



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**VICTORIA Y DERROTA DEL ARTISTA EN EL POEMARIO *DE CÓMO ROBERT
SCHUMANN FUE VENCIDO POR LOS DEMONIOS*
DE FRANCISCO HERNÁNDEZ**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS**

**PRESENTA:
GUSTAVO ALATORRE PÉREZ**

**TUTOR:
Mtro. Israel Ramírez Cruz, FFyL/UNAM**

MÉXICO D.F., FEBRERO 2014



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

-INTRODUCCIÓN [4]

-I. ROMANTICISMO:

¿VISIÓN DE MUNDO O MOVIMIENTO LITERARIO?

SOBRE LA *VICTORIA* Y LA *DERROTA* [7]

-1 Sobre el espíritu romántico [8]

-2 Victoria y derrota del artista [12]

2.1 La otredad [12]

2.2 El *genio* romántico [16]

2.3 La noche, otra manera de conocer el mundo [20]

2.4 El arte como salvación [25]

2.5 Sobre el artista [30]

2.6 Arte y magia. Algunos aspectos sobre
la poética romántica [33]

2.7 La mujer en la visión romántica [37]

2.8 La locura, el rapto divino, la perdición [41]

-3 Definiciones en torno a la *victoria* y la *derrota* del artista [47]

-II. LA ENFERMEDAD O LA MÚSICA COMO UN DEMONIO:

VICTORIA Y DERROTA DEL ARTISTA [49]

-Uno

Enrique de Ofterdingen o el oído que se mueve y contesta [49]

-Dos

La soledad despierta o una de las tres caras de la moneda [53]

-Tres

El otro y la aparición o el espejo del relámpago [60]

-Cuatro

La niña Clara o la habitación de Endenich [65]

-Cinco

La victoria y la derrota o la pipa del Diablo [71]

-Seis

La música, la guadaña y la puerta [78]

-CONCLUSIONES [85]

-BIBLIOGRAFÍA [88]

-HEMEROGRAFÍA [91]

INTRODUCCIÓN

El poeta nombra lo que el músico tienta del aire, y aquello que se desnuda en el aire cobra cuerpo en la palabra escrita. Así es la unión y la gracia para estos dos personajes. Tanto para el poeta como para el músico, su labor será no sólo el desciframiento de la realidad, sino la creación plasmada en la partitura y en el verso. Ambos labrarán la armonía y el ritmo que estará guardado a la espera de la interpretación o el recital. Pero, a fin de cuentas, ambos estarán ligados a la música que será materia medular para el trabajo de cada uno; al menos así nos presenta Francisco Hernández en el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, esta visión de ambas figuras. El poeta veracruzano partirá de la concepción trabajada por los románticos –y tomada por Hernández específicamente de Novalis– de ver al poeta y al compositor como presencias cercanas, unidas por la vía de la música, presente tanto en la sonoridad del verso como en el canto del instrumento; para hacernos partícipes, por medio de la lectura, de los pensamientos, pasiones y reflexiones de su personaje Schumann.

Pero no sólo la unión de la materia en común, *la música*, le interesa a Hernández mostrar en su libro. Detrás de este aparente pretexto se encuentran dos factores que me interesa resaltar en el presente trabajo y que a mi juicio serán determinantes en esta obra; en ellos, precisamente, radica la fuerza de este poemario: la *victoria* y la *derrota* del personaje Robert Schumann.

La derrota es quizá el elemento menos oculto, el más obvio cuando uno se acerca al libro. No sólo porque el mismo título del poemario así lo sugiere, sino por que ésta existe como una condición estética y como el eje narrativo del poemario. Es el pretexto de la versificación, de la creación misma que parece imponerse Hernández. La vida particular del músico alemán es trágica, al menos así nos la presenta el poeta. Y lo hace de esta manera porque esta tragedia explica en mucho la visión romántica del artista que al autor le interesa plasmar en el poemario. De alguna manera, Francisco Hernández nos hará partícipes de la idea de que “*toda gran poesía es fruto del sufrimiento*”¹ o, dicho de una manera más acorde a nuestro trabajo: todo gran artista es fruto del sufrimiento.

¹Muschg, Walter, *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, p.469.

El sufrimiento de una vida trágica ha marcado a muchos de los artistas a lo largo de la historia del hombre. Condenas morales, condenas estéticas, fracasos amorosos y económicos, auto exilios, suicidios y locura, son apenas unas cuantas circunstancias que envuelven a muchos de los grandes creadores que ha tenido la humanidad: desde los poetas malditos como Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, hasta los pintores desafortunados como Modigliani o Van Gogh, y los casos más cercanos a nuestra tradición literaria como Vallejo, Manuel Acuña o Ramón López Velarde. La música no se queda atrás en este sentido: sólo basta nombrar los casos de Mozart y el mismo Robert Schumann.

Esta derrota *de* y *en* vida está explícita a lo largo del poemario, es el hilo conductor que servirá para componer los treinta cantos que conforman la obra. El infortunio y la demencia del autor alemán serán el pretexto para hablar de la tragedia que estará inmersa en el oficio del artista, y en esto funda su valor el poemario: aborda poéticamente la *gran desgracia* del artista, y por ende, de la humanidad en general.

La victoria del artista, menos explícita en el poemario, vendrá por vía de la desgracia misma. Sólo a partir de la sombra podrá conocerse la luz, y este es el mecanismo dialéctico que utilizará el poeta para iluminarnos la vida que la demencia puso en penumbra. La parte medular de este trabajo consiste precisamente en mostrar que a partir de la derrota, producto de la vida trágica del personaje Schumann y que el autor plasma en el poemario, una victoria moral y estética sobresale como una luz donde la desgracia habrá valido la pena gracias a que ésta ha hecho posible la obra de arte, la composición, el verso. De esta manera, el trasfondo de esta *derrota*, de esta *desgracia*, es la intención por parte del poeta de poner al arte en un sitio privilegiado, de dotarlo de un valor positivo en nuestra sociedad.

A partir del estudio de tópicos y temas propios del Romanticismo, como la noche, la mujer, la idea del genio y del artista, y con la luz que estos ofrezcan y la conceptualización de ideas mediante el análisis de éstos, abordaré y sustentaré la idea y visión de *derrota* y *victoria* del artista en el poemario que ocupa este estudio, con el propósito de demostrar que muchos de los postulados del Romanticismo siguen vigentes aún en nuestra época por ser principios que juegan en contrapunto con la construcción de un mundo moderno, donde el arte y el artista han sido relegados a un papel periférico dentro de la construcción de éste. Analizaré con estos tópicos algunos de los poemas que componen la obra y daré respuestas al cómo y porqué de la poética que la rige.

El trabajo estará compuesto, por lo tanto, de dos grandes capítulos: uno dedicado al marco teórico donde estará sustentada la conceptualización y las herramientas para el análisis; y otro dedicado al análisis e interpretación del poemario. No queda sino agregar a estas primeras palabras la siguiente reflexión: una vida llevada a la desdicha por elección propia o por “designio predestinado”, pero una vida en sí sufrida al límite, es el crisol que suele acompañar a ciertas obras, grandes y magníficas; bellas por su esplendorosa luz brotada a penas de la penumbra tensa de una vida en desgracia.

I. ROMANTICISMO:

¿VISIÓN DE MUNDO O MOVIMIENTO LITERARIO?

Para comprobar y argumentar la idea sobre la existencia de una *derrota* y una *victoria* del artista inmersa en el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), del escritor mexicano Francisco Hernández (Veracruz, 1946), será necesario, primeramente, establecer qué entenderemos por *derrota* y qué por *victoria* dentro del terreno artístico, así como sus características y definiciones, y cómo están plasmadas éstas en el poemario. Por lo cual, partiré del hecho de demostrar que tales tópicos provienen *de* –o se concretan *en*– una visión y concepción romántica heredada por los escritores y filósofos de esta época a la cultura en general y retomada por parte del poeta para la construcción del libro que nos ocupa.

Con la presente investigación intentaré que el poemario cuenta con esta *visión romántica* acerca de la victoria y la derrota del artista, ya que el Romanticismo no sólo fue un movimiento literario, sino un pensamiento que abarcó todos los órdenes de la existencia humana y que muchas de las ideas y postulados propuestos por los románticos han trascendido el plano temporal, e incluso, siguen vigentes y tienen, a la fecha, influencia en diversas manifestaciones artísticas como en la literatura, donde el uso del tópico de la mujer como redentora de todos los males tiene eco en obras como la que ocupa este estudio. Prueba de ello, la injerencia directa de la *visión romántica* en varios de los temas tratados por el poeta para la creación del personaje *Schumann*. Como son: la figura del artista como un genio y creador, la vida trágica del artista, la relación de éste con una figura femenina (Clara Wieck), la adversidad del mundo que traerá soledad y desesperanza en el artista, y el tema de la otredad, que en la obra de Francisco Hernández representa algo más que un simple tópico. El uso de la máscara, del *otro* como parte *de uno mismo*, de la estrategia de dar *vida* literariamente o prestar su *voz* a diversos artistas, ha dejado de ser un simple asunto retórico en la poética de Hernández, se ha convertido en un rasgo particular que distingue parte de su obra –*Moneda de tres caras* (1996), donde se incluye, además del poemario al cual se dedica este estudio, los libros *Habla Scardanelli* (1993) y *Cuaderno de Borneo* (1996); y *Población de la máscara. 62 autorretratos* (2010), son muestra de ello– ya que el poeta “ni calca ni falsifica ni parafrasea esas voces... se permite calzar máscaras como un artefacto escénico para extrovertirse; son el mascarón de proa de la nave en que

suelta sus velas, como Odiseo, para llegar al diálogo de sombras. No hacer la poesía *de ni a la manera de*, sino asumir una afinidad lírico-emocional”.²

La otredad será manejada por Francisco Hernández como una oportunidad literaria de hacer hablar a la poesía, *su poesía*, con distintas voces. Rasgo que hará de estas obras verosímiles, pues “las máscaras cobran vida como personajes. El yo es sus máscaras”,³ y que será, a mi parecer, una manera actual de asimilar y reescribir el concepto de otredad que plasmaron en parte de su obra, y de manera diversa, los artistas románticos. Por lo tanto, la definición y caracterización de *victoria* y *derrota* del artista en el poemario de Hernández mediante la investigación y el entendimiento de algunos aspectos concretos del Romanticismo, así como el análisis, comparación, caracterización e interpretación de los diversos elementos que componen en sí el poemario (imágenes, conceptos, frases, versos), bajo la óptica de estas definiciones, constituirán la metodología de la presente investigación.

1. Sobre el espíritu romántico

Como parte fundamental para entender ampliamente la importancia del pensamiento romántico en nuestra cultura, no como un movimiento o moda literaria, sino como un acontecimiento filosófico, artístico y social cuyas raíces aún tocan aspectos de la vida actual, resulta importante mencionar algunos rasgos medulares dentro y fuera del mismo. Estos son: el Romanticismo no sólo es un acontecimiento que cubrió única y exclusivamente el espectro del arte, implicó desde sus primeros pasos, otros campos en la vida del hombre. Desde aspectos sociales y filosóficos hasta posturas políticas y menesteres de la vida diaria e inmediata.⁴ El Romanticismo aspiró a ser una visión, un conocimiento cabal del mundo y del hombre.² Y por último, el Romanticismo rompió paradigmas, trajo antiguos y construyó nuevos en la forma de concebir y crear arte; algunos de ellos serán abordados a lo largo del presente trabajo ya que resultarán de suma importancia para la concreción de la investigación.

² Paredes, Alberto, *Una temporada de poesía: Nueve poetas mexicanos recientes: 1966.2000*, CONACULTA, México, p. 81.

³ *Ibidem.*, p. 81.

⁴ Más adelante, cuando abordemos a Novalis, expondré de una mejor manera este aspecto, ya que la obra (el arte en sí) y la vida diaria, para este escritor, no tenían barreras, eran parte de un todo.

⁵ Ya Walter Benjamin señala y desarrolla puntos importantes del conocimiento romántico dentro de la filosofía, como fue la preocupación epistemológica del arte en Friedrich Schlegel, o la aspiración al conocimiento cabal de la naturaleza de Novalis. (Cfr. W. Benjamin, *Obras*, Libro I, Vol.1, Abada Editores, Madrid, 2006, pp. 54-55).

No podemos negar la importancia capital de la ilustración como acontecimiento que propició el surgimiento de las variadas ideas que reforzaron las bases del Romanticismo. Para filósofos como Alain Touraine, la construcción del mundo moderno –proyecto que echó a andar de una manera concreta la Ilustración– se fundamentará en el rechazo de las sociedades tradicionalistas, de la dualidad cuerpo-alma en la negación de Dios como regidor de la vida, ya que “la idea de modernidad remplazará, en el centro de la sociedad, a Dios por la ciencia y, en el mejor de los casos dejará las creencias religiosas para la vida privada”.⁶ Por lo tanto, ante la entrada en rigor de un mundo moderno,⁷ el hombre de ese tiempo se enfrentó a un total cambio en la manera de concebir y entender el mundo.

La Ilustración hizo de la racionalización un instrumento dominante para regir la vida del hombre mediante un proceso de secularización. Y en este sentido, la educación fungió como un pilar importante para la construcción de esta nueva sociedad; incluso en nuestros días, muchos de los proyectos políticos y culturales marchan con el estandarte de la construcción de “una nueva sociedad” a partir de ésta. La ilustración persiguió por tanto, la libertad y emancipación del hombre de la naturaleza en pos de una sociedad y un bien común; esta idea se sustentará, según Touraine, mediante un aspecto importante: “la razón produce placer y corresponde a las reglas del gusto”,⁸ lo cual traerá consigo que la idea de modernidad encuentre pilares significativos en la filosofía y la estética. Sin embargo, este planteamiento propuesto por filósofos de la ilustración se vio pronto rebasado en aspectos específicos de corte estético y artístico en general. Para dar un ejemplo, la controversia de que si sólo el bien puede causar placer. Así como en este aspecto, el proceso de modernización de las sociedades fue arrojando a su paso diversas controversias y paradojas que se incrustaban dentro de la libertad y que plantea, a grandes rasgos, como ya se dijo líneas arriba, la libertad y encarcelamiento del hombre por vía de la razón, nos dice que tal dialéctica no puede ser posible si tomamos en cuenta que “las plenitud del hombre y, a la vez, en el encarcelamiento de éste por vía de la razón, ésta última, tema de diversas discusiones.

⁶Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, FCE, México, 1985, p. 17.

⁷ Alain Touraine definirá el concepto de *moderno* no sólo como un cambio puro en la forma de organizarse y obrar en sociedad, sino también, resaltaré el aspecto importante de la difusión “de los productos de la actividad racional, científica, tecnológica, administrativa”: Touraine, Alain, *op. cit.*, p. 17.

⁸ *Ibidem.*, p.21.

Albrecht Wellmer, en su ensayo *Razón, utopía y la dialéctica de la ilustración*,⁹ a partir del concepto de racionalización de Weber y de la paradoja de éste con respecto a la *dialéctica negativa del progreso*, sociedades actuales –como sistemas cerrados de racionalidad instrumental– pueden ser considerados sólo como “contraimágenes” negativas de la razón verdadera¹⁰ y que en todo caso, “la idea de la razón debe aparecer como la idea de un estado futuro de la sociedad que trascienda la historia humana”.¹¹ En esta visión y, según Adorno –muy de la mano de algunos pensadores románticos como Schlegel y Schiller–¹² el arte sería “el último residuo de la razón en un mundo racionalizado”;¹³ esto, claro, si “leemos” *razón* como una total plenitud del hombre en todos los sentidos. Por lo tanto, para filósofos como Adorno, el arte sería la reconciliación del hombre con su entorno, el único modelo posible de una forma alternativa de racionalidad; sin embargo, nos dice Wellmer, la experiencia estética (el arte) es más un *medio* que un *modelo*. Sobre todo, si es que de verdad creemos que el arte no es otra cosa más que sólo razón, e incluso, por algunos momentos a través de historia, si es que de verdad no pensamos que es, por ende, todo lo contrario de ésta.

En este punto es donde el pensamiento romántico entra en juego y aporta ideas fundamentales que hasta el día de hoy tienen vital importancia dentro de la concepción y devenir del mundo. El Romanticismo encontrará en otros rasgos de la naturaleza humana, no sólo en la razón, una posibilidad de vía para la totalidad y plenitud del hombre. Verá, por ejemplo, en la pasión la energía vital en pos del conocimiento del mundo y de sí mismo; una *pasión crítica*, como apunta Rüdiger Safranski en su libro *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, pasión que estará enfocada en todo momento al autoconocimiento y reconocimiento del mundo y del hombre mismo. Al igual que los pensadores de la ilustración, los románticos perseguirán –por vías distintas, claro–, la aspiración a la totalidad del hombre. En el caso del poemario de Francisco Hernández, esta aspiración se verá reflejada en la constante reflexión del personaje sobre quién es para sí y para el mundo “Robert Schumann”. La conformación de

⁹ Incluido en el libro *Habermas y la modernidad* de Anthony Guiddens, Jürgen Habermas *et. al.*, Cátedra, Madrid, 1988.

¹⁰ Albrecht Wellmer en Anthony Guiddens, Jürgen Habermas *et. al.*, *op. cit.*, p.82.

¹¹ *Ibidem.* p. 82.

¹² En *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller, ya existe la defensa del arte ante una racionalidad oprimente, como veremos cuando aludamos a esta obra en líneas posteriores.

¹³ Albrecht Wellmer en Anthony Guiddens, Jürgen Habermas *et. al.*, *op. cit.*, p.84.

éste por vías de la idea del *genio* al estilo romántico será una manera de concretar y buscar el autoconocimiento. Y es a partir de este conocimiento que la relación con el mundo se dará en términos de igualdad; el Schumann de Francisco Hernández será parte del mundo y lo conocerá a partir de sí, estará ligado a él tanto que todo lo que le pase al compositor encontrará eco en la naturaleza. Y también, la naturaleza –el mundo– le hablará y revelará secretos, conocimiento en sí.

En este contexto, la Revolución francesa abanderó todas las promesas del hombre moderno: un mundo de libertad, fraternidad y desarrollo pleno de todas las potencialidades del hombre; sin embargo, pronto la desilusión por este mundo llegaría conforme se consolidaba el aspecto económico de este nuevo orden. Con respecto al arte, el capitalismo ayudó en la producción artística económica del medio, sin embargo, apunta Ernest Fischer, el capitalismo no es una fuerza social “bien dispuesta” hacia el arte o “fomentadora de éste”.¹⁴ El problema del arte no se puso en evidencia mientras la burguesía fue una clase ascendente y el artista formó parte de esta fuerza activa, progresiva e ideológica. El problema inició cuando el artista empezó a sobrar en el proyecto de modernización encabezado por la burguesía.

Las contradicciones de este nuevo mundo no se hicieron esperar. Mientras que se edificaba una sociedad con ideas de libertad, se le esclavizaba mediante un salario; mientras se proclamaban las aptitudes y potencialidades humanas, se recurría a la máquina; y mientras se lanzaban discursos de la personalidad multilateral del hombre, se concretaban los pasos hacia la férrea especialización de éste.

