricos y *concretos*, sus encuentros y desencuentros con fantasmas, animales o personajes imaginarios.

Ahora bien, Borneo (o la idea occidental que tenemos de esta isla del sureste de Asia), remite a un lugar donde se puede fantasear con lo exótico y fantástico sin mayor esfuerzo. La lejanía geográfica de la isla plantea posibilidades imaginarias que crecen con el lenguaje

---

<sup>50</sup>"Segunda carta a Adolfo Casais Monteiro del 20 de enero de 1935". Pessoa, 196 (Las mayúsculas son de Pessoa).

poético. ¿Qué no se puede decir en términos de imagen y ambiente de una isla apartada, aún hoy en día, de la civilización occidental? ¿Qué no podemos imaginar de una isla lejana de los referentes culturales y estructuras arquitectónicas a las cuales está acostumbrada nuestra vista? Borneo en sí es la invitación a la sugestión del imaginario.<sup>51</sup> En términos concretos, la posibilidad de un viaje de Trakl a Borneo lleva a pensar en una aventura increíble para su época. A principios de siglo, un viaje de esa naturaleza, se veía como un apartamiento a otro mundo.

El deseo de Trakl, existente o no, de viajar a Borneo, es un eslabón más de la 'historia' tejida por Hernández para entender el libro de *Moneda de tres caras*. El viaje a Borneo determina nuestra idea de Trakl. Luego de *Cuaderno de Borneo*, el viaje ya no se puede desprender de la idea que tengamos de Trakl.<sup>52</sup> La anécdota del viaje, se suma a los escasos y peculiares datos biográficos que tenemos de Trakl: Poeta austriaco de estética nihilista cuya corta vida exhibe profundos problemas emocionales manifiestos en su poesía críptica; participó en la Primera Guerra Mundial y murió a causa de una

---

<sup>51</sup> "El viaje a los mundos lejanos de lo imaginario no conduce bien un psiquismo dinámico si no adquiere la apariencia de un viaje al país de lo infinito. En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento". p. 14. Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*. México: FCE, (6ta reimpresión), 1993.

<sup>52</sup> "El criterio de la verdad poética es el de la coherencia interna y la convicción psicológica. Cuando la presión de la imaginación tiene suficiente apoyo, permitimos a la poesía las libertades más amplias." Cita de "El verso en la tragedia" de George Steiner, *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, 205.

sobredosis de cocaína. Por si fuera poco, y según anota Hernández, Trakl vivió enamorado de su hermana Grete.<sup>53</sup>

El diario de Borneo, entonces, materializa varias intenciones y acciones poéticas. Por un lado, la idea de un mimetismo con lo otro, con la diferencia, que en este caso adquiere un escenario idóneo: la proyección de un lugar *apartado*. Se trata de la materialización de una inquietud irracional del loco, quizás, la expresión más acabada de la compenetración con el mundo irracional. Por otro, la isla representa una *invención escénica*, donde se desarrolla las acciones finales de la historia.

Existe una coherencia en cuanto a la división de las tres historias, cada una parece ocurrir en un momento y lugar claramente identificados. En la 'historia' de Schumann las *acciones poéticas* se desarrollan sobre todo en Zwicau y Bonn<sup>54</sup>; mientras que en el periplo de Hölderlin en Tübinga y al borde del río Neckar.<sup>55</sup> Borneo representa esta coherencia espacial y por eso, en esa extraña isla únicamente convivirán el eterno personaje poético del loco.

---

<sup>53</sup> La referencia la hace Hernández en una pequeña nota -que hace de epílogo- en *Cuaderno de Borneo*. El carácter transgresor del amor de Trakl por su hermana tiene también eco en el plano mítico. Otto Rank señala que en algunos mitos antiguos las relaciones incestuosas, sobre todo la relación amorosa con la madre, fueron eliminadas del relato original por resultar demasiado objetable a los ojos de ciertos pueblos o durante determinados periodos históricos, Rank, 94. La transgresión del sujeto poético, en el tercer libro, llega más lejos ya que se ventila un amorío con la hermana; ver cita 26, Capítulo III.

<sup>54</sup> Ver poemas IX y XXIX. Hernández, *Poesía reunida*, 380 y 401.

<sup>55</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 409, 419 y 431.

En la conversación que mantuve con Hernández éste cuenta su acercamiento a Trakl y su importancia en el discurso de *Moneda de tres caras*:

La primera vez que leía a Trakl no se me pegó la máscara. De pronto me vuelvo a meter en su vida y me doy cuenta que es el eslabón que le falta a la trilogía que había iniciado con Schumann y Hölderlin. [...]

Adopto una vez más la máscara de otro loco, pero lo importante es que no hay pretensión, que es como una manera de respirar y que me permite crear.<sup>56</sup>

*Moneda de tres caras* no pretende conjuntar a los tres locos más que por la vía discursiva. El vínculo entre ellos se da en la máscara común expresada de tres formas distintas. La locura es el discurso y éste mismo se materializa en poesía. La imagen, la apariencia es lo importante, no el lazo directo entre personajes históricos, ficticios o fantasmas de todos ellos.<sup>57</sup>

No existe un punto de encuentro en el *argumento* entre los distintos personajes de los tres libros, entre Diótima y Clara, o entre el viejo Wieck y el malayo que interviene en la historia contada en

<sup>56</sup> Gaspar. "Entrevista con Francisco Hernández".

<sup>57</sup> Entender la locura como discurso, como señalé en el capítulo I, es posible a partir de un idea dialéctica en donde no sólo cobren sentido los elementos internos dispuestos en el texto, sino también los elementos extratextuales. Con relación a esto Ricœur señala: "El discurso tiene una estructura propia pero no es una estructura en el sentido analítico del estructuralismo, esto es, como un poder combinatorio basado en las oposiciones previas de unidades discretas. Más bien es una estructura en el sentido sintético, es decir, el entrelazamiento y la acción recíproca de las funciones de identificación y predicción en una y la misma oración. [...] (El discurso) es una abstracción que depende de la totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre el acontecimiento y el significado en la oración". Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 1976.

Borneo, todos coinciden en el mundo irracional de *Moneda de tres caras*.

La obra de Hernández es continuidad y síntesis, al fin y al cabo, una ejercicio de imitación y reinención discursivo.