Todo ello trajo consigo la desilusión de una parte de la sociedad y desde luego del artista, el cual se veía inmerso en un mundo ajeno a él. La desconfianza por parte del artista ante el creciente poder del mercado y la sociedad de consumo sobre las libertades del hombre, llevaron a muchos pensadores y artistas de esta época a revolucionar la visión del mundo y a plantearse nuevos paradigmas en el arte, la filosofía y la vida en general. No es gratuito que gente como Rüdiger Safranski y Ernest Fischer, por mencionar algunos, consideren la visión romántica como la primera oposición directa y férrea contra la razón ilustrada y el capitalismo. ¿Cómo se opuso la visión romántica a este nuevo orden?, ¿qué rescató y construyó de nuevo en el terreno del arte?, ¿qué ideas han legado a la historia cultural del hombre y cuál

¹⁴ Fischer, Ernest, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 2001, p.14.

les siguen teniendo repercusiones en nuestro devenir cultural? ¿Cuáles de estas ideas se encuentran en el poemario de Hernández y de qué manera son plasmadas? Los siguientes puntos desarrollados a continuación intentarán dar, de la mejor manera posible, respuesta a estas interrogantes.

2. Victoria y derrota del artista

2.1 La otredad

Uno de los puntos importantes y en el que más abrevaron los escritores y pensadores románticos es, sin lugar a dudas, el asunto de la otredad. Dos hechos, a mi parecer, propician este auge o necesidad de traer a escena *lo otro*; y no sólo eso, sino de dotarlo de una vital importancia en el discurso romántico. Por un lado, la visión judeocristiana del mundo propició la reducción de *lo sagrado*, en el sentido que ya sólo fue digno de respeto un espacio pequeño del mundo que correspondía a sus ritos, leyes, representantes, símbolos y figuras; condenando el resto del universo de creencias, espacios y símbolos, a lo meramente material y, en el peor de los casos, a lo demoníaco y satánico. Por otra parte, la visión racional y metódica de la ilustración restó importancia a cualquier tipo de conocimiento del mundo que no tuviera qué ver con sus métodos; *privatizó* la verdad y condenó a una categoría de conocimiento inferior a todo aquello que fuera opuesto a la razón. En respuesta, los románticos se adentraron en la exploración de todo aquello que había sido relegado o condenado por ambas visiones: por un lado, procuró la exploración fantástica de universos mágicos y paralelos al de la vida cotidiana, y por otro, desarrolló y tocó temas que se encontraban censurados o puestos en juicio por el poder de la iglesia como fueron todos aquellos relacionados con la brujería o el demonio. Paradójicamente, también, muchos románticos se apoyaron en la visión cristiana del mundo en oposición de la creciente hegemonía de la razón ilustrada.¹⁵ Así fue como

¹⁵ Es innegable la gran influencia que el cristianismo tuvo en las primeras etapas del pensamiento romántico. Como tema o punto de inspiración (*Himnos a la noche* de Novalis; o parte del romanticismo francés en la figura de Víctor Hugo); incluso Heinrich Heine llega afirmar lo siguiente sobre el origen de la lírica romántica: “Esta poesía había surgido del cristianismo; fue una pasionaria que brotó de la sangre de Cristo” (Heine, 2007:41). Sin embargo, pronto el romanticismo tomó otras direcciones y otras profundidades, como veremos en el transcurso de esta investigación. Pero incluso, hay autores que ubican los orígenes del romanticismo en otras fuentes más antiguas y con génesis totalmente pagana; en *Historia trágica de la literatura*, Walter Muschg rastrea muchos de los postulados románticos y les encuentra fuente en temas meramente paganos como el orfismo y el panteísmo propio de los pueblos primitivos de Europa, llega incluso a señalar lo siguiente: “el continente europeo tenía aún un suelo tan rico en tradiciones, que el desencantamiento por obra de la razón desató una nueva ola de creencias mágicas. En el momento oportuno, un nuevo panteísmo rompió el débil recubrimiento de la actividad literaria de la ilustración y revolucionó el espíritu europeo. Así nació el romanticismo”: Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 49.

la naturaleza, como fuente de conocimiento y ser vivo del cual era parte el hombre (Novalis en sus *Himnos a la Noche*); la mujer, como redentora muchas veces del propio artista (Schlegel en *Lucinde*); lo femenino, como una postura filosófica y artística que se contraponía a la visión racional del mundo (parte sustancial de la obra de Rimbaud); el juego, como contrapunto de la solemnidad científica y racional; la imaginación, la noche y el sueño, se opusieron contra el pensamiento hegemónico de la época. Pronto, los románticos postularon una *nueva manera*¹⁶ de conocer el mundo y se lanzaron a su exploración. Para Francisco Hernández, varios de estos aspectos serán importantes en la conformación de su personaje Schumann.¹⁷ La noche aparecerá en el poemario no sólo como un instante natural en el paso del tiempo en el cual se divide el día, sino como esa madre que acogerá al hijo recién nacido, como ese ente a la manera romántica que vive, protege y revela conocimientos al elegido, al artista, al poeta: “y la noche te tomó en sus brazos/ como a un relámpago recién parido”, nos dice Hernández en el poema número III, de XXX que conforman el libro. Otros temas de los listados líneas arriba –los cuales abordaré en el siguiente capítulo de una manera más oportuna y profunda– serán utilizados por el poeta; por ejemplo, la comunicación con la naturaleza, casi íntima, por parte del niño Schumann será importante para marcar el *estado genial*, la cualidad de elegido que tiene el compositor alemán y que Hernández tratará de remarcar constantemente a lo largo del poemario; en el texto número V podemos leer lo siguiente: “Te persiguen abejas por el campo./ Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y, /bajo el agua, escuchas por primera vez/ la música de tu alma”. (12)¹⁸ Para los románticos, la naturaleza y el universo entero se volvieron motivo de reflexión, al igual que para el científico; sin embargo, existe una diferencia sustancial y abismal. El romántico reflexionó y pensó el mundo desde dentro y como parte de éste; desde esa óptica emprendió su obra. A diferencia del científico que reflexionó desde fuera, y totalmente emancipado de su objeto de estudio. A propósito, Walter Benjamin explica esta sutil diferencia en el pensamiento romántico con res-

¹⁶ En realidad, los románticos abrevan en la forma de conocer que tenían anteriormente las sociedades sagradas. Realizan una especie de re-sacralización del mundo a partir del conocimiento que éste pueda brindarles. La naturaleza, los sueños, así como las pasiones del hombre, vuelven a tener validez epistemológica gracias, principalmente, a la visión romántica.

¹⁷ Debo puntualizar desde ahora que la conformación de su personaje Schumann como un ser trágico, busca no sólo un asunto verosimilitud, sino que será importante para hacer énfasis y recalcar la victoria moral y estética del arte, por vía de la derrota del Schumann de Hernández, ya en su momento expondré y argumentaré estas ideas.

¹⁸ Todos los versos de este poemario están tomados del libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Verdehalago, México, 2001. Por lo que sólo anotaré la página en la que se encuentran en la edición citada.

pecto a su *modus operandi* en materia de conocimiento:

Todo conocimiento es autoconocimiento de una esencia pensante, la cual no necesita ser un yo. Además, el yo fichteano, que se contrapone al no-yo, a la naturaleza, para Schlegel y Novalis sólo significa una forma inferior entre las infinitas del sí mismo. Desde el punto de vista del absoluto, para los románticos no hay ningún no-yo, ninguna naturaleza en el sentido de una esencia que no devenga de sí misma.¹⁹

Partimos del hecho de que para los románticos, la naturaleza –que será el motivo de su pensar–, el universo en sí y el *ser*, forman parte de un todo susceptible de conocerse; no hay un *yo-no*, puesto que no hay nada ajeno a él y de lo que no sea parte. Esto sin duda, representó un duro golpe para el pensamiento científico racional, cuyas bases del conocimiento se sustentan en la objetivación de su centro de estudio, el cual al volverse objeto, precisa de un distanciamiento para su conocimiento. Por lo tanto, la visión del romántico ya implicaba otras vías para el conocimiento cabal de las cosas.

Pero no sólo era un problema epistemológico, la visión romántica pretendía traer ese conocimiento de la realidad y aplicarlo a la vida diaria. El saber al cual era convidado en un acto de *visión* o *iluminación*, bajo estados propios del autoconocimiento,²⁰ era un saber que subsistía en otras realidades, en otra medida de tiempo y en un espacio compartido con el de la realidad inmediata y cotidiana:

Todas esas revelaciones interiores –poesía, pensamiento, contemplación, memoria y reminiscencia– tienen un rasgo común: nos apartan de la sucesión habitual de los hechos para transportarnos a otra duración, a un tiempo “recién nacido”.²¹

Traerlo a esta realidad, entenderlo, dejarse guiar por éste y compartirlo, ya no era sólo tarea del mago o del chamán, ahora era obligación del artista. Para Francisco Hernández, esta característica del artista como un ser iluminado, asimilada por los románticos, tendrá eco en la obra que nos ocupa; esto podemos verlo en su personaje Schumann, quien es el que *descifra* el mundo, el que *lo oye*, *lo entiende* y lo pone a merced de los demás por medio de su obra: “*Para que ruede la luna, música de Schumann. / Para pintar un bosque, música de Schumann. / Para pulir una medalla, música de Schumann. / Para que llegue el viernes, música de Schumann.*” (26) El arte es –en el caso del poemario de Hernández: la obra de Schumann– quien da testimonio del mundo; a su manera lo explica, lo hace vivir y es uno con él; ambos

¹⁹ Benjamin, Walter, *Obras*, Libro I, Vol. I, Abada Editores, Madrid, 2006, pp. 55-56.

²⁰ Cfr. A. Béguin, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1954. Específicamente el capítulo dedicado a Novalis: “*La estrella matutina*”, donde se explican estas revelaciones como parte de un proceso cognitivo del mundo y del yo, mediante el ejemplo de esta figura literaria.

²¹ Benjamin, Walter, *Op. cit.*, p. 244.

existen –obra y mundo– en el momento de ser plasmados en la obra. Mediante este procedimiento, tanto para los románticos como para Hernández, la poesía recupera y contiene un carácter mágico que incurre en la realidad. Los mundos planteados por los románticos no eran simple imaginación o fantasía, eran verdades capaces de afectar la realidad inmediata; para caso concreto: Novalis, y como él, muchos artistas más. Este nuevo universo mágico que se abría para los románticos, vivido anteriormente en buena parte de la edad media y en las sociedades sagradas, se convirtió en materia sustancial para su creación; pero visto desde una óptica de búsqueda y conocimiento. El sueño, la noche, la magia, la mujer,²² serían posibilidades y vías para el comprensión plena del hombre y del mundo.

Pero la otredad, a mi parecer, no encuentra más cumbre, en el sentido artístico, que en la figura del *genio*. En él es donde se verterán todas las posibilidades de conocimiento, donde se encarnará mejor la visión mágica y el que desencadenará muchos de los matices importantes dentro del carácter del artista y de su obra. Es la creencia de éste el punto medular en la visión romántica del mundo y un rasgo importante que caracterizará el poemario de Francisco Hernández y, específicamente, a su personaje Schumann. Éste no sólo será el elegido, el que debe y conecta al hombre con su entorno; en este personaje el poeta plasmará una característica inherente en el genio romántico: la desdicha, la desventura. En este sentido la figura del genio le sirve a Hernández para mostrar dos caracteres importantes de lo que es un artista desde su visión y con la cual construirá no sólo este poemario, sino que será parte importante de su concepción sobre el arte: el artista como un ser capaz de alcanzar estados sublimes, y el artista muchas veces desdichado: “En cualquier momento, ante cualquier detalle por la calle, en la naturaleza y en el ambiente, la realidad provoca al elegido, quien percibe una realidad diferente a los demás.”²³ El artista como *elegido* es sin duda una continuidad de la idea del artista genial. ¿Qué es el genio para los románticos y cómo plasma este concepto Francisco Hernández en su poemario? Será materia del siguiente apartado.

²² La mujer ocupará un papel central para muchos de los románticos, a través de ella concretarán posturas estéticas y filosóficas que tendrán como final último, ya lo veremos a lo largo de este estudio, engrandecer la figura del genio, del poeta, del artista en sí. La mujer en el poemario de Hernández, plasmada en el personaje de Clara Wieck servirá, como lo veremos más adelante, de contrapeso para resistir la desdicha y la desgracia de su personaje Schumann.

²³ Francisco Hernández en E. Gaytán Cruz, “Población de la máscara, reciente libro de Francisco Hernández”, entrevista, *Crónica de Oaxaca*, 19 de agosto, 2010, revista virtual, <http://cronicaoxaca.info/entrevistas>, consultada el 20 de junio de 2013.

2.2 El *genio* romántico

A finales del siglo XVIII y durante gran parte del siglo XIX, con los poetas y filósofos románticos y figuras anteriores como Goethe y Shakespeare, se retoma la discusión sobre la explicación –ya abierta por Platón y los filósofos griegos– acerca el *genio creativo*. Dilucidación propiciada por la lógica racionalista, que en su afán de explicar y abarcarlo todo, abrió el camino a las respuestas, muchas veces antagónicas, de los románticos. Filósofos y pensadores como Herder y Hamann, poetas como Schiller y Novalis, por mencionar algunos, dieron su versión sobre la capacidad creadora del artista, lo cual trajo de vuelta y concretó nuevamente la idea del *genio*.

El *genio* será, a mi parecer, la idea más cercana a la explicación del impulso creativo. Ya que sólo a través de la idea de éste cobra sentido para el hombre moderno occidental la relación del yo con la otredad y con el mundo; y a través de esta idea, también, la comunión y la fusión necesaria con ésta para la creación.²⁴ Ya que la *conciencia genial* será para el artista, como apunta Albert Béguin al referirse a Novalis, “un éxtasis, una intuición superior, comparable a ciertos estados descritos por los místicos”.²⁵ Esta idea del creador como un ser conectado con lo divino, con aquello a lo que sólo un elegido tiene acceso, será tomada por Hernández para revestir a su personaje Schumann. El compositor alemán será uno con la naturaleza, con eso *otro* que está más allá de su cuerpo pero que tiene conexiones con él, que se transmitirán en mensajes, en llamados que cobrarán cuerpo en la obra. Esta concepción no forma parte sólo de este poemario, ésta ha sido asumida por Hernández para su poética en general: “el poeta nace, no se crea, y nada se puede hacer para que aflore naturalmente, pero tampoco se puede forzar” y líneas anteriores sentencia: ser poeta “es una definición muy grande.”²⁶

La idea del *genio* encuentra sus principales cimientos en la poesía órfica,²⁷ la cual se funda a partir del mito del poeta Orfeo quien descendió al Hades por su amada Eurídice y, una vez fracasado en su empresa

²⁴ Cfr. W. Muschg, *Historia trágica de la literatura*, FCE, México, 1977, pp. 39-51, donde explica y desarrolla el concepto de creación en íntima relación con la otredad, ya que dota al creador de una sustancia que está más allá de meramente terreno, es el contacto con lo otro, con lo divino que hace especial al creador, esta comunión le permite sentir distinto que el hombre común, lo que lo hace especial y único.

²⁵ Béguin, Albert, *El ama romántica y el sueño*, FCE, México, 1954, p. 253.

²⁶ Francisco Hernández en E. Gaytán Cruz, *op. cit.*

²⁷ Cfr. W. Muschg, *op. cit.*, pp. 37-39, la línea directa para la explicación del *genio*, según Muschg, es precisamente mediante la poesía órfica, ya que el mito de Orfeo le permite tomar la figura del creador, en este caso del poeta, como el ser conectado en comunión mágica con la naturaleza. Habrá que recordar que una de las cualidades de Orfeo en el mito, es precisamente la de encantar la naturaleza, el mundo animado e inanimado que lo circunda, y desde luego el mundo humano.

empresa por recuperarla de la muerte, regresó al mundo de los vivos para ser desmembrado por las ménades, quienes lo hicieron pagar así el desprecio del poeta a sus propuestas amorosas.²⁸

Orfeo es quizá, la primera representación del poeta trágico, pues su fracaso pone en relevancia la supremacía del mundo y la adversidad sobre su persona, representa la condición humana y el infortunio a la que ésta pareciera estar condenada. Pero, a diferencia de la visión trágica propia de las obras clásicas griegas, cuyo infortunio era *confabulado* por algún dios, la visión del aspecto trágico y de derrota que se establecerá en el pensamiento romántico tiene que ver con una decisión propiciada por el hombre mismo y sus sentimientos, y desde luego, por el mundo moderno en construcción: una condición innata en el hombre y no un destino.²⁹ “Lo humano de su figura –nos dice Muschg al referirse a Orfeo– no es capaz de vencer el mundo inferior”.³⁰ Por tanto, con la asimilación de la visión del *genio* por parte de muchos de los románticos, no es de extrañarnos que también se haya adoptado la visión de la derrota, del infortunio que acompañaría la vida del artista.³¹ El aspecto humano, del cual se compone mayormente el genio, pese a su condición de elegido, será un tema que aprovechará Hernández para dibujarnos la figura de Schumann en el poemario; es precisamente esta *humanidad*, esta calamidad innata que hará posible la derrota del músico alemán por vía de los demonios, los cuales cobrarán presencia, en el poemario, en la demencia del compositor. El Schumann de Hernández será un genio; pero al igual que los artistas románticos, su naturaleza humana caerá ante el destino, ante la adversidad del mundo, ante la enfermedad del cuerpo terreno.

Por ello es importante que para entender y definir de la mejor manera lo que llamaremos *derrota* y *victoria*, en la presente investigación, es necesario entender ampliamente el carácter del *genio romántico*. Por lo cual, hemos primero de asomarnos un poco a la tradición que mucho tiempo recorrió gran parte de Europa y que por momentos –sobre todo en el clasicismo, según Muschg– fue olvidada; me refiero a la

²⁸ Para mayor detalle, consúltese *Las metamorfosis*, Libro x de Ovidio.

²⁹ Esta sutil pero importante diferencia, ya la comienza a reflejar el teatro de Shakespeare; desde luego que, del teatro isabelino al pensamiento romántico, habrán de cambiar también algunas cosas: El elemento trágico en Shakespeare no será dado a cualquiera, la mayoría de sus personajes dignos de encarnar el conflicto humano -el amor, los celos, la envidia- serán príncipes o reyes; lo cual muestra su visión aristócrata de la vida (Cfr. E. Auerbach, *Mímesis*, FCE, México, 1979, p. 294).

³⁰ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 31.