## 5.5 BITÁCORA DE VIAJE

*Cuaderno de Borneo* inicia con un detalle sutil: la dedicatoria a Mathias Roth, el ordenanza de Trakl, el único que acompañó los restos del poeta al cementerio. El gesto de Roth cobra un sentido relevante, significa la valoración de los individuos que no olvidan al marginado, al mismo tiempo; es un reconocimiento que funciona como espejo: el propio Hernández comparte junto a Roth el aprecio por el desamparado farmaceuta.

Una vez leídos los primeros poemas se aprecia una diferencia con los dos libros que le anteceden: la *escenografía* de la historia cambió de forma radical. En este libro, las imágenes de cada verso se apoyan en colores y texturas especiales de la isla ficticia, sin dejar de lado el esfuerzo de narratividad poética manifestado anteriormente. En el poema V del mes de mayo,<sup>58</sup> el quinto del libro, se da el anticipo de lo que debe imaginar el lector; la referencia hecha por el poeta-narrador es lo suficientemente explícita:

—Borneo es la tercera isla más grande del mundo  
después de Groenlandia y Nueva Guinea. Casi todo  
su territorio es selva virgen.<sup>59</sup>

A partir de este elemento de *contexto*, donde la voz poética direcciona la lectura, cada imagen o *situación* poética es pensada en

---

<sup>58</sup> En *Cuaderno de Borneo* los poemas tienen un número, en romano, y están agrupados por meses.

<sup>59</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 455.

el medio selvático de la isla. Para la voz poética, es importante que quien lee *Cuaderno de Borneo* sepa el sentido y significado que comprende viajar a la enorme ínsula. Los poemas crean una atmósfera salvaje donde deambulan seres extraordinarios como gatos amarillos "que hacen de antorchas de resina".<sup>60</sup> Algunas de esas imágenes están en el poema I de junio:

[...] Debo cuidarme de mil especies distintas de gusanos, de las garrapatas dobles, de sanguijelas, de crótalos y de murciélagos, de perros albinos y de jabalíes rabiosos, de la malaria, del cólera, de la tuberculosis y de la fiebre amarilla.<sup>61</sup>

Así como en el poema II de junio:

[...] Dentro de una jaula de bambú tiene una serpiente con alas y un gato con nudos en la cola.<sup>62</sup>

En el diario se percibe un calor asfixiante en un ambiente con miles de gusanos, garrapatas, sanguijuelas, entre miles de insectos. Florecen las enfermedades como la malaria y el cólera. En ese contexto aparecen dos seres que acompañan la permanencia del sujeto poético en la isla, el malayo y un gato (de orejas descomunales, patas traseras de canguro y, como citamos, cola

<sup>60</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 452. "La aventura es siempre y en todas partes un pasar más del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado", Campbell, 81.

<sup>61</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 457.

<sup>62</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 458.

anudada). Este es el ambiente del poema, con 50 grados a la sombra y un visitante que sueña con la nieve.

El poema IX del mismo mes es un ejemplo de lo que hemos señalado arriba: la personificación de la voz poética en un sujeto activo y que relata lo que le ocurre, el ambiente increíble en el que se desarrolla la historia, las referencias a la mirada de un *posible* Georg Trakl, una pena de amor siempre presente y, evidentemente, la gran calidad de los poemas:

Recorro la selva muy atento a sus ruidos.

Oigo un batir de alas y diez metros arriba, en la punta de un árbol calcinado, el cálao de casco cóncavo se alimenta de lagartijas. El sol realza los tonos de sus plumas; naranja, violeta y amarillo de un ramaje a otro.

Recuerdo nuestros paseos por los bosques de Freisaal. Temblábamos. Tu voz daba vida a las estrofas de Baudelaire. Obscenas carcajadas retumbaban en la espesura. El cálao se burla de un pájaro que cruza: es el águila-halcón-cambiante cuya sexualidad y colorido dependen del azar. Tiene meses de macho y segundos de hembra. El Día de Muertos su plumaje es albo, immaculado. Cuando la carne de tortuga sabe a menta, el negro de sus plumas resulta resplandor.

Grito su nombre, hermana, y Dios se apodera de la maraña vegetal.

Escortado por bandas de macacos, llego hasta los meandros del Baleh.

No extraño el cloroformo. Me faltan los azules vapores de tus ojos.<sup>63</sup>

Al igual que en *Habla Scardanelli*, en *Cuaderno de Borneo* algunos motivos románticos están presentes, como la muerte y lo

---

<sup>63</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 465.

fatídico. En el V de junio, luego de irrumpir el malayo en la cabaña del viajero, el poema concluye con los dos únicos versos que aparecen en letras cursivas en todo el libro:

*Resta sólo el deseo de que una tormenta estalle y me  
purifique o destruya.*<sup>64</sup>

En el proceso de lectura de cada poema de *cuaderno de Borneo*, se debe estar a la espera de esa tormenta, ese violento giro en dirección a la catástrofe. El lector conoce el final de esta historia y espera el desenlace. El anhelo de purificación es un deseo que se sabe perdido de antemano, es sólo un sueño:

Soñé que hacía mi equipaje, preparándome para una  
larga exploración. Al despertar lo supe: había soñado con el  
olvido.<sup>65</sup>

Para resaltar el carácter narrativo del poema, en *Cuaderno de Borneo* se pueden encontrar historias, anécdotas, recuerdos, pero siempre cargadas de imágenes atormentadas. En el poema I de julio, el protagonista cuenta que hay una mujer espulgando de piojos a los niños, él hace la cola y como si tuviera que justificarse ante el inocente hecho señala: "No tengo piojos, pero no se puede viajar hacia la muerte sin caricias".<sup>66</sup>

Como señalé al principio de este apartado, la comunicación entre los tres libros es evidente. Aun cuando en la revisión del primer

---

<sup>64</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 461.

<sup>65</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 464.

<sup>66</sup> Hernández, *Poesía reunida*, 467.

libro hice notar que Borneo ya está contemplado en la mente de la voz poética; luego de los dos primeros libros, tanto Schumann como Hölderlin harán acto de presencia. El primero aparece en dos poemas, en el III de agosto y el VI de diciembre; mientras que en el VIII de diciembre hay un diálogo con el poeta alemán. Ambos artistas germanos son los únicos que aparecen aludidos en el texto, además de Rimbaud, quien es conjurado por el viajero en un par de versos.