³¹ Idea que cobrará mayor presencia en la vida y obra de los poetas malditos, encabezados principalmente por Charles Baudelaire, quien a su obra complementó su vida envuelta en el exceso y destino trágico de la enfermedad como fin último.

poesía órfica, por lo que considero importante citar el siguiente fragmento, para entender con mayor claridad, parte de la sustancia con la cual está construido el Schumann de Hernández:

La poesía órfica estriba en la unidad natural de hombre y cosmos. Revela el alma humana en su ser criatural. Habla del hombre como miembro de la creación, canta las fuerzas naturales que originan el nacimiento y la muerte, el amor y el odio, la alegría y el dolor [...] Para ella, la creación es el reflejo del alma, el alma la caja resonante de las fuerzas cósmicas. Para ella aún no están separados el interior ni el exterior del mundo, obra en la unidad prehistórica de ambos y habla al niño o al salvaje en el hombre, los cuales aún participan de la totalidad de la naturaleza.³²

Como podemos ver en el fragmento anterior, mucho del Romanticismo, en general, abrevó de estas ideas que existían y pervivían en las tradiciones y la cultura europea. En este tipo de poesía estriban las raíces del *genio*. Ya que sólo el concepto del *genio*, y el arte, como veremos en líneas posteriores, podía dotar al artista de una personalidad capaz de incluirse en un mundo que poco a poco lo excluía de la vida real y de su funcionamiento. El artista se incluye en el mundo porque es parte de éste, son un solo ente que vive y siente. Desde luego que esta idea encontraría gran aceptación por parte del artista romántico ya que éste se vería prontamente excluido del mundo capitalista, al cual el arte pasaría a segundo término. Sin embargo, el Schumann de Hernández es uno solo con el mundo, como ya lo mencioné líneas arriba, pero a él lo vence el mismo mundo; la tragedia es, entonces, lo que le interesa al poeta en su poemario. El artista como elegido, sí, pero la parte trágica del genio, la enfermedad, la destrucción pese a su experiencia sublime en la tierra, es lo que tomará Hernández para que, mediante ella, pueda encumbrar una victoria cuya fuerza radique en la obra misma, como veremos en el capítulo siguiente.

Pero, si bien las explicaciones del genio por parte de los poetas y pensadores románticos son un intento de definición, claro está que la conciencia del *genio* lleva consigo ciertas maneras de actuar que escapan a todo intento de control, para muestra el siguiente fragmento:

El carácter del genio y todas las obras y efectos del genio son, a mi parecer, *aparition...* Así como la aparición angélica *no viene*, sino que *está ahí*: *no se va*, sino que *ya no está*; así como la aparición angélica llega hasta la médula –actúa inmortal sobre lo inmortal de la humanidad– y desaparece, y sigue actuando después de desaparecer y deja tras de sí un dulce estremecimiento, y lágrimas de pavor, y una palidez de alegría, así también la obra y el efecto del genio.³³

Al aceptar la idea del *genio*, el artista establece que en su proceso creativo algo ajeno a él lo domina, lo

³² Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 38.

³³ Johan Kaspar Lavater en W. Muschg, *op.cit.*, p. 54. Lavater se pronuncia por la inspiración divina del artista. El creador para él es sólo un instrumento por donde habla la iluminación.

posee y lo hace crear. Desde luego que esta *conciencia genial* irrumpió profundamente en la manera de mirar el arte. Algo que llevó siglos construir, explicar bajo normas y fórmulas matemáticas y que obtuvo su mayor cumbre en el arte clásico y renacentista (la *Tetrakis* o el *número áureo*, por dar ejemplos) y que pretendía en caso contrario, una dominación del hombre sobre el arte, parece a primera vista venirse abajo desde la postura romántica. Sólo a partir de la *conciencia del genio* en el artista, éste parece acceder a otras realidades y, más aún, cambiar su propia realidad: lo que Novalis y posteriormente Rimbaud pretendían de una manera radical y literal.³⁴ En el poemario que ocupa este estudio, es la obra del compositor alemán la que pretende no cambiar el mundo o incurrir en él de una manera poderosa como los románticos, al menos no es su principal prioridad, sino sublimar la vida trágica, darle sentido a la derrota. No puede cambiar el destino o la tragedia o la enfermedad, pero sí puede dotarlas de un valor especial gracias a la presencia del arte; al menos, así parece presentarnos Hernández a su personaje.

De esta manera, el artista, focalizado en la figura del poeta, deja de ser un simple servidor de la corte o un mero artesano del arte; gracias a la idea del *genio* se concretan nuevamente las del artista como *el mago, el hacedor de mundos, el iluminado, el vidente* que accede a *las visiones* a partir de un autoconocimiento, de un viaje hacia el interior o un descenso a sus infiernos personales a la manera de Orfeo; ya que la búsqueda del universo está en él mismo, pues él es un universo en pequeño:

Soñamos con viajes a través del universo; pero ¿acaso no está en nosotros el universo? Las profundidades de nuestro espíritu nos son desconocidas. El camino misterioso va hacia el interior. Si en alguna parte está la eternidad, con sus mundos, el pasado y el porvenir, es dentro de nosotros mismos.³⁵

La idea del genio contribuyó a abrir el campo de exploración del mundo, tanto interno como externo, en pos de una *conciencia plena*. Dicha *conciencia* sólo posible siempre y cuando esa voluntad se llevara a grados superlativos.³⁶ El viaje hacia la autoexploración dio pie a que los artistas se lanzaran a abordar abiertamente temas y preocupaciones fuera de lo usual o poco recurridas anteriormente. La aparición del

³⁴ Esta idea de cambiar de una manera radical la realidad, de transformarla a nuestro antojo casi de una manera mágica y por vía de nuestra voluntad, es lo que Novalis entenderá por “*romantizar el mundo*” (Cfr. A. Béguin, *op.cit.* en el capítulo “La estrella matutina”).

³⁵ Novalis en A. Béguin, *op.cit.*, p. 256.

³⁶ Con respecto a la naturaleza de estas visiones, Novalis apunta lo siguiente: “Hay estados de alma particularmente propicios para esas revelaciones. La mayor parte de ellas son instantáneas, algunas se prolongan, muy pocas permanecen” (Novalis en A. Béguin, *op.cit.*, p. 25).

gusto por lo feo, la exploración abierta del mal –que llevó a la concreción de la figura del *poeta maldito*– son algunas de las flores que han crecido del árbol del arte moderno a partir de esta idea.

Pero no es sino su carácter indomable, indefinible, inexplicable, del *genio*, lo que nos hace concebirlo, quizá, como el verdadero motor del arte; o al menos, una parte fascinante de éste. No es gratuito, cuando uno mira a lo largo de la historia del arte en occidente, que surja en nosotros una callada o abierta predilección por el artista maldito, por el loco, por el trágico, por la obra que transgredió toda su época. Ya que en ésta se encuentra de una manera explícita la condición indomable del arte, el *genio* en su estado superlativo. Aquello que hasta nuestra fecha resulta indeterminable; ya que en este “espacio”, en este “carácter extraño” del arte que nadie, ni el artista, posee –salvo por breves instantes–³⁷ accedemos a una parte medular de la condición humana: a la trágica, pero la que es capaz de ver todo en su esencia primaria; a la que está plagada de infortunio, pero que es capaz de sublimarlo todo, incluso la vida misma; a la que pareciera detenerse en la desgracia, pero que revela y alumbró el alma humana; en la que se gesta la victoria y la derrota, no sólo del artista, sino del hombre en sí, y esto es precisamente lo que busca Hernández con su personaje: la empatía de nosotros a un Schumann vencido por los demonios, no es sino también la empatía a algo muy innato en nosotros mismo.

2.3 La noche, otra manera de conocer el mundo

Dentro de la gran variedad de temas explorados por los románticos, la noche –la nocturnidad y el mundo ilimitado que se deviene de este tópico– fue de los más recurridos, y en el que muchos de los escritores de toda época nutrieron su escritura.³⁸ Como la mayoría de los temas y tópicos abordados por los románticos, la noche merecería, sin lugar a dudas, un trabajo extenso y dedicado totalmente a este tema. Sin embargo, dado el carácter de esta investigación, sólo me dedicaré a abordar la noche como fuente de conocimiento –que no es poca cosa–, como protectora del genio y como momento del día en el que suelen darse las re-

³⁷ El genio es más que una idea o concepto, es un estado superior de conciencia al cual pretendía acceder el poeta por vía de la introspección y descenso hacía sus interiores, como podemos verlo en el siguiente fragmento: “La meta suprema, la cúspide el genio es una conciencia absoluta, pero inaccesible por el simple perfeccionamiento de nuestra conciencia actual. Su advenimiento no se conseguirá sino al cabo de una evolución que debe comenzar con la inmersión en el inconsciente: la conciencia superior está hecha de la integración de todo lo inconsciente.”: A. Béguin, *op. cit.*, p.256.

³⁸ Desde tema o contexto, la noche ha sido recurrente en un sin fin de obras universales; *Las mil y una noches*, *el Cántico espiritual* de san Juan de la cruz, *los Himnos a la noche* de Novalis, por mencionar algunas, son muestra de la estrecha relación entre noche y aprendizaje, noche y revelación, noche y conocimiento.

velaciones al artista; que son las formas en que está mencionada la noche en el poemario de Hernández. Espero, claro, que el lector encuentre en la bibliografía citada las fuentes necesarias para nutrir demás intereses relacionados.

Más allá del mundo fantástico que desató la exploración de la noche entre los pensadores románticos, un punto sobresale y es evidente una vez quitado el dejo de la primera impresión, éste es el conocimiento: la noche como dadora de visiones, presagios, revelaciones, sabiduría y aprendizaje. Dentro de las bastas obras románticas, los *Himnos a la noche* del escritor alemán Friedrich Von Hardenberg, mejor conocido como Novalis, es quizá, la pieza literaria que más influyó en la concepción romántica de *la noche*, y en la que el conocimiento y la nocturnidad están en estrecho lazo.

La noche, la amada como la luz de la noche y todo aquello que tenga que ver con el ámbito femenino será a lo largo de los seis cantos de los *Himnos a la noche*, el eje y el orden de ese universo poético construido por Novalis. De lo femenino brotará el mundo y la vida misma, será el centro rector de un universo que se opone a la visión masculina –si cabe la expresión para brindar un contrario acorde a lo que podemos llamar “femenino”–³⁹ y racional de la vida moderna. Como pupilo y amante, y estos son dos papeles importantes que asumirá el autor a lo largo de los cantos, el poeta verá en lo femenino, simbolizado por la noche, todas las bondades que ésta pueda ofrecerle en pos de un conocimiento vedado y antagónico, en sistema, al racional:

*“Gloria a la reina del mundo
La gran anunciadora de universos sagrados
A la tuteladota del amor dichoso”*

Este conocimiento *especial, sagrado* puesto que sólo se puede acceder a él a partir de revelaciones o iluminaciones, a partir de una *conciencia genial*; vedado para algunos ojos modernos, y convertido en conocimiento *oculto* gracias a la razón ilustrada que lo desplazó del centro de la vida y lo condenó a la pe-

³⁹ Muchos de los escritores románticos ahondarán en la cuestión de lo *femenino* como aquello que designa a la creación, a la naturaleza, a la mujer misma, en contraposición de una visión y cultura masculina del mundo, representada por la racionalidad y la construcción del mundo moderno. Los ejemplos son varios, desde un Rimbaud haciendo apología de lo femenino a lo largo de su obra (“cuando lo femenino hable el mundo cambiará”) y los primeros románticos como Novalis y el propio Schlegel en su discurso implícito del conocimiento a partir de la exploración del universo femenino en *Lucinda*. Desde luego, una oposición nacida por el hecho de que el mundo racional parecía descartar y adjudicar a la mujer aquellos elementos que en su visión se oponían o eran contrarios de la hegemonía racional: la intuición, las artes adivinatorias y la sensibilidad.

riferia, a los bosques, a los cuentos y a la literatura en general; será uno de los grandes ejes temáticos a lo largo del pensamiento romántico. En el poemario de Francisco Hernández encontraremos que la noche, como momento en el que el día llega a su fin, será el instante en que serán revelados conocimientos al músico alemán, algunos de ellos, instantes amorosos y de dicha con su amada: “*aquella noche de los besos primeros de la niña Clara*”(20); también la noche será el instante en que la creación se haga presente, el instante preciso para la composición de la obra: “*Para escribir una canción que empiece en anacrusa,/ es necesario portar un traje de terciopelo negro/ y nadar en el Rin a la luz de la luna*”(18). Pero sobre todo, la noche, al igual que a Novalis, será la tutora y la gran reveladora: “*La canción de la noche te sorprendió callado./ El mundo puso a tus pies su música incansable.*”(38) Con estos versos podemos darnos cuenta que el poemario de Hernández no escapa a la influencia romántica, en el sentido de asumir la noche como fuente principal de conocimientos para el genio, el artista.

Pero, ¿cómo revela este mundo, *la Noche*, sus secretos? Será a través de una comunión mística, como en el caso de Novalis y San Juan de la Cruz. Comunión en la que el artista se descubrirá dentro de este universo y será convidado de este *saber*, donde lo femenino cifrará el mundo y descubrirá el *sentido oculto*⁴⁰ de éste. Pero no sólo la relación del amante será efectuada por el artista; su papel de pupilo será otra forma de acceder al conocimiento pleno de las cosas que la noche ofrece. Ésta se convertirá, pues, en una institutriz para él, y más que eso: en una madre que lo parirá a un mundo nuevo, que lo dotará de una enseñanza suprema. Hijo de la noche (“...y *la noche te tomó en sus brazos/ como a un relámpago recién nacido*” (12), nos dice Hernández en su poemario), el artista encarnará en sí todos los secretos a partir de su *conciencia genial*; pero también todos las visiones terroríficas y los espantos propios de la nocturnidad, como las pesadillas y los sueños, de los cuales el poemario está lleno; ya que *la noche* para los románticos no sólo es una cuestión temporal en la que el sol se oculta y deja atrás el día, *la noche* es también interna, tiene que ver con los lugares recónditos del alma humana. Como *lugar interior*, no sólo es acogedor y be-

⁴⁰ George Lukács en su libro *Teoría de la novela*, atribuye un sin sentido a la vida como característica primordial de lo que él llama *las sociedades abiertas* (las sociedades modernas), caso contrario de las sociedades cerradas, propias de las culturas sagradas, cuyo sentido de la vida estaba dado por antonomasia. Un *sentido oculto* que el hombre moderno habrá de buscar y edificar, según Lukács. Aunque muchas veces esta búsqueda esté condenada al fracaso. Cfr. G. Lukács, *Teoría de la Novela*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.

néfico, es también inagotable como un abismo, y como tal, oculta y descubre también todos los males. Quién entra en estos abismos, en esta empresa inquisidora, “va a dar muy pronto a pensamientos oscuros”, nos dice Novalis⁴¹, y prosigue Béguin: “no conocemos esta realidad más vasta sino como por relámpagos, bajo la forma de un diálogo interior con un ser desconocido que *entabla con nosotros* –continúa Novalis– *una relación vedada a todos los seres atados a las apariencias*”.⁴²

El universo construido por el hombre moderno, por la razón, está sujeto a una temporalidad. El mundo sagrado, *La noche*, está lejos de esta temporalidad, pues para el hombre que penetra en este espacio –o que desciende a sus abismos, según hemos visto– los intervalos de tiempos sagrados, de los que es parte, “no participan de la duración temporal que les precede y les sigue, tienen una estructura totalmente diferente y otro «origen», pues es un Tiempo primordial, santificado por los dioses y susceptible de hacerse presente por medio de la fiesta”,⁴³ pero también del rito o la comunión mística. En este universo nocturno se encuentra el sueño: “El sueño dura eternamente. El sueño sagrado”, dice Novalis. El sueño forma parte de ese conocimiento al cual ha accedido el artista a partir de un estado *particular* que *la noche* propicia. El sueño cobrará una importancia suprema en la cultura occidental a partir de los románticos,⁴⁴ no sólo será un rasgo esotérico y adivinatorio, se convertirá en una potencia reveladora de conocimiento.⁴⁵ A este respecto, cabe aclarar que si bien los románticos dieron vital importancia al sueño, para muchos de ellos el sueño era sólo un medio y no un fin, un comienzo en cuanto a conocimiento se refiere. En el caso concreto de Novalis, él “no coloca el sueño absolutamente por encima de la vigilia”;⁴⁶ para él la verdadera consumación de una conciencia plena de las cosas y del hombre radica en la comunión de ambos estados, el sueño y la vigilia: “Llegará un día en el que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez. *Soñar, y al mismo tiempo no soñar*: esa síntesis es la operación del genio, que hace que las dos ac-

⁴¹ Es probable que estas reflexiones se encuentren próximas a la génesis de la idea de maldad y su estrecho lazo con el artista. Pues la malignidad, en algunos casos personificada por Satán o por algún demonio, será tratada en diversas obras (desde el *Fausto* de Goethe hasta las *Flores del mal* de Baudelaire) en estrecha relación con el conocimiento, la perdición y la tragedia.

⁴² Béguin, Albert, *op. cit.*, p. 254.

⁴³ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1981, p. 44.

⁴⁴ “Si es exacto que los románticos renovaron profundamente el conocimiento del sueño y le dieron un lugar privilegiado, se cometería un error de perspectiva al suponer que fueron los primeros en interesarse por él y en hacerlo objeto de estudios psicológicos. En realidad si los pensadores y los poetas llamados románticos, tan diferentes unos de otros, se oponen en muchos aspectos a los “filósofos” del siglo XVIII, son también sus continuadores y sus discípulos en muchos otros, por ejemplo en el estudio del sueño”: A. Béguin, *op. cit.*, p.25.

⁴⁵ Para mayor detalle y profundidad con respecto a este tema, *Cfr.* A. Béguin, *op.cit.*

⁴⁶ Béguin, Albert, *op. cit.*, p. 262.

tividades se refuercen mutuamente.”⁴⁷ En el poemario de Hernández, pareciera que ambas realidades, vigilia y sueño, se combinan en algunos momentos del texto, ya sea para presentarnos una imagen de Clara: “*La niña Clara camina por la playa/ en el límite justo por las olas*” (22), o para adentrarnos en el universo que conjuga tanto el sueño como la realidad misma: “*Te quitas la escarcha de los ojos y ves a la docena de/ lobos que te sigue./ Tratas de despertar pero no es un sueño. Clara se petrifica*” (32). Como dice Novalis, en este terreno donde no hay límite entre el sueño y la vigilia se mueve el genio, “*Soñar y al mismo tiempo no soñar*”. Parece ser que en este terreno está escrito, por momentos, el poemario, que estamos ante la presencia de imágenes arrebatadas a este universo de sueño-vigilia, ya que estos poemas son “cifras visionarias del arribo del delirio”.⁴⁸ Y como en todo delirio, el tiempo se manifestará de otra manera al que suele presentarse en la vida ordinaria; será un tiempo distorsionado, *sagrado*, como el del relato o el mito. El universo atemporal del cual es parte la noche, el sueño y la poesía, inundará las páginas de este poemario y ambientará parte de los textos que lo componen: “*El sueño recurrente de la niña Clara: en una isla remota, donde las nubes se funden con lo árboles y llueve sin cesar, una muchacha lee la Crítica de la razón pura a la sombra de una choza*” (27). El viaje hacia la noche, como dije líneas arriba, es también un viaje hacia el universo interno, hacia dentro de sí mismo. Al igual que Orfeo, el artista ha de *descender* en pos de un conocimiento o meta específica. Ha de morir para renacer transformado, siendo *otro*. “Despojarse de sí mismo es la fuente de todo abajamiento, así como la base de toda ascensión verdadera”, nos dice Novalis, ya que “todo descenso en el yo –continúa–, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior”.⁴⁹ Esto será la simetría del universo para la mayoría de los románticos; un descenso que bien puede ser un ascenso.⁵⁰

La Noche se convertiría así, para los artistas románticos, en “el gran seno de la revelación”, como nos dice Novalis en sus *Himnos a la noche*. El artista tendrá la labor, mediante su voluntad, de consagrar el u-

⁴⁷ Novalis en A. Béguin, *op. cit.* p. 263.