En el poema siguiente al de la conversación con Hölderlin, el viajero enuncia:

Quienes son expulsados del infierno, pasan el resto  
de la eternidad en Borneo.

Si la voz poética se apoyó en el contexto de Borneo como un entorno climático propicio para la imaginación poética, otro recurso utilizado en este último libro es el consumo de 'la caspa del diablo'. Como hemos señalado, se sabe que Trakl en vida fue cocainómano y murió de una sobredosis. Insistentemente el personaje protagónico del diario se encuentra bajo los efluvios de la droga, dialoga con ella, la extraña, habla de su ausencia y sus efectos. La cocaína es otro detonador de imágenes, es otra justificación para las alucinaciones poéticas.

Es a partir de la unión de la cocaína con el drama de la sinrazón, como la voz poética consigue plasmar una interesante atmósfera, aparentemente contradictoria. Si Borneo significa infinidad de seres extraños, exóticos fenómenos naturales como tormentas

interminables y ruidos desconocidos para un ciudadano, la adicción a la cocaína produce una sensación de encierro terrible.

En las cuatro paredes de la cabaña donde habita el personaje poético, acontecen la mayor parte de los poemas; en las alucinaciones del sujeto, en sus sueños, las conversaciones con el malayo. Aún cuando el sujeto poético habita en una isla de proporciones geográficas inmensas, la sensación que producen los poemas, al final del libro, es de claustrofobia.

Al final de *Moneda de tres caras*, la locura se presenta en las tres historias como un destino fatal --asociado con el suicidio como hemos visto. La locura construye sus propios barrotes, está conformada de sólidas y cambiantes paredes que envuelven al loco vaya a donde vaya, en sus sueños y alucinaciones producto de la droga. La poesía relata ese sufrimiento con muchos rostros. La poesía da cuenta del poder de la locura, de su capacidad expresiva para describir el complejo proceso de pérdida de la razón.

Así, *Moneda de tres caras*, refleja un apropiamiento discursivo que se manifiesta de diversas formas; en la diversidad de diálogos entre 'personajes poéticos' de *Habla Scardanelli*, la observación y descripción desde una voz poética externa al loco como en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y en la narración, en primera persona de un personaje loco en *Cuaderno de Borneo*. Como señalé al inicio, el último libro lleva a su máxima expresión este juego de enmascaramiento de la voz poética hacia el personaje del loco.

*Cuaderno de Borneo* surge de un deseo de Trakl, sólo un pensamiento.

*Cuaderno de Borneo* materializa esa aspiración bajo el supuesto de que Trakl, ya loco, viaja a la isla del pacífico. De esta manera, el discurso poético, bajo el rostro de la locura, da vida a un personaje imaginario, con referentes históricos precisos –como son los elementos biográficos de Trakl– pero generando una situación que nunca sucedió. La locura se vuelve eje conductor del lenguaje poético y lo lleva a lugares inimaginables hasta ese momento.

Al fin de cuentas, a partir de la locura, el autor construye una historia contada de tres formas distintas y que, paradójicamente, tiene el mismo final.

## CONCLUSIONES

La interpretación de un texto conlleva múltiples intenciones y se desarrolla en diferentes niveles. Los *propósitos* que el estudioso tiene frente al texto pueden ser de carácter *explicativo*, *comprensivo* e *interpretativo*. La lectura *explicativa* se preocupa por aclarar la percepción que se tiene del texto y desarrolla, o hace evidentes, algunas de las claves que presenta la obra. Una lectura de carácter *comprensivo* se acerca aún más a la lógica que hace del texto un discurso unívoco, cuyos elementos puedan ser entendidos como partes de un todo. Dentro de este nivel se desarrollan las lecturas sociológicas, históricas y psicológicas, principalmente. A mi juicio, la lectura de tipo *interpretativo* significa incluir los dos niveles anteriores y a la vez contribuir al desarrollo del texto. Este nivel de interpretación *suma* al texto una serie de elementos, ideas o conceptos, los cuales contribuyen a futuras lecturas más ricas y amplias.<sup>1</sup>

Siguiendo esta idea, una de las premisas que perseguimos en la selección del aparato teórico fue dialogar con algunos trabajos críticos, los cuales, *abrieran* la lectura de la obra a interpretar y no la *cerraran*. Reducir la interpretación a un solo sentido, obtuso, a mi juicio *traiciona* al texto mismo. En el Capítulo I hablamos de la hermenéutica cuya tarea radica en *encontrar* el sentido del texto; es importante señalar que la búsqueda de dicha intención es la labor de

---

<sup>1</sup> Umberto Eco habla de las diversas clasificaciones de interpretación a propósito de la *intentio lectoris* en *Notas sur la sémiotique de la réception*. Besançon: Institut National de la Langue Française, 1987, pp. 20-27.

la crítica. La aproximación constante al sentido último es la esencia del ejercicio interpretativo, por ello, sin dejar de aspirar a encontrarlo, debe haber una consciencia de la distancia que aún nos separa del hallazgo.

La búsqueda de una fórmula interpretativa que pueda combinar la rigurosidad con la libertad de lectura, es, nuestro juicio, otra de las tareas permanentes de la crítica literaria. El discurso teórico busca ser convincente, fundado en argumentos y referencias textuales, pero no puede caer en la enajenación o la reducción del punto de vista. El crítico busca la distancia ideal en su aproximación del texto, la forma precisa de entrar en el *círculo hermenéutico* de la obra, encontrar el *grado interpretativo cero* del análisis.<sup>2</sup> En términos amplios, la hermenéutica analógica o 'dialéctica', como algunos la han llamado, contribuyó a construir un andamiaje mínimo en donde el análisis de la obra no se opusiera a la *participación* del intérprete.

Fundada en un análisis específico del discurso (considerado como la estructura que da sentido al texto en su conjunto), esta *escuela* hermenéutica pretende reconocer el sentido de la obra a partir de una referencia histórica, una atención en el material textual y también la participación, limitada, del intérprete.

Como señalamos en el primer capítulo, la participación del crítico en la interpretación es un hecho ineludible. La creencia de un falso objetivismo en la mirada hacia el texto, muchas veces, produce

---

<sup>2</sup> En el Capítulo V de *La metáfora viva*, "La metáfora y la nueva retórica", Ricoeur habla de la inexistencia del *grado retórico cero* en el discurso, debido a su nivel intrínsecamente evocativo. Sin embargo, como desarrollamos en el Capítulo I, Cohen define un *grado retórico cero* relativo. En esa dirección se encuentra el concepto que aquí señalamos.

lecturas cerradas que pretenden *revelar* el sentido *primero* y *único* de la obra. Si el observador no toma conciencia de su papel en la conformación del objeto artístico, en el fondo, no asume su condición de intérprete. Incluso, si pretende *exhibir* el texto "tal cual se presenta" le da una mirada sesgada ya que omite los elementos que son parte del *entorno* de la obra (hablamos de las referencias históricas, tanto del autor como del libro en cuestión). Gadamer escribió que cada texto contiene, en su esencia, una pregunta dirigida al lector y que éste debe responderla. Primero existe un momento de reflexión sobre lo que se pregunta y el receptor debe estar abierto a que esa pregunta pueda ser múltiple y distinta a lo había pensado. El principio dialógico entre el texto y el receptor se inicia a partir de la humildad del lector en escuchar lo que el texto quiere decir.<sup>3</sup>

Una vez establecido este principio dialógico, el intérprete tomará conciencia de su participación en la obra. Cada lectura que se hace del texto se incluye dentro del texto mismo, así lo señaló Jauss hace tiempo.<sup>4</sup> Por ello, la conciencia de participación del intérprete debe entender que la búsqueda de una objetividad o distanciamiento absoluto respecto del texto es imposible y puede incluso *dirigir* su lectura de manera errónea. No puede existir interpretación alguna sin el lector, y, a nuestro juicio, una obra no crecerá en dimensiones significativas (en el sentido estricto del término) en tanto no sea interpretada creativamente por un estudioso.

---

<sup>3</sup> Gadamer, *Verdad y método*.

<sup>4</sup> Jauss, *Pour un esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1979. Ver el ensayo "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", pp. 21-86.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista, la toma de conciencia de la participación del hermeneuta en la interpretación y, por consiguiente, la conformación de un aparato teórico que le sirva de referencia, también debe iniciar con un cuestionamiento propio sobre las bases en que se funda el análisis. Cada interpretación particular se constituye de la interrogación de la misma. La búsqueda de la respuesta a la *duda interpretativa* pasa por diferentes aparatos teóricos los cuales amplían el diálogo entre el hermeneuta y la obra a analizar.

Bajo estas premisas, las interrogantes sobre los elementos constitutivos de *Moneda de tres caras*, nos llevaron a utilizar elementos de campos de estudio diversos como la Filosofía, la Historia y la Psicología; disciplinas que nos ayudaron a exponer con mayor claridad algunas de las características que integran la obra. Desde la Filosofía y la teoría del conocimiento nos acercamos a una idea de interpretación que considera al hermeneuta como un espectador y, a la vez, actor frente a la obra literaria, es decir, lector y crítico. La hermenéutica busca ese sentido al que apela la obra y toma conciencia de esa búsqueda.

Gracias a la Historia pudimos mostrar distintas concepciones que ha tenido, a lo largo de los últimos siglos, la sociedad occidental de la locura y cómo esto enriquecía el carácter *transgresor* del cual echó mano Francisco Hernández al acercarse con su poesía a la

sinrazón. La problemática de la locura es, quizás, uno de los campos que más ha trabajado la Psicología y una de las tareas más difíciles para comprender al ser humano.

Apoyados en algunos estudiosos del campo de la Psicología, establecimos una serie de características de la locura y evidenciamos la complejidad existente para abordar el tema. Al mismo tiempo, trazamos algunos puentes que los propios especialistas de la Psicología señalan, entre la esquizofrenia y el mundo artístico. Hernández, al apropiarse de un discurso –en apariencia– demente, potencia su poesía a mundos susceptibles de recibir novedosas interpretaciones. La locura, desde su territorio de la incompreensión, es un campo sugerente para la creación poética y la interpretación.

Un papel significativo, aunque no fundamental en el estudio, se encargó de trazar algunas referencias del autor y su obra anterior a *Moneda de tres caras*. De estos elementos, resaltan el carácter *introvertido* del autor para con la difusión de su obra, al mismo tiempo, que la tenue recepción que ha tenido su poesía. Si bien existen algunos escritores y críticos entusiastas promotores de su obra, como Vicente Quirarte (quien se encargó de publicar su libro *Poesía reunida* mientras fue director de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México), la atención dedicada a Francisco Hernández ha sido reducida y mayoritariamente se ha desarrollado en el terreno periodístico.

En cuanto a los libros de poesía publicados con anterioridad a *Moneda de tres caras*, resaltamos algunos rasgos que pudieran dar luz a nuestra interpretación. Uno de ellos, quizás el principal, es el sentido trágico que impregna la totalidad de su poesía. Es importante poner el acento en ello, ya que se constituye como un elemento rector del tono utilizado en la trilogía. Además, también remarcamos algunos poemas en donde Hernández maneja ciertos recursos *narrativos* o que apelan a una intención discursiva más próxima a la construcción de un argumento que a la creación de una *atmósfera* poética sin coherencia temática.

Podemos, entonces, hablar de una lectura en distintos niveles, una interpretación con varias aristas. Una de ellas refiere al nivel discursivo de *Moneda de tres caras*. Por un lado, la obra se pretende un solo discurso: no se trata de la reunión de un conjunto de obras cuyo paralelo se pueda encontrar en una antología, se trata de una obra cuya unidad está determinada por un sujeto en común: la locura. La locura como motivo poético dominante y, a la vez, como pretexto artístico.

Es importante destacar el papel que jugó en este estudio la opinión directa del autor de *Moneda de tres caras*, la cual cimentó la hipótesis que tenía de la perspectiva autoral. El estudio surgió como una suposición de que Hernández encontraba en el apropiamiento discursivo de la locura un buen conducto para escribir su poesía, lo cual, después de escucharlo a él mismo referirse a sus textos, se

convirtió en la constatación de una necesidad estética, un factor fundamental que permitía a Hernández expresarse poéticamente.