⁴⁸ Paredes, Alberto, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹ Novalis en A. Béguin, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁰ Dicho en palabras del poeta chileno Vicente Huidobro, en su prefacio a *Altazor*: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”, versos que no niegan en nada el estrecho lazo con esta idea romántica.

niverso y la vida. Tendrá la obligación de transfigurar ese conocimiento que la noche le brinda como *oculto*, en *revelación*, pese a los abismos que habrá de habitar con ello, pese a la derrota por vía de los demonios, como en el Schumann de Hernández.

2.4 El arte como salvación

Como he mencionado en páginas anteriores, la Revolución Francesa fue el inicio de un proceso de cambio social que no sólo implicó el tema político, sino que cubrió en suma todos los aspectos de la vida del hombre y fue punta de lanza para el nacimiento de nuevas sociedades. En pocas palabras, la Revolución Francesa abanderó todas las promesas del hombre moderno, entre ellas, la realización plena del hombre en todos los sentidos.⁵¹ La revolución, en sus inicios, fue saludada por la mayoría de los pensadores románticos. Salvo figuras como Goethe, quien desde un principio vio en ésta “el comienzo deplorable de la época de las masas”⁵² y no porque se obstinara con los intereses de los nobles, sino porque “advierde claramente la indignante injusticia y la explotación”⁵³ que vendría con ella.

Lo que muchos de los pensadores románticos como Novalis, Schlegel, Schiller y filósofos como Hegel y Kant vieron en la Revolución francesa fue el carácter libertario del hombre, la prosperidad y la justicia que ésta prometía; vieron concretado en ella el triunfo práctico de la filosofía y el pensamiento.⁵⁴ Sin embargo, pronto, “muchos de los que al principio saludaron la revolución con entusiasmo le dieron la espalda cuando el terror y la nueva opresión del hombre en nombre de la libertad superaron todos los excesos”.⁵⁵ La revolución tomó la postura de limpiarlo todo, incluyendo tradiciones y costumbres; en el transcurso de esta limpia, la razón pronto mostraría su poder tiránico.

Dos aspectos importantes surgirían con la Revolución Francesa y darían un nuevo giro a la concepción del mundo por parte del hombre. El primero es que este suceso cambió de fondo la manera de ver el proceso histórico de la vida en el hombre moderno: ya no sería un proceso cíclico en el cual el hombre estaba atenido al devenir del destino y de las circunstancias mismas, ahora él era el constructor de un pro-

⁵¹ Cfr. R. Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, México, 2009.

⁵² Safranski, Rüdiger, *op. cit.*, p. 35.

⁵³ *Ibidem.*, p. 37.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 35.

ceso histórico *lineal, progresivo*, y cuya mirada estaba puesta en el futuro. El segundo es que el mundo de la política se abría como un campo fértil donde el hombre podría organizar su futuro; donde, además, *las masas* –el pueblo– entrarían a escena teniendo un papel importante dentro de este proceso.⁵⁶

La política ocupó un papel central dentro de la vida moderna, fue un campo en el que muchos de los pensadores y filósofos incurrieron. Pronto, este papel primordial de la política en la vida fue condenando a la periferia, con otros aspectos de la vida del hombre, entre ellos, el mundo del arte y el papel del artista. En efecto, la época no parecía “pronunciarse en absoluto a favor del arte”,⁵⁷ e incluso, muchos de los creadores comenzaron a proclamarse en pos del arte y en contra de la tiranía de la razón, la ilustración y el mercado, que ya desde esos días empezaba a tomar la manija de la dirección del mundo. En una de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller,⁵⁸ puede leerse lo siguiente:

El curso de los acontecimientos ha dado al genio de la época una dirección que amenaza con alejarlo cada vez más del arte del ideal. Éste ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es el hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida.⁵⁹

El problema que nos presenta Schiller es medular en torno al arte, incluso hasta nuestros días. En este tiempo es donde nacerán y se desarrollarán las posturas y polémicas sobre la entrada del artista al mercado, y más tarde (siglo XX), su adhesión al poder y mafias literarias. Pero más allá de estas primeras cuestiones que el nuevo mundo en construcción trajo consigo para el arte en general, lo que Schiller intenta demostrar con su *teoría estética* –consumada en estas cartas y apoyada, como él dice en su mayoría, por ideas fundamentales del sistema kantiano–,⁶⁰ es que existe para la construcción de un nuevo mundo, de una nueva humanidad y un nuevo hombre, dos rasgos importantes que están más allá de una cuestión temporal e inclinación política, y que toman forma en el discurso estético y moral. Es a estos terrenos donde Schiller quiere llevar la discusión del planeamiento de la nueva sociedad, contraponiéndolos, desde mi punto de vista, al discurso político y económico. Lo que Schiller pretende

⁵⁶ Cfr. R. Safranski, *op. cit.*

⁵⁷ Schiller, Friedrich, *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, Antrophos, Madrid, 1990, p.117.

⁵⁸ Primera carta incluida en F. Schiller, *op. cit.*

⁵⁹ Schiller, Friedrich, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁰ Cfr. F. Schiller, *op. cit.*, p. 113.

mostrarnos es el valor importante que tienen estos aspectos en el devenir del hombre, estas ideas “antiguísimas de la razón común” y “hechos de aquel instinto moral que la sabia naturaleza da al hombre como tutor”.⁶¹ Para Schiller no habrá más vía para la realización plena del hombre, para la libertad, que el aspecto estético; por ello propone la discusión del futuro de la sociedad en este terreno y no el político o en el económico:

Espero convenceros de que para resolver en la experiencia este problema político⁶² hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad.⁶³

El arte surgirá entonces como una posible solución al gran fracaso que ya veían los pensadores románticos en el proyecto de la construcción de la sociedad moderna, en materia de plenitud y libertad del hombre. La belleza y la moral serán para Schiller, y posteriormente para filósofos y pensadores como Adorno, dos armas que el hombre podrá emplear en pos de un estado elevado de humanidad.⁶⁴ Es a través del arte donde el hombre recupera “su infancia en su mayoría de edad”,⁶⁵ mediante el juego (el *Homo Ludens*). Para filósofos como Safranski, ésta será la tesis mayor inmersa en las cartas de Schiller, “se trata de una tesis de antropología cultural de enormes consecuencias para la comprensión de la cultura en general y de la cultura moderna en particular, de una tesis con la que Schiller funda su pretensión de curar la cultura mediante su educación estética”.⁶⁶ El juego, o mejor dicho, los juegos, son el de la literatura y el arte en general. El juego, según Schiller, abre el espacio para la libertad y se contrapone a la violencia.⁶⁷

La obra de arte se miró, pues, en esta perspectiva, como una vía de reconciliación entre el hombre y su entorno, y consigo mismo, al menos así la miró Adorno.⁶⁸ Sin embargo, apunta Albrecht Wellmer, refiriéndose a esta postura tomada por Adorno, la experiencia estética (el arte) es más un *medio* que un *modelo*; ya que “las ideas de libertad, de ser uno mismo en el sentido no represivo, de justicia o de reconocimiento y solidaridad mutuos –características que Adorno veía propias del arte–, si son interpreta-

⁶¹ *Ibidem*, p. 113.

⁶² Se refiere al aspecto tiránico mostrado por la razón y la Revolución Francesa, en cuanto a la violencia y asesinatos generados por ésta. También alude a la situación de encarcelamiento de las libertades del hombre pos de un progreso económico.

⁶³ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁴ Cfr. F. Schiller, *op. cit.*, pp. 32-35.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 123.

⁶⁶ Safranski, Rüdiger, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷ Cfr. R. Safranski, *op.cit.*

⁶⁸ Cfr. A. Wellmer, “Razón, utopía y la dialéctica de la ilustración”, en *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988.

das en términos de la configuración no-represiva de los elementos que existen en la obra de arte, pueden significar sólo un estado de cosas transhumano, pero no una forma de vida en la que hablen o interactúen los individuos”.⁶⁹

Fuera el arte una posibilidad de salida al derrumbe inminente de la sociedad moderna en materia de derechos y libertad, o no lo fuera, éste ya enfrentaba sus propios problemas. ¿Cómo existir en un sistema dónde se es relegado? ¿Convertir el arte en mercancía o dar la espalda a la lógica de la productividad mercantil? Estas fueron preguntas medulares que tuvieron que hacerse los artistas, y que hasta nuestros días han traído consecuencias para el medio artístico. Del cual, algunos en su momento han optado por rechazar el apoyo de instituciones independientes y gubernamentales, o aceptar y concursar por el incentivo económico que éstas brindan.

L'art pour l'art, movimiento desprendido del romanticismo, y encabezado por el poeta francés Charles Baudelaire, se propuso, además de explorar y criticar la sociedad moderna, ser “una protesta contra el utilitarismo vulgar, y las ásperas preocupaciones mercantiles de la burguesía”.⁷⁰ *El arte por el arte* de Baudelaire, se propuso no producir mercancías en un mundo donde todo es mercancía.⁷² Pero Mallarmé, según Fischer, llevaría más lejos esta premisa. *La poesía pura* de este poeta encarnaría la soledad total del hombre moderno, pero más aún, la del artista moderno. Si bien en la poesía de Baudelaire aún podemos encontrar la protesta, en la poesía de Mallarmé –continúa Fischer– “respiramos la pura nada, levemente cubierta con velos fantasmales y arabescos mágicos”.⁷³

Desde luego que la postura de Fischer carece de visión. El arte, primero que nada, implica un viaje ha-

⁶⁹ Giddens, Anthony, Jürgen Habermas *et al.*, *op. cit.*, p. 86.

⁷⁰ Fischer, Ernest, *op. cit.*, 101.

⁷² A propósito de esta posición de Baudelaire con respecto al arte y el mercado, cito la reflexión de Walter Benjamin que incluye Fischer en su ensayo “El arte y el capitalismo. El espíritu del romanticismo” incluido en libro *La necesidad del arte*, y que resulta de lo más enriquecedor para formarnos una idea del poeta Baudelaire y del tema del arte en general: “[...] fue el primero en comprender –y esta comprensión tuvo una importancia inmensa– que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista. ¿Qué otro encargo social podía reemplazarlo? Ninguna clase podía suministrarlo: el único lugar donde el artista se podía ganar la vida era el mercado de inversiones. A Baudelaire no le interesaba la demanda manifiesta, a corto plazo, sino la demanda latente, a largo plazo... Pero, por su propia naturaleza, el mercado –donde había de descubrirse esta demanda– imponía un tipo de producción y un modo de vida muy diferentes a los de los poetas anteriores. Baudelaire se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía ya de dignidad alguna que atribuir”. Aunque Fischer opina distinto que Benjamin, no repara en dejar abierta cualquiera de los dos argumentos referentes al poeta francés, el que he citado en estas líneas y el que él brinda en su ensayo, ya que, según Fischer, existen “muchas observaciones personales que demuestran lo ambivalente de su actitud y tanto pueden justificar la interpretación de Benjamín como la mía” en E. Fischer, *op. cit.*, p. 102.

⁷³ Fischer, Ernest, *op. cit.*, p 104.

cia sí mismo, antes que conformarse en materia. La visión de Fischer parte de una interrogante que se ocupa más en su utilidad que en su carácter espiritual. Olvida por completo la llamada de atención que hizo Schiller con respecto a estos valores y medidas: “El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza”⁷⁴ que es el mercado y la lógica de éste. El arte trasciende escuelas, ideologías, posturas y más; es atemporal, puesto que forma parte de un universo común a todo hombre. En este sentido, el poemario de Hernández pareciera estar edificado en estas ideas, pues si bien existe una *derrota del artista* en el personaje Schuman, derrota provocada por la adversidad del mundo que lo rodea (la destructiva relación que muestra Hernández de Schumann con el padre de Clara Wieck) y la degeneración mental producto de la enfermedad; también existe una victoria moral y estética, acorde a lo expuesto por Schiller, como hemos visto en líneas anteriores. Hernández pareciera mirar en el arte, de igual forma que Schiller, Herder, Hamann, y otros románticos, una posibilidad de redimir no sólo la vida del artista, sino darle un valor a la vida común de todo hombre, a su sociedad. Esta es la *victoria* que a mi manera de ver está implícita en el poemario, que nace, a partir de la explícita derrota, del abismo de la locura y el final trágico de la vida del Schumann de Hernández. El poeta veracruzano ha expresado esta ambivalencia (*victoria-derrota*, por así decirlo en elocuencia con este trabajo), no sólo en la obra que ocupa esta tesis, sino que forma parte importante en su concepción poética, ya que él mira su obra y la poesía en general con esta idea de por medio: “La poesía es un sanador, algo que cura, pero también es la locura”.⁷⁵ Enfermedad y cura, ambas unidas en la presencia del artista.

“Cada grupo humano debe buscar su interioridad, que es parte de su tradición” nos decía Herder con respecto a la construcción de la *idea de la vida*, en el sentido más universal que queramos verlo.⁷⁶ “Cada época tiene su propio ideal”, continua Herder, y no podemos negar que en esta *búsqueda y descubrimiento del ideal* espíritu humano, los románticos nos demostraron que el arte será siempre –más allá de modas y de posturas– una lámpara, una escafandra para adentrarnos en la elucubración del futuro, del presente y

⁷⁴ Schiller, Friedrich, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁵ Francisco Hernández en E. Montaña Garfias “La poesía es un sanador, pero también es la locura, dice Francisco Hernández”, Entrevista, *La Jornada*, miércoles 29 de mayo, 2013, p. 4a.

⁷⁶ El ideal de vida para los románticos, explica Berlin, se trataba del desarrollo pleno del hombre en todas sus potencialidades, pero también consistía en la conformación de un hombre integral capaz de abarcar todos los campos del conocimiento, y inconsecuencia, ser un digno representante de su sociedad. Cfr. I. Berlin, “Los verdaderos padres del romanticismo” en *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.

del pasado de la vida del hombre. Esta lámpara luminosa es la que mira Hernández al final de la vida de Schumann, esa luz es la que nos muestra, si sabemos buscar en la profundidad de la derrota.

2.5 Sobre el artista

Debemos a los románticos, entre otras cosas más, concretar el aura extraña, enigmática y misteriosa del artista, que ya se venía arrastrando siglos antes en Occidente.⁷⁷ Podríamos ubicar las circunstancias precisas para esta concreción en el naciente poderío del mercado y en la retirada que este sistema comenzaba a ofrecer al arte en general, como ya he comentado líneas arriba. Los artistas se vieron pronto relegados a la soledad de existir para sí mismos; lejos de toda practicidad y utilidad en la sociedad naciente. Pero no fue sino hasta Baudelaire, cuando el artista culminó su imagen misteriosa, mágica, y dotada de una dignidad adecuada para sobrevivir en un sistema que pretendía relegarlo de toda escena.

Para críticos como Walter Benjamin, Baudelaire se encargó de “reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía ya de dignidad alguna que atribuir”.⁷⁸ Según Benjamin, Baudelaire fue el primero en entender que la vida o subsistencia del artista no se encontraba en la temporalidad presente, sino en la futura *inversión* que éste podría hacer con su obra. La estrategia, según explica Fischer con respecto a la argumentación de Benjamin, radicó en que el arte del poeta francés “no quería saber nada del mundo burgués, rechazaba con arrogancia al lector burgués; pero, al mismo tiempo, intentaba fascinarle con efectos sorprendentes. Baudelaire hablaba de la aversión que le producía la realidad pero también del “aristocrático placer de no gustar”. Su aversión por la realidad le impulsó a refugiarse en *l'art pour l'art*; su aristocrático placer le movía a atemorizar al despreciado burgués con una belleza terrorífica, con centelleantes instrumentos de tortura”.⁷⁹ Nos apeguemos a esta visión, o no, sobre el arte de Baudelaire, lo importante para nosotros debe ser que gracias al nacimiento de la figura del artista romántico (y en la del poeta maldito), el arte se dotó nuevamente de un valor que la sociedad moderna capitalista poco podría destruir, y del cual, tiempo después, paradójicamente, se aprovecharía para hacer *rentable* esta cualidad: la

⁷⁷ Para mayor profundidad con respecto a este rasgo, consúltese W. Muschg, *op.cit.*, específicamente el capítulo titulado “Los magos”.

⁷⁸ Walter Benjamin, fragmento incluido en el ensayo “El arte y el capitalismo. El espíritu del romanticismo”, *op.cit.*, p. 10.

⁷⁹ Fischer, Ernest, *op. cit.*, p. 103.

dignidad del arte y del artista.⁸⁰ El artista surgió, entonces, como un ave extraña de la cual era mejor huir o atenerse a su embrujo; se convirtió en el elemento crítico que era necesario –en el terreno estético y moral– en una sociedad que varias veces mostraba su rostro de barbarie. Para muchos de los artistas, esto consumó su entrada y permanencia dentro del nuevo mundo en construcción. Ya que se volvió *necesario* como medida moral para frenar en mucho el salvaje monstruo que la civilización moderna desataría;⁸¹ todo ello a cambio, claro, de un precio alto: dejar a un lado su carácter mágico y entregarse de fondo a un aspecto *útil* de la vida, la política y la sociedad:

La decadencia del romanticismo comenzó en el instante en que los charlatanes tuvieron acceso a sus jardines encantados, cuando olvidó su tragedia inherente y traspuso los límites de la pura interioridad. Hasta para los más grandes era peligroso el regodeo con el egocentrismo creativo, pues minaba el poder de plasmación [...] ¿Cómo habría podido comprender la gran mayoría el sentido sublime y peligroso de esta brujería? Quien tratara de popularizarla tenía que desfigurarla, y de todo eso sólo podía surgir el diletantismo y el oscurantismo (...) la nostalgia de lo maravilloso apuntó ahora hacia fines políticos, y los simpatizantes ortodoxos tuvieron ahora la palabra.⁸²

Muy a pesar de ese nuevo papel del artista, otros más decidieron cultivar lo que habían ganado hasta entonces: su halo de misterio. El artista maldito, el rebelde, el loco, el crítico de la sociedad, el trágico, fue relegado al anonimato, o él mismo forjó su autoexilio. Este autoexilio responde también a que el artista romántico “siempre puso en primer término al espíritu, y la mediocridad materialista de que ahora más que nunca daba pruebas abundantes la clase social mencionada⁸³ acabó indignando a sus representantes estéticos, que repudiaron así su concepción de la vida y se situaron intencionalmente por encima de ella, libres, por tanto, de una de las últimas ligaduras que podrían, en principio, impedirles tocar la cumbre suprema del individualismo, con sus consecuencias en lo que concierne a la originalidad artística”.⁸⁴ Originalidad, obviamente, encarnada en el artista maldito, en el incomprendido, en el alienado, en el perverso –en el amplio sentido de esta palabra–; pero, también: en *el elegido por los dioses*,⁸⁵ idea que in-

⁸⁰ Con frecuencia vemos el gran despliegue promocional sobre un artista recién finado, el cual parece ser más rentable, más atrayente para un público ávido en ídolos, si éste era un mendigo, un malviviente, un desafortunado o vivía en situación límite, ya sea por medio de una enfermedad física o psicológica, o mera pobreza financiera.

⁸¹ Mucho de la discusión en torno al arte en el siglo XX, incluyendo los diversos movimientos que ocuparan este siglo, girarán entorno de esta circunstancia. Para muestra la frase que hizo famosa Theodor W. Adorno una vez ocurrido el Holocausto: “Después de Auschwitz no se puede escribir poesía”.