Hernández encuentra en la máscara de la locura su expresividad poética más lograda y, así, consigue desarrollar nuevas formas creativas de hacer poesía. El reconocimiento de sus rostros creativos lleva al poeta a confrontar las formas convencionales de hacer poesía, de tal manera que convergen en su escritura elementos narrativos y dramáticos. La misma concepción de la obra, como una trilogía, evidencia una particular manera de ver los tres poemarios convertidos en uno, asemejándose a un trabajo particular sobre la locura.

En el sinfín de desdoblamientos que ocurren en la obra y las variadas manifestaciones poéticas que éstos tienen, se encuentra el mayor atractivo de *Moneda de tres caras*. La poesía alcanza gran calidad en este juego de apropiamiento y develación de personalidades. La conjunción de historias de los tres artistas, más la visión unificadora de la voz poética, hacen coherentes y posibles los diversos mundos que se reúnen en cada poema. Las imágenes que se desprenden de cada página, hacen de *Moneda de tres caras* un libro excepcional de la poesía mexicana.

Otro nivel del análisis, se situó en el plano formal del libro y la disposición de sus poemas; nos referimos al género literario. Comenzando por un cuestionamiento sobre el origen y el fin de la teoría de géneros –la genología–, establecimos un criterio mínimo donde pudiéramos ubicar la obra en una clasificación canónica, para

más adelante reubicarla fuera de dicho canon. Si las tres historias reunidas en la trilogía, guardan una coherencia en un plano temático, también la obra contiene un grado de unidad en su propuesta de género. El estilo narrativo impera dentro de la obra y por ello, al valerse de una forma poética, el resultado es un gran discurso mixto cuyos orígenes formales se encuentran en la lírica y su sentido profundo en la narrativa, el relato de una historia, el relato de la locura con tres rostros.

Por eso, cuando hablamos del nivel de historicidad en la obra, éste se propone en dos planos, uno el interpretativo y otro el textual. El nivel de historicidad en el ejercicio hermenéutico sitúa al autor y la obra en su entorno. El segundo nivel, ubicado en el terreno textual, se descompone en las referencias textuales a los elementos históricos concretos a los que hace referencia y, por último, la *historia* que se construye en su interior.

Si establecemos un puente, entre una teoría que busca encontrar sentido en la interpretación a partir de referentes a los que alude el texto, podemos proponer la existencia de dos mundos implicados: el originario, que se constituye a partir de los elementos del contexto de la obra, el autor y su recepción, así como el mundo proyectado, que refiere a la invención poética.<sup>5</sup>

Para analizar el contexto de la obra y el autor, nos limitamos a las claves discursivas de otras obras del mismo escritor, las cuales nos ubicaron respecto a *Moneda de tres caras*. Es decir, no

---

<sup>5</sup> Ver Capítulo I, pp 29 y 30.

fundamentamos el sentido de su libro a partir de características concretas del entorno "externo" –como el ambiente literario, la situación político-social alrededor del autor o la obra, sino, nos limitamos a señalar los referentes textuales de la producción anterior. Por último, el plano de la recepción indica la interpretación que hicimos de su trabajo.

En cuanto a los dos mundos implicados, el primero está conformado por la historia de los tres artistas germanos: Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl, tres biografías que motivan el desarrollo *narrativo* del libro. Del segundo mundo implicado, Borneo se convierte no en una recreación imaginaria, como puede ser el Salzburgo ficticio en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* o el Río Neckar inventado en *Habla Scardanelli*, sino un Borneo cuyas bases se pueden encontrar únicamente en el universo concebido por Hernández y descrito por el sujeto poético tan peculiar de *Cuaderno de Borneo*. En su conjunto, la invención de este *escenario*, permite la conclusión de tres libros que cuentan una historia. Un argumento compuesto de diversos fragmentos en la vida de los tres artistas; en suma, su experiencia en el proceso de volverse locos. A fin de cuentas, la estructura de la trilogía responde a un argumento preconcebido en el cual intervienen distintos personajes y, cuyos destinos, están unidos por el desenlace fatal en la vida de los protagonistas.

Con *Moneda de tres caras*, Francisco Hernández se consolidó como uno de los poetas mexicanos más destacados de su generación. El libro integra una serie de elementos innovadores como la capacidad evocativa de las imágenes expuestas en los versos, la elaboración de un discurso –desde la locura– innovador, (cuya estructura se apoya en referentes históricos concretos y, al mismo tiempo, produce nuevos escenarios). La obra, que se propone como un discurso poético en términos formales, abriga en su interior una lógica narrativa y, el uso de ambas dinámicas literarias, muestra la riqueza propositiva de la obra del poeta mexicano.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

### 1. DIRECTA

- 1.1 Hernández, Francisco. *Gritar es cosa de mudos*. México: Libros Escogidos, 1974.
- 1.2 ---. *Portarretratos*. México: La máquina eléctrica, 1976.
- 1.3 ---. *Cuerpo disperso*. México: Cuadernos de estraza, 1978.
- 1.4 ---. *Textos criminales*. México: Latitudes, 1980.
- 1.5 ---. *Cuerpo disperso*. México: UAM, 1981.
- 1.6 ---. *Mar de fondo*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- 1.7 ---. *Oscura coincidencia*. México: UAM, 1986.
- 1.8 ---. *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. México: El Equilibrista, 1988.
- 1.9 ---. *En las pupilas del que regresa*. México: UNAM, 1991.
- 1.10 ---. *Habla Scardanelli*. México: El Equilibrista, 1992.
- 1.11 ---. *El infierno es un decir*. México: Conaculta, 1993.
- 1.12 ---. *Moneda de tres caras*. México: El Equilibrista, 1994.
- 1.13 ---. *Poesía reunida. 1994-1974*. México: UNAM, 1996.

## 2. SEMI-DIRECTA

### 2.1 ENTREVISTAS

2.1.1 Alcantar Flores, Arturo. "Sorpresa y gusto por el Villaurrutia", en *Excélsior*, 4 ene, 1995. p. 1-3.

2.1.2 Camargo Breña, Angelina. "Mi poesía, mancha sobre un traje blanco", en *El Universal*, 18 dic, 1986. p. 34.

2.1.3 Espinosa, Jorge Luis. "La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández", en *Unomásuno*, agosto 18, 1993. p. 29.

2.1.4 ---. "Crear un buen comercial que venda y sea original puede ser más difícil que escribir un soneto", en *Unomásuno*, agosto 19. 1993. p. 30.