⁸² Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 99.

⁸³ Carlos Bousoño se refiere a la sociedad burguesa.

⁸⁴ Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, cuarta edición, Gredos, Madrid, 1996, p. 445.

⁸⁵ El nacimiento de la idea sobre el artista como elegido por los dioses, o mejor dicho, el resurgimiento de este idea, se debe más que nada a la respuesta prerromántica en contra de la visión hegemónica del poeta racionalista: “Desde mediados del siglo XVIII, en Francia e Inglaterra, un nuevo pensamiento venía refutando el dogmatismo de la creencia racionalista. En este pensa-

fluiría mucho en el mito construido por el artista, y sobre el artista, desde esa época hasta nuestros días. Preso muchas veces de su propia locura o enfermedad, o destinado a cargar consigo un porvenir nefasto, este *nuevo genio* cultivó la obra en silencio, en la espera de hacer posible la germinación sublime de su arte. El artista convertiría su vida misma en personaje o motivo literario, al parejo de su obra. Pronto, la reivindicación de una vida en desgracia cobraría cuerpo en la prosa misma de sus personajes; los cuales no serían más que la visión de ellos mismos hecha literatura. El héroe romántico, muchas veces artista o poeta dentro de la ficción, “sería el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. El héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino, aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre”.⁸⁶ Para Francisco Hernández, pareciera ser esta idea –la de plasmar en su escritura al artista como personaje– un motivo que mueve parte de su obra. Aquellas máscaras de las que habla Paredes⁸⁷ son también una manera de dar voz al artista dentro de la ficción literaria –como lo hicieron los románticos– para reivindicar, mitificar y revalorar el oficio en un sistema al que poco le importa el arte. La mitificación del artista sirvió a los románticos para incrustarse en un mundo que perdía interés por ellos. La mitificación de su personaje Schumann, por medio de la desgracia de su vida plasmada en el poemario, le sirve al poeta veracruzano para revalorar la imagen del creador y su obra pese a las circunstancias adversas del mundo al que hoy se enfrenta. Como podemos ver en palabras suyas con respecto al papel de la poesía en estos momentos: “a pesar de que no son buenos tiempos, está ahí, viva, publicándose, a pesar también de la tecnología hay muchos leyéndola o escribiéndola a contracorriente. Por algo será. Está vida aunque la maten a cada rato, aunque piensen que es inútil en estos momentos.

miento desempeñaba un papel importante una nueva opinión sobre la esencia de la poesía. Se recordó nuevamente la antítesis del poeta racionalista: el agraciado por los dioses, el exaltado, el mago que cruza la frontera del mundo suprasensible (...) Los poetas comenzaron una vez más a dirigirse al sentido de lo milagroso y extraordinario, a descubrir la magia de ritmos, sonidos e imágenes verbales con los cuales se franquea el paso de las emociones exaltadas”: W. Muschg, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁶ Paz, Octavio, *La otra voz/Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 42.

⁸⁷ Alberto Paredes fija su atención en el hecho de que Hernández construya parte de su poética mediante la impostación de otras personalidades; de *calzarse la vida*, o *dar voz* a la vida de algún personaje artístico: el caso de Schumann, de Trakl, de Hölderlin. Esta impostación, o el uso de *máscaras*, como lo nombra Paredes, ha sido uno de los rasgos característicos que distingue parte de la obra del escritor. La máscara le sirve a Hernández para encontrar “el camino por el cual el poeta no tenga que ser maldito ni hundirse en la locura”, pero pueda, a la vez, dar testimonio de ella (Cfr. A. Paredes, *Una temporada de poesía: nueve poetas mexicanos recientes: 1966-2000*, CONACULTA, México, 2004, pp. 78-83).

Nunca faltan razones para considerarla moribunda o inútil; sin embargo tiene más de siete vidas y sigue alimentándonos, convenciéndonos de que hay otra vida en esto”.⁸⁸

Tanto para los románticos, como para Hernández, el artista concreta así, lo que para Hamann y Herder debía incumbir a toda obra de arte: *la obra es expresión de alguien*. “Es la voz de un hombre dirigiéndose a otro hombre”.⁸⁹ Por lo tanto, el arte –y mucho de este rasgo lo debe al movimiento romántico– ya no perderá de vista al creador; nacerá con esto el mito del artista. Pero no cualquier artista; será el trágico, el desamparado por toda gracia, quien llamará poderosamente la atención. Pues es en él en quien se encarna toda la soledad, todo el desamparo y la orfandad que el espíritu moderno padece. No sobresaldrá por su triunfo, que sin duda podrá llegar en su obra misma, sino por su dolor y fracaso; pues es en este espejo donde se muestra, verdaderamente, “lo titánico y divino de la naturaleza humana”.⁹⁰

2.6 Arte y magia. Algunos aspectos sobre la poética romántica

Más allá de creer que el siglo XVIII fue un periodo donde la razón ilustrada y el mundo armónico y científico gobernaban la vida, este siglo fue el gestor de múltiples sectas, seguidores religiosos y estudios esotéricos⁹¹ que ocuparon gran parte de la vida política y social de la época. “Dada la profundidad en la que había caído el racionalismo, y el hecho de que la religión necesitaba hacer este tipo de compromiso para tener alguna oportunidad de ser aceptada, no debiera sorprendernos que la gente haya buscado satisfacción moral y espiritual en algún otro lado”.⁹²

Pese a la gran cantidad de falsos profetas y charlatanes, se desarrollan en este siglo teorías y propuestas dignas de investigación y profundidad inquisitoria. Tal es el caso del *vitalismo místico* propuesto por Hamann, el cual, a grandes rasgos, se opone a la creencia de que haya temas o aspectos de la vida que sean totalmente conocibles, al menos de la manera en que lo proponía el método científico. A él, esta visión de la vida –la visión ilustrada– le parecía algo ingenuo. Hamann creía que la naturaleza misma hablaba y revela-

⁸⁸ Francisco Hernández en E. Montañó Garfías, *op. cit.*, p. 4^a.

⁸⁹ Berlin, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, España, 2000, p. 87.

⁹⁰ Walter Muschg escribe esta frase al referirse al fracaso de Orfeo por traer de regreso a su amada del mundo de los muertos, y después de ser desmembrado por las ménades. Ve en el fracaso de este acto, su verdadera consagración como poeta (*Cfr.* W. Muschg, *op. cit.*, pp. 32-33).

⁹¹ Entendamos esotérico en el sentido de ser algo “oculto, reservado”, algo a lo cual se tiene acceso sólo mediante un proceso de iniciación.

⁹² Berlin, Isaiah, *op. cit.*, p. 74.

ba secretos al hombre, si éste estaba preparado para ello, pues la naturaleza y cada una de sus componentes eran la voz de Dios. A esta creencia mística, Hamman le agregó el aspecto de la historia. Pensaba que cada uno de los sucesos históricos del hombre, “que son interpretados como sucesos empíricos ordinarios por historiadores ignorantes, son en realidad métodos por los que nos habla lo divino”.⁹³ Esto ayudó, en mucho, a cambiar la visión que se tenía sobre los mitos, ya que Hamman veía en ellos la forma idónea con la cual los seres humanos “expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza”.⁹⁴

Lo que Hamman –y posteriormente Blake– y demás *místicos* del siglo XVIII intentaron realmente hacer, fue salvar mucho del rasgo espiritual que el mundo racional les había robado y prohibido. Encontraron en los aspectos espirituales de la vida, lejos de los planteamientos racionales, otra explicación del mundo, otra manera de vivir y estar en éste. No es de sorprendernos que la idea del artista como el hacedor de mundos, aquel que hechizaba con las palabras o la música, suscitara tantas respuestas, apoyos y controversias en este tiempo. Pero, propiamente, debemos a este siglo la concreción y recuperación de la idea de que la palabra poética se convirtiera a los ojos del mundo, en la *génesis* de universos, encantamientos, milagros y sucesos de esta índole: “*Magia* también es la palabra fundamental de la poesía romántica. Desde Jean Paul y Novalis hasta los simbolistas franceses gira en torno de la omnipotencia del pensamiento y la palabra que obra milagros”.⁹⁵

La diferencia sustancial entre esta idea de magia artística y el tipo de magia de las sociedades sagradas, radica, según Muschg, en que la primera “ya no posee la relación con la naturaleza y el afianzamiento terrenal de Goethe; se separa aún más de la realidad y se retrae hacia el interior, convirtiéndose en puro juego de la imaginación. La poesía de Goethe era todavía una acción mágica; para los románticos, la magia se espiritualiza por completo, pasando a ser un tema poético y la fuente de un nuevo estilo literario”.⁹⁶ Sin embargo, sea su naturaleza un asunto de imaginación o concreción real, el rasgo mágico arte siempre ha estado intrínseco a éste de alguna manera.⁹⁷ Desde luego que con el movimiento del ro-

⁹³ *Ibidem*, p. 76.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ No podemos negar el primordial lazo religioso que propicio el nacimiento del arte desde los comienzos de la humanidad;

del romántico este rasgo cobró una mayor importancia gracias a las condiciones propiciadas por la razón y la retirada del centro de la vida por parte de la religión. La literatura romántica, como Heine llama a cierto tipo de literatura que se opone a la escrita por los griegos y romanos (clásica), *ya traerá consigo un cierto rasgo esotérico*, y lo explica del siguiente modo:

El arte clásico sólo debía representar lo finito, y sus figuras podrían ser idénticas a la idea del artista. El arte romántico debía representar o, más precisamente, aludir a lo infinito y las relaciones puramente espirituales y recurrió a un sistema de símbolos tradicionales o, mejor dicho, de parábolas [...] De ahí el carácter místico, enigmático, maravilloso e hiperbólico de las obras de arte medievales.⁹⁸

Cabe aclarar que para Heine, este carácter espiritual y místico del arte romántico fue un *nuevo despertar de la poesía de la Edad Media*, por su cercanía sustancial con la visión de las sociedades religiosas. Sin embargo, como ya observamos líneas arriba, existen diferencias sustanciales entre ambas: mientras una es hecho y realidad práctica y común, la otra afianza sus raíces en el terreno de la imaginación.

Pero ¿en qué consistía esta nueva magia para los artistas románticos? Si bien se interiorizó y se espiritualizó, como apunta Muschg, la magia para ellos radicaría en el contenido espiritual y misterioso de la vida, en aquello que resulta inefable, aun para el poeta. Este rasgo cobrará presencia en *el genio*, y tendrá repercusión real en la vida de cada uno de los artistas. Todos ellos encontrarán *ese rasgo mágico* de la vida en el misterio del arte; el arte para ellos será la puerta que conduzca a ese mundo mágico, mundo susceptible mediante las *visiones* experimentadas por ellos. Tal empresa y tales *visiones*, desde luego que implican ciertos inconvenientes: “Todos los grandes poetas del romanticismo experimentaban su arte como un peligro mortal. Era un camino hacia el abismo que podían seguir hasta el final o ante el cual retrocedían asustados”.⁹⁹ Este carácter mágico de la vida, no sólo devolvió al hombre, como un espejo, el camino a otros mundos sin fronteras, también le reveló la imagen trágica de sí mismo. Una naturaleza que va más allá de tiempos y modas, un carácter innato del ser humano. Para el romántico, este rasgo trágico, esta tristeza y melancolía no eran “consecuencia de la impiedad moderna, como afirma Kierkegaard, sino

incluso filósofos como Régis Debray, en su libro *Vida y muerte de la imagen*, proponen que aquellas primeras obras de la civilización son mas obras religiosas que artísticas, que el arte en realidad es un producto relativamente nuevo en la civilización humana.

⁹⁸ Heine, Heinrich, *La escuela romántica*, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2007, p. 48.

⁹⁹ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 105.

la antigua herencia de la religiosidad mágica”.¹⁰⁰ Por lo tanto, no resulta absurdo pensar en que las diversas formas de expresiones por parte de estos artistas –ya sea en verso, imágenes, símbolos, sonidos, parábolas y demás recursos retóricos plasmados en la música, la poesía o la pintura–, hayan tenido nexos sutiles con diversos elementos mágicos o de hechicería. Con los prerrománticos –como Goethe, por mencionar alguno– y los románticos, se comienza a generar un arte que utilizará como motivos o recursos estéticos, símbolos, temas e imágenes que guardan nexo especial con la magia. Es así como la fauna nocturna animada e inanimada –Búhos, ratas, lechuzas, jardines oscuros, bosques, sombras, duendes, calderos, mujeres mágicas, chamanes, brujas, caballos–, las ideas demoníacas o trágicas, cobran presencia en las obras de los grandes artistas de la época.

En cuanto a los poetas, la imagen de lo degradado, de lo terrible a la vista, de lo *feo*, que podemos encontrar en gente como Baudelaire, Rimbaud y toda la estirpe maldita, que guarda familiaridad con estos artistas precisamente por el uso de estos temas, motivos o recursos, y que los hace compartir medianamente una visión semejante: Poe, Rilke, Celan, Bataille, entre otros; formará parte importante de su poética.

Pero esta “lírica” no sólo es el nexo con aquella genealogía mágica que guarda en sí todo el artista trágico,¹⁰¹ no sólo es *el colgado, el barco ebrio* y *la belleza amarga* de Rimbaud; o *la carroña infame* sobre guijarros de Baudelaire; o *el ángel terrible* de Rilke; o *la belleza y las amapolas de los muertos* de Celan; o, hasta nuestros días, *los caballos enfermos* y *la pipa del diablo* de Hernández; es una actitud ante la vida, que sumergió y sumerge su rostro en el abismo y que regresa para dar testimonio de la *embriaguez* o rehuir de ella. En el poemario de Francisco Hernández, esta *tragedia heredada* por su personaje Schumann estará puesta en relieve precisamente por su enfermedad mental. Cada una de las revelaciones que naturaleza y genio le brindaron para conformar su obra, le serán cobradas con la misma intensidad: “*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*” (38). Así como será la iluminación, será la oscuridad, este parece ser el modo estético, al igual que los románticos, que nos propone Hernández. El poeta parece tener claro esta premisa y es precisamente por vía de la derrota, de la

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 106.

¹⁰¹ A propósito de este tipo de artista, el siguiente fragmento: “fueron aquellos que, junto con la belleza de la poesía mágica, también heredaron su tragedia”: W. Muschg, *op. cit.*, p. 42.

tragedia, que busca iluminar el otro lado de la balanza: la obra. Incluso el lenguaje, cercano a los elementos mágicos (“bosques”, “lobos”, “abrigo negro”, “potros enfermos”, “patas de gallo en los altares”, “ángeles curvos”), ayuda al poeta a llenar de oscuridad su poemario para ambientarlo y lograr por medio de la oscuridad hacer más intensa la luz de los objetos y personas que complementan el discurso poético de su obra: a la oscuridad de elementos propios de la magia y la nocturnidad, el poeta contrapone la luz del personaje de Clara Wieck, de su amor por ella, de su música, de su obra: “*bajo el agua, escuchas por primera vez/ la música de tu alma*” (14), o “*mordisqueabas los dedos de la niña Clara/ y su fiel transparencia de racimo*” (18). Es importante notar el nexo entre el lenguaje cercano semánticamente a la magia y el destino trágico del artista. Como hemos visto líneas atrás, los románticos encontraron en este lenguaje un modo de acercarse al elemento mágico del arte; y debemos a ellos el sentido trágico que trae consigo esta actitud. De ellos hereda y hace suyo este nexo Francisco Hernández para plasmarlo en el poemario que ocupa esta tesis. El poeta se ayudará de este *discurso oscuro* para construir la imagen del músico alemán y su tragedia. Lo usará para hacer más contrastante la luz que le interesa poner en relieve: la luz de la victoria, de la obra. Sabe que la iluminación lleva consigo un precio y en este juego sitúa su poemario. Reconoce las huellas que han dejado este tipo de artistas a lo largo del tiempo y reconoce las señales de humo que conducirán el barco del espíritu humano a su posible aventura o a su posible naufragio; esta es su apuesta, y es también su planteamiento estético del libro:

*Una catarata brotó de una sortija y con esas visiones
construiste los arabescos que muchos fariseos tardarán
siglos en descifrar.
Pero también hicieron su entrada los demonios* (38)

2.7 La mujer en la visión romántica

Para ir más allá de la afirmación ya conocida sobre la revaloración del papel de la mujer en la sociedad por parte de los románticos, debemos comprender el carácter profundo con el cual éstos dotaron a la mujer. No sólo fue el recipiente en el cual se depositó todo lo bello y digno de admiración; se convirtió para muchos de los escritores de esta época, en el centro que regiría la vida en sí y un aspecto importantísimo para ellos: la imaginación.

La mujer sería principio y base de una nueva visión del mundo, cierto; pero no cualquier mujer. En un principio básico, debemos aclarar que la *mujer imaginada* por los románticos era, por mucho, preferible para ellos que la mujer real, de cuerpo y alma, aunque esta *imagen* de la mujer partiera de ella misma; baste decir que las historias de desgracias matrimoniales son varias: Milton, Verlaine, Hoffmann, Shelley. Y muchas veces, como en el caso de Verlaine y Milton, ellos mismos fueron sus propios verdugos y aniquiladores.

En el caso de Novalis, por mencionar a uno de los muchos poetas románticos que podrían figurar en lo dicho aquí, no es sino hasta la muerte de la amada en que ésta cobra un papel fundamental en su historia de vida, en su poética. A partir de esta desgracia o pérdida, “Novalis querrá sacar el mejor partido posible, confiriendo a cada hecho su más alto valor religioso”.¹⁰² Incluso, llegará a afirmar lo siguiente en una carta dirigida a su amigo Friedrich Schlegel:

Mi otoño ha llegado, y me siento tan libre, tan fuerte... Aún puedo dar algo. Y te digo esto como una afirmación sagrada: veo ya claramente que su muerte ha sido un azar divino –la clave de todo–, una etapa milagrosa y bienvenida... Mi amor se ha convertido en una llama que consume poco a poco lo que es terrestre.¹⁰³

Pareciera que la mujer perdida, la mujer imaginada y, muchas veces, idealizada por el artista, es mucho más redituable para la obra artística que una mujer real. Con esto no quiero decir que sea así en todos los casos, pero al menos la pérdida de ésta o la imposibilidad de concretar el amor entre los amantes ha dado bastantes más frutos para el arte que una comunión feliz entre los seres: “el gran arte plasma lo que el hombre echa de menos, no lo que posee: ya se trate de belleza, libertad, religión, o de la felicidad perfecta”.¹⁰⁴

Pero esta preferencia por *la imagen de la mujer*, por sobre la mujer real, tiene explicación en el conflicto *visión y realidad*,¹⁰⁵ en el cual la imagen primigenia formada por el niño en etapas primeras, de lo que debe *ser* el ser perfecto e idealizado –cúmulo de nuestro deseo y erotismo– se rompe una vez cono-

¹⁰² Béguin, Albert, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰³ Novalis en A. Béguin, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰⁴ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 515.

¹⁰⁵ Walter Muschg, en su *Historia trágica de la literatura*, plantea que la imaginación erótica, como él le llama a la pulsión primigenia de este tipo de escritura, tiene como principio el conflicto entre *visión y realidad*, el cual, a grandes rasgos, se produce con el choque entre la idealización del ser amado y el desencanto que trae consigo el conocerlo o poseerlo. La visión, según esta óptica, es la idealización: la realidad representaría el desencanto de la idealización. *Cfr.* W. Muschg, *op.cit.*, capítulo: *El amor. Imaginación erótica*.

cido a ese ser, o una vez poseído. Los poetas románticos aferrados a esa *imagen primigenia*, a esa *visión*, sufren el desencantamiento y se aferran a ella aun en contra de la realidad misma. Por lo que:

En el momento en que muere su amada o se vuelve inaccesible en otra forma, se eleva trasfigurada sobre toda realidad, y él es capaz de luchar por ella contra ésta. Entonces brota su voluntad de renuncia y de ahí en adelante obra según su propia ley. Lo que todo mundo puede y quiere -casarse y tener hijos-, eso ya no lo quiere ni lo puede el poeta. Busca en cambio la realización de su visión por medio de la fuerza de la imaginación.”¹⁰⁶

Existe algo anhelante en la pérdida y algo que se concreta con ésta. Una vez perdida, y por ende, imaginada, la mujer –la amada– se convierte en depósito de toda suerte de esperanzas, de todo aquello que tiene valía en un mundo que se descompone o que es hostil al artista. En este sentido subyace Eurídice, la pérdida cumbre de la mitología griega y arquetipo del cantor romántico. Es ella el modelo que dicta y contiene en sí la desgracia con la cual el artista romántico se sentirá familiarizado. Este tipo de mujer idealizada será para los románticos el pretexto o tema en el cual ellos cultivarán parte de su estética y filosofía, pues esta figura les permitirá tener el motivo –la desgracia– para lanzarse contra el mundo que los acribilla, pero también, un sitio imaginado –que será ella misma– al cual podrán regresar, o por el cual se pueden sentir salvados, o de menos, consolados.

Pero así como es la salvación, la mujer también será para los románticos la otra cara de la moneda: la perdición. Sin embargo, a diferencia de la condena judeocristiana sobre la mujer donde ésta parece existir sólo como principio de catástrofes y tentación –si no se somete a la sociedad patriarcal o no se adhiere al arquetipo de Eva o María–, los románticos ven en ella la posibilidad del todo, la totalidad de la naturaleza, “la mujer puede significar absolutamente todo: la seducción a la perversidad, la suprema realización terrenal o la liberación de lo mundano”.¹⁰⁷

En este sentido, los románticos utilizarán lo que la sociedad había condenado por mucho tiempo desde su visión patriarcal y religiosa: la maldad y perdición que provoca e inspira el mundo femenino. Poetas como Baudelaire utilizarán esta creencia y la dirigirán, en su obra, para perturbar el mundo burgués y las buenas conciencias. Retratarán a la mujer fatal y harán de ella su musa. Crearán un imaginario que subli-

¹⁰⁶ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 515.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 517.

mará lo que anteriormente sólo se podía ver como malvado o carente de toda virtud. La mujer idealizada dará paso a la *femme fatale*. Este nuevo mundo o refugio (la perversidad, el exceso, el sexo “amoral”, las drogas) que se oponía a la moral prevaleciente de la época, será también una forma de *idealización* de la realidad. Y en ésta idealización se incluye, por qué no decirlo, esta *otra manera de idealizar* a la mujer, pero ahora como mujer fatal. Esta comunión de mundos, que brotó de la estética romántica, de atribuir a lo perverso o malvado un valor positivo y estético, trajo consigo una nueva manera de concebir y hacer arte que aún tiene repercusiones en nuestro tiempo. La idealización positiva de lo “amoral”, de lo “feo”, de lo “carente de belleza”, descubrió y puso en escena estéticas nuevas, nuevos temas y una nueva sensibilidad. En el poema *Las espulgadoras* de Arthur Rimbaud, casi podemos sentir el halo angelical del día, la belleza de las hermanas y la pasividad, casi de dios o de ángel, del niño que es espulgado. La conjunción de mundos que líneas arriba comenté, cobra en la escritura de Rimbaud el estado superlativo del arte; estamos presentes en una escena capaz de conmovernos aunque esta signifique simplemente el retrato de un niño infestado de piojos:

*Cuando la infantil frente en su roja tormenta
implora el blanco enjambre de los blancos borrosos,
sus dos hermanas llegan y cada una ostenta
las uñas argentinas de sus dedos graciosos*

*Sientan al niño enfrente de una ventana abierta,
al aire azul que baña las abundantes flores
y por su pelamesa de rocío cubierta
pasan sus dedos crueles, finos y encantadores.*

*Y sus respiraciones medrosas y furtivas
con la miel de sus rosas le rozan sin cesar.
solamente su soplo interrumpen salivas
chupadas por los labios o ganas de besar.*

*De las negras pestañas escucha las cadencias
en las pausas fragantes y, eléctricos y flojos,
siente que dan los dedos con grises indolencias
entre las regias uñas la muerte a los piojos.*

*Da el vino de la dulce Pereza su delicia
con acordes de armónica que puede delirar
y el niño siente, al lento compás de la caricia,
cómo nacen y mueren las ganas de llorar.¹⁰⁸*

¹⁰⁸ Versión tomada del libro P. Verlaine, *Los poetas malditos*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1942, pp. 36-37.

La conjunción de lo bello y lo feo, lo moral y lo amoral, se da también en la visión de la mujer que tendrá el romántico. La mujer, como ya dijimos, será el refugio, pero también la catástrofe, y en esta ambivalencia recae su valor estético y filosófico.

Ya sea como *mujer idealizada*, regidora del mundo y dadora de conocimiento (Novalis); o como mujer fatal, origen de las perezas y las perversiones (Baudelaire), la imagen de la mujer servirá al romántico para exaltar otro mundo: el mundo de la imaginación, del arte, de la poesía. Para Francisco Hernández la mujer será el refugio del músico alemán. De igual forma que algunos románticos, ve en la imagen de la mujer, puesta en su personaje Clara Wieck, la posibilidad de concretar dos cosas: por un lado, construye con la imagen de Clara Wieck (Clara como el consuelo del músico, Clara como depositaria de todas las bondades que pueda brindar el mundo a Schumann, Clara como una razón por la cual vivir y luchar contra la adversidad) parte del sufrimiento y la desgracia del compositor; esto es: mientras más valioso sea el personaje de Clara Wieck, mientras más amor proyecte el músico a ella, y ésta a él, el destino trágico de no estar juntos o vivir en paz cobrará dimensiones mayores. Por otro lado, el personaje de Clara Wieck será parte de la *victoria del artista*. Aunque su destino sea trágico, al igual que Novalis con su amada, el valor de la obra cobra presencia en el motivo que empuja al artista a realizarla, en este caso: su amada. Ella será uno de los motores que empuja la creación de este poemario; no debe escaparse a nuestra lectura el hecho que subyace o que por momentos yace en el discurso del libro: el amor entre los personajes. Hernández toma del discurso romántico la imagen de la mujer como instrumento y tema; aunque en su poemario no sea exclusivamente el tema principal.¹⁰⁹ Clara será, del personaje Schumann, el pretexto para enfrentar el mundo que se consume y se derrumba entre los bienes materiales. Pero sobre todo, será también la imagen de la mujer que servirá para la construcción de la leyenda del propio artista. Será la materia que ayude al poeta a construir la derrota del músico, pero a encumbrar también su victoria.

¹⁰⁹ Angélica Tornero menciona tres datos generales que tuvo Hernández para la construcción de este libro, los aspectos más difundidos de la vida del compositor alemán: la relación del músico con Clara Wieck, la relación con el padre de ésta y la enfermedad mental del compositor. Según Tornero, estos “tres grandes aspectos marcarán la relación con la historia que atraviesa la propuesta hernandina”: A. Tornero, *Las maneras del delirio*, UNAM, México, 2000, p. 217. Si bien el tema de la mujer, o específicamente la relación del músico con ella, es importante, no es el único; ya el poemario contiene en sí varios temas principales que incumben la relación del compositor con el padre de ella y la demencia del artista. O como en este trabajo he querido sustentar: el tema de la victoria y la derrota del artista.

2.8 La locura, el rapto divino, la perdición

He querido dejar este tema para la parte final de este apartado ya que la locura tendrá un papel primordial en el poemario que ocupa este trabajo. Ya la historia del arte en general, y la crítica del mismo, ha vertido mucha tinta sobre esta cuestión, y sin duda alguna, sabemos que este tema podría precisar de un estudio completo para él solo. Sin embargo, enfocaré mi mirada exclusivamente al rasgo que se relaciona con la locura, y la visión que los pensadores y escritores románticos tenían de ésta. No sin antes pasar por algunas circunstancias e ideas que fueron moldeando la concepción de este tema en el paso de la historia. Con Platón encontramos un primer acercamiento que aborda la locura como una dicotomía que versa entre *locura divina* y *locura clínica*.¹¹⁰ Enfoque que ha servido como principio para poder explicar y entender este fenómeno social, estético, clínico y filosófico. El autor de *La República* confiere a los poetas, en este libro, la gracia de la “locura divina”, que no es más que la inspiración, el *rapto*, la comunicación que éstos tenían con los dioses a partir de la posesión. Pero también, Platón destaca otro tipo de locura que imposibilita la razón y la cordura del hombre: la enfermedad mental, la *locura clínica*.

Platón reconoce, en el quehacer poético, la cualidad de ser una forma de conocimiento. Sin embargo, un conocimiento que está alejado en mucho del objetivo primordial de la filosofía: la búsqueda profunda de la verdad de las cosas. Para el filósofo, el arte poético estaba cifrado bajo el concepto de *mímesis* (imitación de la realidad; del griego *mimeisthai*: “imitar”) por lo que le resultaba *devaluado* un quehacer que ponía sus ojos en la apariencia de la realidad y no tanto en el fondo. No es gratuito que en el diálogo que sostiene *Ion* con Sócrates, éste último decida, implícitamente, como apunta Freddy Sosa, hacer diferencia entre ellos: “En primer lugar, Sócrates establece alguna forma imprecisa pero elocuente entre él mismo y el rapsoda. Declarar que le envidia equivale a señalar que entre ambos hay importantes distancias que no son meras diferencias de temperamento, como corresponde a dos personas distintas, sino de formas de percibir el mundo”.¹¹¹

El conocimiento al cual apelaba el poeta tenía más que ver con un conocimiento mágico del mundo y

¹¹⁰ Cfr. V. Quirosa García, “Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente”, en *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, No.1, Septiembre, 2007, pp. 52-82.

¹¹¹ F. Sosa, “Platón, el arte y la locura”, en *A parte Rei, Revista de filosofía*, No12, versión electrónica: <http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei/>. Consultada el 15 junio de 2013.

de la realidad, expresado de maneras subjetivas y diversas, y apelando a la emoción, en una primera instancia. El carácter religioso es indudable en el arte clásico antiguo, casi todo él, incluso más allá del tema, tenía como objetivo ser testigo del aspecto religioso de la vida. Por lo que, según Platón, para dar testimonio de los dioses, para tener la capacidad de comunicar lo bello, era necesario este *toque de locura*.

En el medioevo y en el renacimiento, la locura ya no formó parte de la pugna entre lo verdadero y lo *imitativo*, sino de la lucha entre los opuestos morales y religiosos: el bien y el mal; el comportamiento desenfrenado y las buenas costumbres; el carnaval y la eucaristía. Los artistas utilizarán la locura como una forma de hacerse presentes y poner en crisis la moral y las buenas costumbres. Atentarán contra la religión y el reinado oprimente, precisamente de la mano de ésta. La mayoría de las veces, haciendo sátira mediante el tema de la locura, como explica Victoria Quirosa García al referirse a la obra *Extracción de la piedra de la locura* del autor flamenco *El Bosco*: “En holandés *tener una piedra en la cabeza* quería decir *estar loco*, pero en este caso la representación nos hace plantearnos: ¿quién es más loco de todos los personajes que aparecen? ¿El médico que lleva un embudo en la cabeza? ¿La monja que asiste con indiferencia? ¿O el fraile que arenga con forma desmedida? De nuevo el tema de la locura es usado como vehículo para la sátira social”.¹¹²

La dicotomía platónica tendrá otra equivalencia en este periodo: habrá una locura que surja de los infiernos provocando pensamientos y acciones negativas en el hombre, como matar, ambicionar, ultrajar, violar (todas ellas faltas graves para la religión); y habrá otra locura que procure esparcir en las almas las más tiernas y desencadenadas gracias del espíritu, llenándolo de sensaciones agradables.¹¹³

Pese a estas dos divisiones, a esta dicotomía planteada desde un inicio por Platón, adaptada en el medioevo y en el renacimiento, la locura era un cajón donde, sin ningún problema, se podía meter al maníaco, al depresivo, al epiléptico, al asesino, al solitario, al charlatán, al imbecil y demás. No es sino hasta el siglo XIX, gracias a los estudios clínicos y al avance de la ciencia y la medicina, cuando la especialización de éstas permite ver la locura desde otras dimensiones. La dicotomía Platónica entrará en

¹¹² Quirosa, Victoria, *op. cit.*, p. 65.

¹¹³ Erasmo de Rotterdam, en su *Elogio de la locura*, hace esta distinción y resalta dos tipos de locura. No es casualidad que las faltas de la *mala locura*, la que *proviene* del infierno, tengan como principales causas defectos o conductas castigadas por la religión; ni que la otra, la *locura positiva*, tenga consigo como valor principal, implícitamente, el amor. En este sentido Erasmo retrata muy bien la ideología renacentista y su gran influencia religiosa.

una nueva faceta donde ahora la pugna se llevará acabo en el terreno de lo racional y lo irracional. Aquí es donde la figura del genio cobra nuevamente importancia para nuestro estudio, ya que el genio, desde un inicio, desde la visión que ofrece Platón de los poetas, estará ligado con la locura. Ya en *Fedro*, Platón nos dice: “el delirio es cualquier cosa menos un mal: es uno de los mayores dones de los dioses”. Y esta idea, junto con otras más que ya hemos visto en líneas anteriores cuando abordamos el tema del genio, consolidarán parte de la figura genial y de la idea primordial que tendrán los románticos sobre lo que debe *ser y es* un artista.

El genio, como ser elegido por los dioses, tendrá a su cargo un *don* que lo hace distinto a todos: el don de *conmover, comunicar* lo que es difícil de comunicar o lo que no cualquiera puede. Tendrá en este sentido una vía –o mejor dicho: genealogía sagrada– que se expresará con el delirio y tendrá repercusiones en su vida, y que lo llevará a vivir de una manera excéntrica o poco usual. El pago de este don, al menos esto parecen decirnos los románticos, es la desgracia, la incomprensión; ya que, como hemos visto, el genio tenía la labor de viajar y conocerse así mismo, cobrar conciencia sobre los vuelos altos a los cuales podía llegar, pero, también, bajo la óptica romántica, el viaje a los abismos, a los adentros, era necesario. Y en esta desgracia estaba incluida la gente que los rodeaba, que los amaba: “El artista, en mi opinión –escribe Flaubert en sus *Correspondances*, 1889–, es una monstruosidad, algo fuera de la naturaleza; todas las desdichas con que le acucia la Providencia le vienen de la testarudez con que niega este axioma: por ello sufre y hace sufrir. Interroguen si no sobre ello a las mujeres que han amado a poetas y a los hombres que han amado actrices”. Pero una cosa es la locura divina, inspiradora, y otra muy distinta la locura mental, *clínica*. En su estudio sobre *Genio y locura (Genio e Follia, 1872 y 1882)*, Cesare Lombroso (Verona 1835- Turín, 1909)¹¹⁴ indaga sobre la íntima relación que existe entre el genio y la locura mental, la enfermedad clínica. Hace a un lado el tipo de locura divina y centra su mirada en la locura clínica como fuente de creación artística. En el estudio detalla la inclinación de ciertos enfermos por expresar su mundo a partir del arte; sin embargo, la enfermedad no es garantía de que tengamos como

¹¹⁴ He escogido el tratado de Lombroso como un acercamiento clave para explicar –y contrastar con la visión romántica– el fenómeno de la locura y su nexa con el arte y el genio; ya que, además de ser uno de los primeros tratados que la psicología moderna dedicó al artista y a la figura genial, representa el tremendo ahínco por parte de la psicología moderna “para curar a la humanidad de su enfermedad más peligrosa: la imaginación”: W. Muschg, *op. cit.*, p. 482.

resultado un artista. Lo que tienen en común, el enfermo y el genio, nos dice Lombroso, es la manera en que dan causa a sus creaciones o enfermedad:

Los más importantes conceptos de los pensadores, preparados, por así decirlo, por las sensaciones recibidas y por un organismo exquisitamente sensible, estallan de golpe, o se desarrollan, como se diría ahora, por cerebración inconsciente (y esto explica la profunda convicción de los profetas, los santos y los demonios) al igual que los actos impulsivos de los locos.¹¹⁵

La enfermedad, la *neurosis degenerativa* –como la llama Lombroso en su estudio– como base de la idea del genio implica dos circunstancias: por una lado, la de dotar al hombre de un estado de grandeza; y por otro, la que implica su degeneración corpórea y psíquica producto de su enfermedad mental:

La idea de la neurosis degenerativa como base del genio causa rechazo en primera instancia, en la medida en que une dos términos aparentemente opuestos: el apogeo de la grandeza humana y su mayor degradación. Sin embargo, la cosa cambia si se toma en cuenta que el concepto de “degradación” en el sentido en que lo emplean la psiquiatría y la zoología moderna es muy distinto de la idea cotidiana correspondiente. Las investigaciones más recientes, en especial la teratología de Gegenbauer, indica que muchas regresiones se compensan con un gran desarrollo en otra dirección [...] hemos perdido estas ventajas para ganar otras más. Una vez admitido esto, el rechazo apriorístico a admitir la tesis de la degeneración, desaparece al instante. Así como los gigantes en estatura pagan su grandeza con la esterilidad y con una relativa debilidad intelectual y muscular, los gigantes del genio pagan por su potencia intelectual con la degeneración y la locura.¹¹⁶

Para Lombroso existen dos tipos de sujetos implicados en este asunto, el loco que no es genio pero que en el encierro, en la alienación, se trasforma en éste; y el *matoide*, quien tiene toda la apariencia, pero no la sustancia del genio. Ambos son, para Lombroso: “la prueba más segura [de la relación entre genio y locura]”.¹¹⁷ Sin embargo, abre una tercera posibilidad y es precisamente la que incumbe directamente al genio: éste es el único que puede incluir ambos fenómenos. Razón que lo llevará afirmar lo siguiente: “el genio es una verdadera psicosis degenerativa de la familia de las locuras morales, que puede formarse temporalmente en el seno de otras psicosis y asumir la forma de éstas, manteniendo sus características especiales, que las distinguen de todas las demás”.¹¹⁸

Pero en esta relación entre locura y genialidad, existe otra posibilidad que suele manifestarse en la historia privada de los artistas. La cual consiste en que el arte mismo puede acompañar tal enfermedad, o agudizar tal degradación, o en su defecto: la enfermedad puede ser *resonancia elocuente* de la cualidad ge-

¹¹⁵ Lombroso, Cesare, “Arte, genio y locura”, en *Minerva*, revista digital, núm. 11, 10 de noviembre, 2008, p. 81.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹¹⁸ *Ibidem*.

nial. Esta última, *locura divina*, traerá consigo una ambivalencia fatal: será esa forma de salvarse de no morir calcinado por el rayo de la videncia (la obra servirá –y será– el escudo y la manera de envolver la caída del trueno), pero también traerá consigo la desgracia, esa fatalidad que es ineludible para el genio romántico. Al referirse a Hölderlin, quien empieza a ser presa de la enfermedad, Muschg comenta lo siguiente: “Ya no se le aparece Apolo como un demonio bueno, sino como uno malo, igual que la Casandra de Esquilo”.¹¹⁹ Esta enfermedad –o demonio– se apoderará de su espíritu y lo destruirá. Y continúa Muschg: “Lo memorable no es el resto del acrisolado lenguaje poético que aún contiene la escoria, sino la postura fantasmagórica de la persona calcinada por el fuego. Vemos que el arte y la enfermedad no son lo mismo. Su proximidad aparece con espantosa claridad, pero también su diferencia. La locura fue el fin del arte de Hölderlin. Su arte puede explicarse con su demencia, pero estuvo fatalmente unido a ella. Aún en las tinieblas se dibuja la silueta de su videncia”.¹²⁰ La misma reflexión que hace Muschg sobre Hölderlin y su enfermedad, pareciera estar plasmada en el poemario de Hernández, o ser de alguna manera la premisa con la que se narra la historia de Schumann en el poemario. Como se puede observar en el texto del poeta veracruzano, la línea cronológica del personaje (nacimiento, niñez, juventud, nupcias con Clara Wieck, enfermedad y muerte de Schumann) termina precisamente en la muerte del músico alemán producto del deterioro de éste a manos de la enfermedad. El poeta no hace salir de su personaje Schumann las más bellas composiciones como producto de su enfermedad, no; al contrario, la lucidez de su obra entra en detrimento por vía de su delirio. A Hernández no le interesa plasmar en su poemario la idea de que el arte es producto de la enfermedad, más bien hace notar que algunas vidas artísticas, como la de Schumann, son devoradas, vencidas, por ésta. A propósito, Alberto Paredes comenta lo siguiente: “Hernández encuentra el camino por el que el poeta no tenga que ser maldito ni hundirse en la locura”; lo que comenta Paredes, relacionado al uso de *las Máscaras*, elementos que usa el poeta en poemarios como *Moneda de tres caras* para hundirse en la enfermedad o vida de sus personajes sin tener que experimentarlo en carne viva, viene a apoyar de alguna forma lo antes mencionado: el poeta sabe que para crear, no es necesaria una vida tormentosa.¹²¹ Por ello Hernández usa

¹¹⁹ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 484.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 485-486.