2.1.5 ---. "Pellicer, Paz y Bonifaz Nuño me han ayudado a no caer en el abismo de la mediocridad", en *Unomásuno*, 4 ene, 1995. p. 34.

2.1.6 Jaramillo, Ana María. "Francisco Hernández. En busca de la felicidad a través de la abreviación de la vida", pp. 105-117. En Ana María Jaramillo. *Playas borrascosas. Entrevistas con escritores veracruzanos*. México: Sin nombre/Juan Pablos, 1998.

2.1.7 Leyva, José Angel. "Desde la publicidad escribo", en *La Jornada Semanal*, N° 281, 30 oct, 1994. pp. 33-35.

2.1.8 Mateos, Mónica. "No estoy loco, escribo sobre locos; más bien soy un publicista tranquilo", en *La Jornada*, 3 ene, 1995. p. 34.

2.1.9 Mendoza, Arturo. "Aplica poesía como anestésico", en *Reforma*, marzo 11, 1995. p. 12.

2.1.10 ---. "El decir puede ser un infierno", en *Reforma*, 6 ene, 1995. p.20.

2.1.11 Ochoa, Gerardo. "Francisco Hernández: como la vida misma, mis libros desembocan en la nada", en *Unomásuno*, 18 dic, 1986. p. 25.

2.1.12 Quintero, Jesús. "Los desollados nos horrorizamos más rápido que los que tienen piel", en *El Nacional*, 27 ene, 1995. pp. 33-34.

2.1.13 Ramírez, Luis Enrique. "Soy, simplemente, un publicista que escribe versos. Hernández", en *La Jornada*, 3 jul, 1994. p. 38.

2.1.14 Velázquez Yebra, Patricia. "Sin corbata, con un nudo en la garganta, recibió el Villaurrutia", en *El Universal*, 29 ene, 1995. p. 1 y 4.

### 3. INDIRECTA

3.1 Alardin, Carmen. "Moral de la simetría", en *Excélsior*, marzo 12, 1993. p. 21.

3.2 Anónimo. "Franciso Hernández, Premio Villaurrutia 1994", en *Excélsior*, 3 ene, 1995. p. 1.

3.3 ---. "Francisco Hernández presentó su libro *Mar de fondo*", en *El Sol de México*, 8 feb, 1984. p. 26.

3.4 Argüellés, Juan Domingo. "Habla Scardanelli", en *El Universal*, 6 feb, 1993. p. 2.

3.5 Bañuelos, Juan (et al). *Veinte años de poesía en México. Premio de Poesía Aguascalientes 1968-1987*. México: Joaquín Mortíz/INBA, 1988.

3.6 Berdeja, Jorge Luis. "Huerta y Hernández dieron noticia de locura", en *El Universal*, agosto 13, 1993. p. 3.

- 3.7 Cadena, Agustín. "La poesía como ejercicio de visión", en *Excélsior*, marzo 17, 1993. p. 19.
- 3.8 Castañeda, Antonio. "La rosa escrita de Francisco Hernández", en *Excélsior*, 23 jun, 1996. p. 32.
- 3.9 Campos, Marco Antonio. "Moneda de tres caras: el adiós desdichado", en *La Jornada Semanal*. N° 14, 11 jun, 1995. p. 4.
- 3.10 ---. "Moneda de tres caras: las cárceles invisibles", en *La Jornada Semanal*. N° 13, 4 jun, 1995. p. 7.
- 3.11 ---. "Moneda de tres caras: los demonios inocentes", en *La Jornada Semanal*. N° 12, mayo 28, 1995. p. 6.
- 3.12 Cohen, Sandro. "Hölderlin y Hernández: visiones y pasiones", en *Sábado*. N° 800, 30 ene, 1993. p. 10.
- 3.13 ---. *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*. México: Premia, 1981.
- 3.14 ---. "Poesía nueva en México". pp. 219-229, en Klahn, Norma y Fernández, Jesse (comps.). *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*. México: Katún, 1987.
- 3.15 ---. "Tesoro de imágenes luminosas", en *Excélsior*, 6 dic, 1983. p. 16.
- 3.16 Del Valle, Mario. "Las confesiones de un cuerpo disperso", en *Excélsior*, marzo 17, 1983. p. 58.
- 3.17 Esquinca, Jorge. "Francisco Hernández: el canto del abismo", en *La Jornada Semanal*. N° 226, 10 oct, 1993. pp. 42-44.
- 3.18 ---. "Reunido sol de la noche", en *El Ángel*. N° 166, marzo 9, 1997. p.8.

- 3.19 Gaspar, Fernando. "Moneda de tres caras", en *El Angel*. N° 69, 9 abr, 1995. p.4.
- 3.20 Hernández Palacios, Esther y Fernández, José Angel. *Veracruz: dos siglos de poesía (XI y XX)*. Volumen I, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- 3.21 Herrera, Ernesto. "Prosa: la Poesía que la Poesía no es", en *Semánario Cultural de Novedades*. N° 853, agosto 23, 1998. pp. 1-2.
- 3.22 Hulverson, Elizabeth. "Locura y poesía", en *La Jornada Semanal*. N° 261, agosto 1, 1993. p. 13.
- 3.23 Huerta, David. "Voces de poetas", en *El Universal*, 29 jun, 1994. p. 35.
- 3.24 Jaramillo Levi, Enrique. *125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*. México: Promexa, 1981.
- 3.25 Lizalde, Eduardo. "Libros, libros, libros", en *El Nacional*, marzo 4, 1993. p.42.
- 3.26 ---. "La rosa escrita de Francisco Hernández", en *El Nacional*, agosto 29, 1996. p.41.
- 3.27 Maceda, Elda. "La poesía de Hernández, una poderosa droga", en *El Universal*, 6 oct, 1996. p. 3.
- 3.28 Orgambide, Pedro. "Francisco Hernández: *Cuerpo disperso*", en *Excelsior*, 6 nov, 1983. p. 16.
- 3.29 Ortiz González, Alejandro. "Revistero", en *El Universal*, marzo 23, 1995. p.42.
- 3.30 Oviedo, Armando. "Francisco Hernández: *Mascarón de prosa*", en *Sábado*. N° 1067, marzo 14, 1998. p.13.

- 3.31 ---. "Francisco Hernández: *Moneda de tres caras*", en *Sábado*. N° 924, 17 jun, 1995. p.12.
- 3.32 ---. "El infierno es un decir", en *Sábado*. N° 867, mayo 14, 1994. p. 14.
- 3.33 Paredes, Alberto. "El tono del delirio", en *Proceso*. N° 791, 30 dic, 1991. p. 59.
- 3.34 ---. "Un enfermo llamado Scardanelli", en *Proceso*. N° 847, 25 ene, 1993. p. 58-59.
- 3.35 Ponce, Armando. "Francisco Hernández: de la imaginación alcohólica al recomienzo poético", en *Proceso*. N° 287, mayo 3, 1982. p. 52-53.
- 3.36 Quintero, Jesús. "El Premio Xavier Villaurrutia a Francisco Hernández", en *El Nacional*, 3 ene, 1995. p. 42.
- 3.37 Quirarte, Vicente. "La fiebre contenida", en *Proceso*. N° 389, 16 abr, 1984. p.60-62.
- 3.38 Ruisánchez, José Ramón. "Moneda de tres caras", en *El Angel*. N° 69, 9 abr, 1995. p. 4.
- 3.39 Trejo Fuentes, Horacio. "Francisco Hernández: Palabras mayores", en *Sábado*. N° 780, 10 abr, 1993. p.8.
- 3.40 Trejo Villafuente, Arturo. "Breve recuento de poesía 1986", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 203, 18 ene, 1987. p.14.
- 3.41 Velázquez Yebra, Patricia. "La poesía de Francisco Herrández, unpreciado talismán", en *El Universal*, 7 dic, 1996. p. 34.
- 3.42 Wong, Oscar. *Entre las musas y apolo*. México: Grupo editorial 7, 1991.

3.43 Zendejas, Alicia. "Coplas del Jaranero", en *Excélsior*, 28 ene, 1995. p. 33.

3.44 ---. "Perjudicial distribución atrasada", en *Excélsior*, marzo 17, 1993. p. 19.

3.45 ---. "Un gran descubrimiento", en *Excélsior*, 7 abr, 1984. p. 19.

#### 4. ACERCA DE LAS FUENTES

4.1 Angenot, Marc (*et. al.*). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1989.

4.2 Ansermet, François; Grosrichard, Alain; Mela, Charles (coords.). *La psicosis en el texto*. Buenos Aires: Manantial, 1989.

4.3 Argullol, Rafael. *El héroe y el único*. Madrid: Taurus, 1982.

4.4 Aridjis, Homero (comp.). *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía Morelia, 1981*. México: Joaquín Mortíz, 1982.

4.5. Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México: FCE, (6ta reimpresión), 1993.

4.6 ---. *El derecho de soñar*. México: FCE, 1985.

4.7 ---. *Epistemología*. Barcelona: Anagrama, 1971.

4.8 ---. *La intuición del instante*. México: FCE, 1987.

4.9 ---. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982.

4.10 Bajtin, Mijail M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- 4.11 ---. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- 4.12 Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Gobierno de Jalisco, 1977.
- 4.13 Ballestero, Manuel. *Sondas de hermenéutica y de poética*. Madrid: Hiperión, 1981.
- 4.14 Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, (vigésima edición), 1996.
- 4.15 ---. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, 1973.
- 4.16 ---. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, (2da edición), 1973.
- 4.17 Basaglia, Franco (et al). *Razón, locura y sociedad*. México: Siglo XXI, 1978.
- 4.18 Bataille, Georges. *Documentos*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- 4.19 ---. *El aleluya y otros textos*. Madrid: Alianza, 1981.
- 4.20 Béguin, Alberto. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE, 1954.
- 4.21 Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- 4.22 Berman, Marshal. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.
- 4.23 Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, (tercera edición), 1992.
- 4.24 Berrio García, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.

- 4.25 Beuchot, Mauricio. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. México: Miguel Ángel Porrúa /Universidad Intercontinental, 1996.
- 4.26 ---. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, 1997.
- 4.27 Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén, 1973.
- 4.28 ---. *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Valencia: Pre-textos, 1986.
- 4.29 Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- 4.30 Bodei, Remo. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.
- 4.31 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, (7a edición). 1985.
- 4.32 Calvo Martínez, Tomás y Avila Crespo, Remedios (Eds.). *Paul Ricœur: los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- 4.33 Campos, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos", pp. 279-300. En Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, (decimoquinta edición), 1996.
- 4.34 Castañares Burcio, Wenceslao. *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones, 1994.
- 4.35 Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982.
- 4.36 Cooper, David Graham. *El lenguaje de la locura*. Barcelona: Ariel, 1988.
- 4.37 Cross, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Grados, 1986.

4.38 Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Madrid: Visor, 1991.

4.39 Curtius, Ernst Robert. *Diario de lecturas*. Madrid: Taurus, 1969.

4.40 Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, (2da edición), 1993.

4.41 ---. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

4.42 Díaz Márquez, Luis. *Teoría del género literario*. Madrid: Partenón, 1984.

4.43 Dorra, Raúl. *La literatura puesta en juego*. México: UNAM, 1986.

4.44 Dostoiewsky, Fedor. *Etapas de la locura*. Buenos Aires: Cuadernos de selección mundial, 1922.

4.45 Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos/UAM, 1979.

4.46 ---. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1964.

4.47 Echavarren, Roberto; Kozler, José y; Sefamí, Jacobo (comps.). *Medusario. Muestra de Poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.

4.48 Eliot, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

4.49 ---. *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber, (6ta edición), 1971.

4.50 Esterton, Aaron. *Dialéctica de la locura*. México: FCE, 1977.

4.51 Falk, Walter. *La literatura expresionista alemana de Trakl a Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

- 4.52 Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- 4.53 Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, (Tomo I), 1994.
- 4.54 Foucault, Michel. *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud y Marx*. Buenos Aires: Cuervo, s/f.
- 4.55 ---. *Enfermedad mental y personalidad*. México: Paidós, (3era. reimpresión), 1990.
- 4.56 ---. *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE, (Tomo I), 1986.
- 4.57 ---. *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE, (Tomo II), 1992.
- 4.58 ---. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, (3era. reimpresión), 1996.
- 4.59 Fowler, Alastair. "Género y canon literario". pp. 95-127. En Garrido, Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.
- 4.60 Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, (6ta edición), 1996.
- 4.61 ---. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, (2da edición) 1994.
- 4.62 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- 4.63 Garasa, Leocadio Delfín. *Los géneros literarios*. Argentina: Nuevos esquemas, 1969.
- 4.64 García Barrientos, José Luis, *El lenguaje literario*. Madrid: Arco, 1996.