¹²¹ Esta idea encuentra firmeza en la concepción de la poesía que tiene el autor, y que explica de algún modo por qué, al menos

la locura de su personaje para poner fin a la lucidez del músico. Para reflejar la vida trágica del compositor alemán; pero, como he mencionado a lo largo de este trabajo, lo que hace Hernández es agudizar la tragedia –la derrota– para que en contraste, brille más la victoria moral y estética del arte, del artista.

Por otra parte, no podemos negar que para muchos de los poetas románticos el arte será *una forma de exaltación que consumirá a su portador*,¹²² y esto puede aplicarse a casi cualquier artista romántico. Muchos de ellos llevarán a su grado límite, por medio de la creación, la unión entre belleza y muerte. Presenciamos, pues, cómo el músico, el poeta, el pintor, empeñados en su labor por cultivar fervientemente *su tarea, su don*, observarán cómo a poco sus creaciones impregnarán la realidad hasta confundirla. Se verán pronto posesos de otro halo menos angelical y más demoníaco. La enfermedad será el instrumento que orquestarán demonios hasta consumirlos y acabar con su vida. Y sin embargo, será ahí donde radicará la *naturaleza mágica* del destino trágico del genio. Ahí, en esos abismos, se consolidará la visión romántica de la locura y el destino trágico del que no puede escapar el artista. Será en este universo donde el romántico se adentrará y se glorificará, aun a sabiendas de que el precio por tal grandeza será alto y de dimensiones catastróficas. Pero sabrá que la catástrofe, que la desdicha, será el peldaño último del abismo, será la certeza suprema de que el viaje ha llevado un curso correcto, una dirección impecable, a pesar de la destrucción. Si bien para Hernández no es necesaria la tormenta para la creación, o al menos, que la enfermedad no es condicionante de una obra, no niega en ningún momento el destino trágico del artista, en este caso: el de su personaje Schumann. Sabe que ese infierno y ese final trágico que prodiga la enfermedad, encumbrarán las bondades que el amor y el arte puedan traer de contrapeso a los feroces demonios, a los vencedores de otras batallas.

3 Definiciones en torno a la victoria y la derrota del artista

Una vez ahondado en el panorama romántico y en su impacto sobre la vida del hombre y, específicamen-

en el poemario que ocupa este estudio, la locura no es la generadora del arte, sino su fin: “Creo que, contra lo que se piensa, un alma feliz es capaz de escribir poesía. Neruda es una de ellos [...] Es mejor estar lúcido. En mi caso, cuando dejé de beber, lo que empecé a escribir fue rimado, versos octosilábicos, sonetos. Me sentí más sereno, con calma para ponerme a estudiar, para pedir a mis amigos que sabían más de eso que me indicaran cómo se hacía. Así cambió mi forma de escribir, que antes era soberbia”: Francisco Hernández en M. Mateos-Vega, “Contra lo que se piensa, un alma feliz puede escribir poesía”, en *La Jornada*, miércoles 2 de enero, 2013, p.2.

¹²²Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 486.

te, en la parte que se refiere al arte y al poemario que ocupa este trabajo, se puede concluir lo siguiente:

Entenderemos por *derrota* del artista a todo aquel aspecto en la vida de éste que refleje un aislamiento de la sociedad, ya sea por voluntad propia o ajena, o por enfermedad. Pero sobre todo, que refleje un sentido trágico de su vida, visto esto en una cuestión material o de fortuna, en la incomprensión de su obra, en el desprecio de ésta por parte de su sociedad y seres que lo rodean, en la consumación de su vida por vía de la enfermedad, o en la vida llena de excesos por elección propia. Todo ello, por efecto, conducirá irremediablemente al artista a una muerte violenta o en el olvido. En el caso del poemario de Hernández, esta derrota estará plasmada en la locura del personaje Schumann y en su muerte como producto de ésta.

Esta *derrota* sólo podrá ser vista y engrandecida mediante su oposición que es la *victoria*, la cual entenderemos como una *victoria* moral y estética, a la manera de Schiller, donde será reconocido el artista por su obra. Acto que sublimará y dará luz a su vida o, al menos, pondrá otra óptica entorno de ella. No será una *victoria* a la manera del sistema moderno capitalista: donde el dinero, las posesiones materiales y la fama, brindan el “perfecto” *estatus quo*; será más bien una *victoria* que pretenderá sublimar la vida no sólo del artista en general, sino de su sociedad, como una aportación y herencia a la cultura en general por medio de su cualidad estética y moral. Desde luego que estas definiciones sólo pretenderán entender, analizar, interpretar y hablar de un *tipo* de artista: el artista de vena romántica que es el Schumann de Hernández. Definiciones que pretenden anclarse exclusivamente a este tipo de almas tristes –me refiero más que al maldito, al artista trágico– que parecen dar vida, y alumbrar, un aspecto atemporal y oscuro de la condición humana.

II. LA ENFERMEDAD O LA MÚSICA COMO UN DEMONIO:

VICTORIA Y DERROTA DEL ARTISTA

Uno

Enrique de Ofterdinge o el oído que se mueve y contesta

Alguna vez el escritor estadounidense Henry Miller llamó poetas *no a aquellos hombres que hacen versos (rimados o no), sino aquellos hombres capaces de cambiar profundamente el mundo.*¹ Asomado a la puerta del umbral de la muerte, con la caricia del piano ardiendo como una llama en la memoria, Robert Schumann cambió profundamente una parte medular del mundo: la parte que le concernía a su vida misma. Pero este acto, poderoso para cualquier persona que lo realiza, no sólo quedó en la iluminación interna del compositor alemán, sino que trajo consigo una serie de olas y cambios que han caminado por el mar del tiempo y la historia, y que han varado ahora en una playa de la obra de Francisco Hernández.

Hijo de la escritura y la música, el compositor alemán no negará desde sus primeras años de formación la gran influencia de escritores y filósofos como Goethe, Schiller y Lord Byron. Y es precisamente de esta estirpe, en su mayoría romántica, de donde Francisco Hernández toma el epígrafe para comenzar su poemario: Novalis. Para este escritor, también de origen alemán, la poesía contenía en sí una fuerza que podía transformar la naturaleza y el mundo. Era el instrumento que lograba mediante la voluntad del poeta convertir el derredor en un canto significativo para los sentidos y el ser. Pero la poesía, según Novalis, no es nada sin el canto o la música; mejor dicho: la poesía y la música, como el arte en general, son *sinónimos* de toda una gama de instrumentos y posibilidades con los cuales se entiende y se siente al mundo,² ya que la música, y la palabra que es música (la poesía) no pueden ser sino otra forma de manifestación del alma: “Nuestra alma debe ser aire, porque sabe de música y se complace de ella”,³ idea que lo llevará a concebir la palabra y la música como dos formas hermanas en las que podemos ver expresada el alma: “las palabras y los sonidos son auténticas imágenes y expresiones del alma”.⁴

Pero la idea sobre el estrecho lazo entre música y palabra, retomada y explorada por muchos de los ro-

¹ Extracto tomado de J. V. Anaya, *Poetas en el mundo de la noche*, UNAM, México, 1997, p. 232.

² Novalis en M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Nova, Buenos Aires, 1972, p. 142.

³ *Ibidem*, p. 321.

⁴ *Ibidem*, p. 322.

mánticos, gozará de una fuerte genealogía: la poesía órfica y el mito de Orfeo. No es gratuito que el epígrafe que utiliza Hernández para abrir su libro provenga de un pasaje incluido en la obra *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, donde los mercaderes le cuentan a Enrique, el personaje principal de la novela, la historia sobre un poeta cantor⁵ que ha sido arrojado al mar para robarle sus tesoros y que es salvado por un monstruo marino conmovido por su canto. Tanto la historia del poeta cantor como el mito de Orfeo guardan íntima relación: ambos conmueven y mueven la naturaleza a su voluntad gracias al poder de su música y palabra. Los dos enfrentan la muerte y son capaces, a su manera, de transformarla en una potencia reveladora de conocimientos, parte fundamental de lo que Novalis llamaría en su momento *idealismo mágico*.⁶ Pero sobre todo, ambas historias son importantes por un rasgo particular, las dos son ejemplos de un “tiempo pasado” en el que poeta y músico eran una sola *presencia*. Rasgo medular en la visión de Novalis con respecto al mundo: lugar donde todo forma parte *del todo*, sin división alguna. El universo se corresponde en todos los sentidos y en sus aparentes contrarios; es así como el macrocosmos y el microcosmos tendrán repercusión uno en el otro: el universo celeste en el hombre, la hoja en el árbol, los hechos de una vida solitaria en el resto mundo. En el poemario de Hernández, esta *sola presencia* –donde conviven músico y poeta–, a la cual alude el epígrafe, servirá para crear *la máscara* que se pondrá el poeta y así dar voz a su personaje Schumann. Con el epígrafe, Hernández nos advierte que no hay división: músico y poeta son un solo rostro o, en su defecto, una suerte de correspondencias indivisibles:

*Podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa,
o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y
el oído, pues la boca no es más que un oído que se mueve y que contesta.*⁷

Desde luego que el epígrafe y la intención de Hernández es evidente: se trata de una línea, a veces sutil, y otras explícita, del contacto con toda la tradición órfica; línea que precisamente los románticos alemanes trajeron de vuelta, nutrieron y expusieron en sus obras, ensayos y escritos. En este sentido, podemos observar que el epígrafe muestra este contacto directo con la visión romántica, con la visión del artista como aquella persona especial a la cual se le ha otorgado la gracia, la venia de los dioses para conocer y

⁵ Historia que alude a la fábula del poeta Arión, incluida en la obra de Herodoto y Ovidio, en la cual se cuenta que éste realizó un viaje por mar a Italia y Sicilia. ⁶ Cfr. A. Béguin, *op. cit.*, pp. 251-25.

⁷ Epígrafe con el que se abre el libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, y que es un fragmento de la novela *Enrique de Ofterdinge* de Novalis.

manipular el mundo y sus secretos. Hernández retomará esta idea para dotar a su personaje con esta magia, con esta capacidad de alterar el mundo, de incurrir en él.

Este carácter de *correspondencia* y *completud* de las cosas es el que le interesa a Hernández,⁸ y no sólo en el caso particular de poesía y música, también será para él la puerta de entrada para entablar el diálogo con el músico alemán y formar parte de ese ser que sintió y vivió en un tiempo pasado rodeado de Clara Wieck y los demonios.⁹ Es a partir de esta correspondencia donde el poeta encontrará el acceso a la vida del músico y al ser de éste; será la *boca* de ese *oído* que habrá de expresarse mediante la palabra.

Podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa. Llama poderosamente la atención el hecho de que Novalis otorgue como definición de música y poesía un sustantivo tan ambiguo como es la palabra *cosa*. Pero es en este contexto donde este vocablo toma la forma de algo mucho más grande que cualquier definición; la imposibilidad misma de definir cualquiera de estas manifestaciones humanas amplía el significado de las mismas. Al reducirlas al término de cosa, al cosificarlas, en realidad las dota de un *aura suprema*, que está en mundos y límites ajenos a nuestra razón lógica o que al menos el lenguaje común no podría definir. Este simple hecho nos dice bastante de la visión romántica con respecto al arte: queda claro que para Novalis, como demás integrantes de esta estirpe romántica, donde incluimos al mismo Schumann, el arte no sólo compete a una cuestión estética, sino que implica una concepción donde la imposibilidad de nombrar es el reflejo de una visión *sagrada de la vida*. Esta visión puede notarse no sólo en la poesía de Francisco Hernández de *Moneda de tres caras*, sino en su obra general; ya gente como Josué Ramírez hace alusión a la concepción casi sagrada de Hernández en torno a la poesía: “es la experiencia –habla sobre la poesía del autor– de un poeta que asume como algo íntimo el sentido,

⁸ En el discurso poético de Hernández nada existe por separado. Todo forma parte de una sola *escritura*; incluso los personajes del libro *Moneda de tres caras* (Trakl, Schumann, Hölderlin) comparten, pese a la distancia histórica y biográfica, un solo universo dentro de la obra que los une, dentro de la mente del autor, como señala Fernando Gaspar Abraham en su tesis *La locura como discurso en Moneda de tres caras de 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 [...] 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”: F. Gaspar Abraham, *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*, el autor, México, 2000, p. 122.

⁹ El hecho de recurrir a otras voces, a otros discursos para formular su propia estética, como bien apunta Angélica Tornero en su libro *Las maneras del delirio* (UNAM, 2000), es un rasgo característico de la generación de poetas mexicanos nacidos a partir de la década de los cuarentas, y a la cual pertenece Hernández. Apunta Tornero: “los escritores de esta generación marcan la pauta de una nueva poesía mexicana, toman distintos rumbos y preferencias, proponen una profusa variedad de influjos, inflexiones, tonos, voces, temas, formas, direcciones, conforman el panorama de la poesía mexicana hacia finales de los años ochenta”: A. Tornero, *op. cit.*, p. 18.

significado y sonido de una palabra; su carga mítica, sus cualidades mágicas. Conciencia del poder de las palabras, y principio ordenador de dos mundos: el del poeta y el del lenguaje.”¹⁰

Por ello resulta importante para Hernández que estas dos formas de arte –música y poesía– se conjuguen, sean una misma, como el oído y la boca. Por medio de una sinécdoque, ambas manifestaciones son parte de esa cabeza parlante que confabula al mundo al pronunciarlo, a la manera del viejo Orfeo.¹¹ Ya Evodio Escalante en su ensayo dedicado a Francisco Hernández, “El estetograma de la locura”, fija nuestra atención con respecto a esta unidad indivisible que es la boca y el oído y que conjuran ambas la *testa pensante y cantante* que es la cabeza en sí: “Este sujeto, músico para mayor detalle –se refiere a Schumann–, no puede soportar la visión de un ángel descabezado, al que le ha sido arrancado el órgano de fonación, que no es la lengua, como afirman pedestres los manuales, sino ella y su caja de resonancia, la testa vibrante, la testa que escucha con orejas”.¹²

Una vez confinados a la existencia fraterna de ser parte de uno solo, el oído y la boca se darán entre sí, a partir de una especie de sinestesia, las cualidades que harán doblemente poderosa su capacidad de encantamiento. La boca será el oído que se mueve en un acto sorprendentemente mágico, y que podrá devolver la resonancia a su origen que es ella misma: un universo de resonancia completo, no dividido, y que ha de encantar al mundo. Ha de contestarse a sí misma la boca-oído, y ha de hechizar el mundo en ese pronunciamiento.

Esta *nueva boca* y *este nuevo oído* serán parte de un solo órgano indivisible, ninguno de ellos puede existir y prescindir del otro, y bajo este postulado Hernández construirá el poemario: será necesario *ser la correspondencia* –como poeta– del músico alemán para poder cantar su desdicha, meterse en sus ojos para vislumbrar la gracia de Clara Wieck, sentir por sus manos la demencia de la música y la influencia de los demonios en la cabeza ajena; pues sólo así el poeta podrá verbalizar el *delirio* del músico, que no es otra cosa sino “el reflejo de su propia forma delirante”.¹³ Pero esta correspondencia entre palabra y música, boca y oído, *poeta* y músico, también dará a Hernández la distancia necesaria para representar la

¹⁰ J. Ramírez, “Hernández: la voz, la mirada”, en *Textual*, 10 de febrero, 1990, p. 40.

¹¹ Habrá que recordar que en el mito de Orfeo, la única parte que no es destruida o enterrada es precisamente la cabeza del poeta, y que incluso después de ser arrancada de su cuerpo, ésta sigue entonando su hechizo musical.

¹² E. Escalante, “El estetograma de la locura”, en *Periódico de poesía UNAM*, Nueva época, No. 8, invierno 1994, pp. 9-11.

¹³ Tornero, Angélica, *op.cit.*, p. 19.

vida de Schumann en los treinta cantos que componen el texto.¹⁴ Pues sólo a partir de la distancia que existe entre hablar *de* y no *desde* la locura, como ya ha apuntado Evodio Escalante en su ensayo, será posible la representación estética de la vida del compositor alemán. Pues sólo esta distancia permitirá al poeta reproducir la locura en textos, “proponerla como ámbito irresistible de belleza, una belleza terrible y acaso inmensurable” ya que, comenta Evodio Escalante en el mismo trabajo: “mimar la locura es la única forma de mimetizarla”.¹⁵

Así es como Francisco Hernández nos invita a adentrarnos en la vida del músico nacido en Zwickau. La palabra poética será el complemento de la vida del compositor en esta unidad que ahora la poesía ha construido. En este universo donde el poema y la música serán la boca que escucha y el oído que canta, al mismo tiempo, mediante nuestros ojos lectores. Hernández nos ofrece la música de Schumann, mediante sus palabras, como entrada a este universo, sabe que la música “es la puerta del manicomio, pero no sabe si es una puerta que nos lleva al mundo incierto del desquiciamiento o, por el contrario, la puerta cerrada que nos resguarda y agobia”;¹⁶ este es el riesgo, pero nada valdría la pena sin él.