4.65 Genette, Gérard. "Géneros, 'tipos', modos". pp. 183-232. En Garrido, Gallardo. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.

4.66 ---. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

4.67 Glowinski, Michael. "Los géneros literarios". pp. 93-109. En Angenot, Marc (coord.), *Teoría literaria*. México: Siglo XXI/Presse Universitaires de France, 1993.

4.68 Girard, René. *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.

4.69 Gogh, Vincent-Willen van. *Cartas desde la locura*. México: Coyoacán, 1995.

4.70 González Duro, Enrique. *Historia de la locura en España*. Madrid: Temas de hoy, 1994.

4.71 González García, Moisés (comp.). *Filosofía y cultura*. Madrid: Siglo XXI de España, 1992.

4.72 Gorostiza, José. *Poesía y poética*. México: Unesco/CNCA, 1989.

4.73 Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza, 1974.

4.74 Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos, 1994.

4.75 Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: FCE, 1993.

4.76 Hernadi, Paul. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

- 4.77 Hölderlin, Federico. *El Archipiélago*. Madrid: Revista de Occidente, 1971.
- 4.78 ---. *Cartas*. Madrid: Taurus, 1990.
- 4.79 ---. *Poemas*. Barcelona: Bosch, 1983.
- 4.80 Jakobson, Roman. "La lingüística y la poética". pp. 123-174. En Sebeok, Thomas A. *Estilo del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1974.
- 4.81 Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- 4.82 ---. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- 4.83 ---. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor, 1989.
- 4.84 Kermode, Frank. *Forms of Attention*. Chicago: The University Chicago Press, 1985.
- 4.85 Labastida, Jaime (comp.). *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: IPN, 1969.
- 4.86 Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- 4.87 Lecourt, Dominique (et. al). *Disparen sobre Foucault*. Buenos Aires: El Cielo por asalto, 1993.
- 4.88 Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- 4.89 Lledo, E. "Literatura y crítica filosófica". pp. 419-463. En Díez Borque, J. M. (ed.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1983.
- 4.90 Matas, Julio. *La cuestión de los géneros literarios*. Madrid: Gredos, 1979.

- 4.91 Meletenzky, Eleazar. "Sociedades, culturas y hecho literario". pp. 17-35. En Angenot, Marc (et.al.). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1989.
- 4.92 Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.
- 4.93 Mires, Fernando. *El malestar en la barbarie*. Caracas: Nueva Sociedad, 1988.
- 4.94 Nerval, Gerard de. *Al dictado de la locura*. Madrid: La Fontana Literaria, 1972.
- 4.95 Nyenhuis, Gerald. "Dos caras de la hermenéutica". En *Anuario de Humanidades*. Vol. IX, México: Universidad Iberoamericana, 1986.
- 4.96 Olmeda, Mauro. *El ingenio de Cervantes y la locura de Don Quijote*. México: Ediciones Atlante, 1958.
- 4.97 Ortiz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- 4.98 O'Byrne Curtis, Margarita Rosa. *La razón de la sinrazón: la configuración de la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.
- 4.99 Padel, Ruth. *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece: elementos de locura griega y trágica*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- 4.100 Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, (tercera edición), 1972.
- 4.101 Perrone, Alberto Mario. *Aida Carballo: arte y locura*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- 4.102 Pessoa, Fernando. *Teoría poética*. Barcelona: Júcar, 1985.

- 4.103 Piro, Sergio. *El lenguaje esquizofrénico*. México: FCE, 1987.
- 4.104 Poveda de Agustín, J.M. *Locura y creatividad: introducción a la psicopatología*. Madrid: Alhambra, 1981.
- 4.105 Prada Oropeza, Renato. "Las relaciones entre la semiótica y la hermenéutica", en *Semiosis*. N° 21, 1988, pp. 179-191.
- 4.106 Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, (4ta edición), 1977.
- 4.107 Ricoeur, Paul. "Entre la hermenéutica y la semiótica", en *Escritos*. N° 7, 1991, pp. 79-94.
- 4.108 ---. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1991.
- 4.109 ---. *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1985.
- 4.110 ---. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad, 1980.
- . *Le conflit des interprétations*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- 4.111 ---. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 1976.
- 4.112 ---. *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1996.
- 4.113 Rodríguez Pequeño, Francisco Javier. *Ficción y géneros literarios*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- 4.114 Rodríguez, Ramón. *Hermenéutica y subjetividad*. Madrid: Trotta, 1993.

- 4.115 Rosalato, Guy. *Ensayos sobre lo simbólico*. Barcelona: Anthropos, 1974.
- 4.116 Ross, Waldo. *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- 4.117 Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*, México: Miguel Angel Porrúa, (4ta edición), 1998, [1511].
- 4.118 Rowe, William. *Hacia una poética radical*. Argentina: Beatriz Viterbo Editoria, 1996.
- 4.119 Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía y circunstancias*. México: Anthropos/UNAM, 1997.
- 4.120 Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, (3a reimpresión), 1986.
- 4.121 Shaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". pp. 155-179. En Garrido Gallardo, Manuel (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988.
- 4.122 Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.
- 4.123 Steiner, Georges. *Después de Babel*. México: FCE, (1era reimpresión), 1988.
- 4.124 ---. *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1990.
- 4.125 ---. *Lenguaje y silencio*. México: Gedisa, 1990.
- 4.126 Stevens, Wallace. *El elemento irracional en la poesía*. México: Universidad de Puebla, 1987.
- 4.127 Szasz, Thomas. "El mito de la enfermedad mental". pp. 85-102. En Basaglia, Franco: (et al). *Razón locura y sociedad*. México: Siglo Veintiuno, (tercera edición), 1980.

4.139 Wright Von, Georg Henmk. *Explicación y comprensión*. Madrid: Alianza Universidad, 1979.

4.140 Zambrano, María. *El sueño creador*. México: Universidad Veracruzana, 1965.

4.141 Zito Lema, Vicente. *Conversaciones con Enrique Pinchon Riviere sobre el arte y la locura*. Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1988.