Dos

La soledad despierta o una de las tres caras de la moneda

Tres caras nos muestra Francisco Hernández para asumir la soledad del hombre, del artista. Tres son los rostros que pasan como fantasmas sobre las urbes de Bonn, Cracovia, Tübingen.¹⁷ En la pirueta de esta moneda, en el aire que se rasga en la subida y el descenso, ronda la soledad y el demonio de la locura. ¿Cómo acercarse a ellos? ¿A Schumann, quien dejó lo último de su rostro en la *zambullida del Rin* y en los ojos de Clara? ¿A Hölderlin, quien dejó todo como herencia a un silencioso Scardanelli? ¿A Trakl, quien partió rodeado de soledad en su último camino? Cómo tender la amarra en cada uno de sus barcos y

¹⁴ Para Angélica Tornero, la estrategia de Hernández de ponerse *la máscara* de sus personajes para vivir y sentir la locura desde la distancia propicia que permita crear la obra, es también una manera de expresar su propio delirio, de dejar algo de él en la vivencia literaria plasmada en la obra. En el delirio de sus personajes, va también algo del delirio del autor (Cfr. A. Tornero, *op. cit.*, pp. 18-20).

¹⁵ Escalante. Evodio, *op. cit.*, p.11.

¹⁶ Paredes, Alberto, “Los viajes del silencio o la locura del héroe”, en *Tema y Variaciones de la Literatura*, No. 3, 3 de mayo, 1994, UAM, p. 106.

¹⁷ Pongo el nombre de estas ciudades por ser las últimas moradas de los artista en vida. En ellas se da la reclusión de Schumann

traerlos a tierra, sino es con la poesía y la música misma. Esta moneda gira en el aire y es Francisco Hernández quien espera –suspense– su caída; nosotros la miramos en el aire como se mira al sol, como se mira la lluvia, como se miran los astros, con el evitable reflejo de cerrar los ojos o entreabrirlos, y escuchar las palabras de una de las caras de la moneda:

I
Hoy converso contigo, Robert Schumann,
Te cuento de tu sombra en la pared rugosa
Y hago que mis hijos te oigan en sueños
Como quien escucha pasar un trineo
Tirado por caballos enfermos.
Estoy harto de todo, Robert Schumann,
De esta urbe pesarosa de torrentes plomizos,
De este bello país de pordioseros y ladrones
Donde el amor es mierda de perros policías
Y la piedad un tiro en parietal de niño.
Pero tu música que se desprende
De los socavones de la demencia,
Impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos
Y lleva hasta mis ligamentos y mis huesos
La quietud de los puertos cuando el ciclón se acerca,
La faz del otro que en mí se desespera
*Y el poderoso canto de un guerrero vencido. (10)**

Desde el primer verso, el poeta abre el camino para *la conversación* con el artista, no la encarnación del músico en el poeta como pudiera suponerse en el momento en que se propone un poemario de tal manufactura: hablar *de* y *desde* la vida de un artista. Ya Angélica Tornero señala el rasgo *conversacional* del libro y en específico de cada uno de los tres poemarios que lo componen. El diálogo no sólo es un asunto retórico o estilístico, implica el desarrollo pleno del *delirio* a la manera en que lo define Tornero como una escisión del *yo* y la derivación de éste en *otros yo*; sin embargo, teniendo la escritura como la vía y el medio en que ese delirio se materializa; puesto que, señala Tornero, “el delirio hernandiano tiene una base conversacional que busca establecer constantemente diálogo con los otros, consigo mismo y con el propio lector”.¹⁸ En este sentido existe también un diálogo interno dentro del poemario que lleva a una

en un sanatorio privado de Enderich, cerca de Bonn, y de Georg Trakl en un sanatorio mental de Cracovia; así como los últimos días de Hölderlin en casa de un carpintero en Tübingen.

* De igual forma que en el anterior capítulo, cada que cite un poema o fragmento de un poema del libro que ocupa este trabajo, sólo colocaré el número de la página como referencia al lugar que ocupa el texto en la edición tomada para esta investigación: F. Hernández, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Verdehalago, México, 2001.

¹⁸ Tornero, Angélica, op. cit., pp. 198-199.

poemario que lleva a una comunión entre la música y la poesía, entre escritor y personaje histórico: Hernández-Schumann. La escritura será también, para Hernández, la forma de dialogar con sus héroes, con sus autores preferidos, pero “sin la distancia del reconocimiento o la apología sino más bien involucrados conmigo y luego de muchos años de lectura.”¹⁹

En este primer poema que abre el libro que nos ocupa, pueden advertirse dos aspectos que serán importantes para adentrarnos al poemario y para tender el lazo entre el artista que escribe y habla (Hernández) y el que cobra vida en la escritura (Schumann): por un lado, la voz poética nos describe el momento en el que ha empezado la charla con el músico alemán, un instante, en la sala de su casa –tal vez– mientras sus hijos duermen y una pared rugosa acompaña la sombra del músico que trascurre en la estancia y en los oídos de los hijos; pero no es cualquier música la que penetra la habitación, el universo entero que compone la música del poeta en ese momento es una melodía que suena como si fuera un *trineo tirado por caballos enfermos*, nos dice el poeta; una imagen aparentemente fuera de contexto, pero que logra su capacidad de seducción a partir de la fuerza que de ella emana, y esto se debe precisamente a la integración de cada uno de los elementos que la componen: de entrada, *el trineo* y el *choque* de éste al ser arrastrado por la nieve ya crea en nosotros desde el primer momento en que leemos esta imagen, la sensación de movimiento, de desplazamiento por el universo construido (la casa y el espacio, dentro de nosotros los lectores, en que cobra cuerpo la imagen acústica); y en segundo lugar: el sonido-música provocado por la imagen traerá consigo un elemento extra que dará fuerza al verso: *caballos enfermos*. Esta imagen servirá al poeta para el segundo aspecto importante que se puede observar en este primer texto, introducimos a la naturaleza de este poemario, esto es: un poemario con materia prima de *poesía maldita*.²⁰

¹⁹ Francisco Hernández en G. Ochoa Sandy, “Francisco Hernández: como en la vida misma, mis libros desembocan en la nada”, Entrevista, *UNOMÁSUNO*, 18 de diciembre, 1986, p.25.

²⁰ Como ya vimos en el capítulo anterior perteneciente al marco teórico, el Romanticismo tuvo en sus distintas realizaciones un tipo de poesía que exploró y abrevó en elementos que atentaron la moral de su época o que fueron relacionados íntimamente con cuestiones demoníacas; como ya dijimos también, muchos de estos escritores hicieron uso de elementos (conceptos, animales, imágenes, personajes e instrumentos) que mantenían nexo importante y semántico con cuestiones específicas como la nocturnidad, la sexualidad, la hechicería, esoterismo, y la enfermedad en cualquiera de sus manifestaciones: física o mental. En el caso de este poemario, no podría ser de otro modo dado el peso trágico que envuelve la vida del músico alemán. Francisco Hernández utilizará estos elementos para construir la atmósfera de su poemario, pero también para construir su personaje Schumann como un ser rodeado por el misterio, la oscuridad, la noche y la fauna, los elementos mágicos relacionados con estos temas.

*Estoy harto de todo, Robert Schumann,
De esta urbe pesarosa de torrentes plomizos,
De este bello país de pordioseros y ladrones
Donde el amor es mierda de perros policías
Y la piedad un tiro en parietal de niño. (10)*

Estos cinco versos traen consigo la siguiente reflexión: a propósito del músico –en el sentido trágico de la vida del compositor alemán– el poeta comparte con él su manera de vivir enfadosamente a la intemperie del mundo, en la gran urbe que el mundo constituye; un mundo distinto quizá, pero sufrible de igual modo: hurraño y violento para el artista. Es importante hacer notar que Francisco Hernández no sólo recupera²¹ varios aspectos del Romanticismo en el poemario que nos ocupa, como la idea del genio, el vocabulario maldito, el artista *vs* mundo; también comparte con los artistas románticos la visión de la ciudad como *la urbe del mundo*, la representación de ésta, la gran Babilonia que poetas como Baudelaire reafirmarán y traerán como tema a su poesía: “El héroe de Baudelaire era el ángel caído de la ciudad [...] el personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de la nube con pantalones de Mayakowski y el de *Tabaquería* de Pessoa”.²² Esto será el primer puente de empatía entre el músico y el poeta que construirá Hernández: el enfado y el hartazgo, la vida a la intemperie de un mundo violento que ataca a cada instante. Debe entenderse que aquí no habla Hernández de sí mismo solamente, en estos versos la personalidad de Francisco Hernández simbolizará a los poetas todos, a los artistas en común. Esto forma parte de la construcción de una visión más amplia y general del artista, su papel en el mundo y el destino muchas veces trágico de éste. Un artista que si bien ya no se enfrenta a un destino trágico dictado por algún dios, sí lo hace a un destino, de semejante naturaleza, pero ahora confabulado por sí mismo, por el mundo moderno que ha construido y la dinámica de éste. Ya he hablado líneas atrás sobre las diversas opiniones que, desde filósofos y escritores como Schiller y Novalis hasta

²¹ Es cierto que, como hemos visto a lo largo del primer capítulo, muchos de los postulados románticos encuentran vigencia hasta nuestros días por ser razones que defienden una parte esencial del ser humano que se ha puesto en crisis a partir de la entrada de un sistema moderno de vivir y entender la vida (sustentado principalmente en una razón económica), pero traer nuevamente este lenguaje romántico a su literatura se debe a que es necesario para la conformación de sus personajes en este poemario. Ponerse la *máscara del otro*, en la poética de Hernández, significa calzarla en todos los aspectos; y eso es lo que hace Hernández en este poemario: dotarlo de un *halo romántico*.

²² Paz, Octavio, *op. cit.*, pp. 41-42.

Adorno y Safranski, se han vertido con respecto al arte y el mundo moderno, en la cuales se advierte el ataque frontal y la violencia que el sistema construido a partir de la razón y el capitalismo ejerce sobre el arte y la figura del artista. En el conflicto *arte vs mundo moderno* también se incrusta el poemario de Hernández. Su retrato del personaje Schumann es también una forma de plasmar la violencia del mundo sobre el artista y el arte: *el amor es mierda de perros policías/ y la piedad un tiro en parietal de niño*, dice Hernández en este primer poema donde la desesperanza y el hastío que le provoca el mundo al poeta parecen inundar estos versos. Sin embargo, todo el enfado queda fuera por un instante mientras la música transcurre, se queda más allá de la estancia en la que duermen los hijos:

*Pero tu música que se desprende
De los socavones de la demencia,
Impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos
Y lleva hasta mis ligamentos y mis huesos
La quietud de los puertos cuando el ciclón se acerca,
La faz del otro que en mí se desespera
Y el poderoso canto de un guerrero vencido. (10)*

Como dije en las primaras líneas de este análisis, cada uno de los treinta poemas que conforman el libro contiene en sí todo el poemario en general –principio mismo de la poesía romántica: cosmos y universo en sí–, por ello, en este canto ya podemos advertir que en él no sólo encontramos su esencia de poesía maldita, ni la visión del artista trágico, sino también los primeros cimientos con los cuales el poeta empezará a construir la visión del arte como salvación, redención y consuelo. A pesar del estado enfadoso que el mundo nutre en el poeta, a pesar de la *ciudad plomiza* y de la desvaloración del amor y la piedad, la música se ofrece como un consuelo capaz de cambiar el ánimo del escritor, y por ende, el mundo. Dice el poeta: *Impulsa por mis venas sus alcoholes benéficos*. Sin embargo, y he ahí su relación con la poesía maldita y su carácter romántico: la música es consuelo y salvación, pero a la vez la condena misma, la vía hacia los terrenos menos explorados en el alma humana. Por ello es *la quietud*, pero *el ciclón que se acerca*; es *el rostro del otro* que sólo se encuentra las profundidades de uno mismo; es *el canto poderoso de un guerrero, pero vencido*; es, a fin de cuentas, la música nacida de los abismos, de los socavones de la demencia misma. No sorprende encontrar en la hechura retórica de esta obra la constante aparición del oxímoron, de la paradoja, de la antítesis, puesto que el mundo que cobra vida en el verso de

Hernández es un mundo en constante lucha y comunión de opuestos. Esta conjunción de contrarios estará muy acorde a la poética de los románticos, Hernández abrevará de ella directamente para construirnos no sólo la imagen del músico, también la visión que tiene sobre el artista y el arte: el artista como ser trágico, y el arte como una forma de salvación del alma humana: tragedia y salvación, *victoria y derrota*.

Contrarios que estarán casi siempre dirigidos, y por ello su carácter maldito, a aspectos o valores negativos como la destrucción, la enfermedad, el mal, la muerte, la oscuridad: música => socavones de la demencia; caballos => enfermos; tranquilidad de los puertos => ciclones que se acercan; canto poderoso de un guerrero => vencido. Esta tendencia hacia la imagen “maldita” no es privativa de este poemario, a lo largo de la obra de Hernández hay una preferencia visible hacia este tipo de construcción poética. Como ejemplo, los siguientes versos tomados de su reciente poemario *Mal de Graves*: “*Las carcajadas. Pajarracos con/ espinas en vez/ de plumas, restiran nuestras orejas,/ persiguen/ a los perros y su eco se acumula en el/ granero/ como si fuera el excremento de las mulas*”.²³

Esta carácter maldito en la poesía de Hernández tiene raíz no sólo en el vocabulario usado para construir su obra, sino en la existencia llevada al filo de la navaja para sentir en cuerpo y alma lo que se escribe, como explica Vicente Quirarte al referirse a la escritura del poeta: “Su operación poética es tan delicada y terrible porque las incisiones que realiza son en carne propia. El diablo en el cuerpo, como quería Raymond Radiguet; el diablo en la poesía, como subrayó Jorge Cuesta. Bastarían estas circunstancias para considerar a Francisco Hernández un heredero de los malditos”.²⁴ En este sentido, estamos ante un discurso maldito: desde el vocabulario, la estructura y el contenido, hasta la actitud del que lo siente y lo escribe. ¿Podría ser de otra manera?

Pero este uso de contrarios no sólo trasmite su carácter maldito, fatal, también trasmite su carácter benéfico, esperanzador, su manera extraña de vencer la adversidad que el mundo presenta. Ya que sólo mediante este descenso –pensemos un poco en la figura de Orfeo y la tradición órfica–, mediante esta forma de ser derrotado por la adversidad (el *guerrero vencido*, a fin de cuentas, no es más que la imagen del artista vencido), el poeta logra su victoria. Dicho de otra manera: “*El viaje inútil de Orfeo al mundo de*

²³ Hernández, Francisco, *Mal de Graves*, Almadía, México, 2013, p.22.

²⁴ Vicente Quirarte en F. Hernández, *Poesía reunida*, UNAM, México, 1996, p. 5.

los muertos es su consagración como poeta”,²⁵ ya que sin esta derrota no habría motivo para cantar la desgracia, y por otro lado: valorar la dicha. En este aspecto del discurso poético es donde la moneda lanzada por Francisco Hernández encuentra unión en las tres caras del libro íntegro (*Moneda de Tres caras*, 1994). Los personajes Scardanelli, Trakl y Schumann enfrentarán a su forma la tormenta del mundo, y una vez abatidos por la demencia y la muerte, quizá el consuelo se ofrezca desde el terreno de la palabra y la música, desde el recuerdo de la amada o la ciudad natal. Los personajes que suele construir Hernández en su escritura, son “personas solitarias, exiliadas en pequeños lugares donde difícilmente se mueven, perseguidas por demonios en vías laberínticas, donde no encuentran –no encontrarán– el hilo salvador”.²⁶ Pero es probable que su victoria provenga, precisamente, de su caída, de su derrota, de su muerte sublimada por el arte mismo que los consagrará como figuras excepcionales de nuestra historia moderna,²⁷ a la manera de *Orfeos vencidos* cuya vida será el *viaje inútil*, la desesperanza mujer perdida, la soledad que ahora despierta mediante el verso de Hernández y que nos habla, nos convida a cerrar los ojos y escuchar el universo entero de un rostro de esta *Moneda de tres caras*. Pues la moneda será –en el universo que nos construye Hernández en este libro– “ese objeto con el que se juega el destino o la suerte”,²⁸ el talismán esotérico para andar sobre la vía trágica de la demencia.

Con estas premisas comienza el poemario. Con estas concepciones sobre el arte y el poeta –el artista como *vencido*, y a la vez, el arte como *una forma de vencer* el mundo construido con la visión moderna–, Francisco Hernández irá trazando la biografía del músico alemán. Nos ha convalidado a un camino profundo a las entrañas del alma humana, a donde conducen la música y la palabra, y donde sólo ellas po-

²⁵ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ Campos, Marco Antonio, “Emily Dickinson vista por Francisco Hernández”, en *La jornada semanal*, Nueva época, No. 941, domingo 17 de marzo, 2013, p.3.

²⁷A este respecto, Angélica Tornero señala algo de suma importancia en el hecho de que Hernández recurra a conceptos, poéticas “pasadas” como el Romanticismo o a personajes artísticos como Schumann, y este señalamiento radica precisamente en el hecho de que gracias a este *diálogo* con el pasado, el poeta puede configurar y dar sentido al presente. “Pero su procedimiento, lejos de pretender la ausencia misma vacío, reclama una imperiosa necesidad de llenar de sentido” nuevamente el mundo, el poema: A. Tornero, *op. cit.*, p. 212. Y una de las maneras en que este vacío –producto de la época posmodernista que le toca vivir a Hernández– es llenado nuevamente de sentido, continúa Tornero, es con el diálogo, ya que “para evitar el vacío existencial, es preciso acudir al diálogo con los otros; es preciso conversar y comunicarse”: A. Tornero, *op. cit.*, p. 213. En este sentido el arte, medio por el cual se produce este dialogo, será un pilar importante de sentido en un mundo que cada vez adolece de este. Ya sea para dialogar de arte, o como pretexto para entablar el diálogo, el arte confirma de esta manera su victoria y *utilidad* moral –como lo suponía Schiller siglos atrás– en un mundo mercantilizado.

²⁸ Tornero, Angélica, *op. cit.*, p. 200.

drán traernos de regreso. Iniciemos, pues, de la mano de la música, el recorrido interno que propone la palabra.

Tres

El otro y la aparición o el espejo del relámpago

Todo nacimiento implica una creación, la manifestación palpable de la vida como generación de vida; sin embargo, en el discurso de Francisco Hernández el nacimiento traerá consigo algo más que la vida misma, será *el nacimiento* –no cualquier nacimiento– del genio, del elegido;²⁹ al menos así nos muestra el nacimiento de su personaje Robert Schumann. De igual manera que Novalis se convertirá en el hijo de la noche en sus *Himnos*, el poeta nos muestra a Schumann como el hijo de la noche, pero ahora hecho relámpago, *aparition*, a la manera de Lavater:

III

*Cuando naciste surgió en el bosque
una quietud extraña.
Criaturas belcebúes vertieron en un claro
el azogue de Los Gemelos
y una quemazón de unicornios
cimbró con su galope
el vértigo de la penumbra en disonancia.
- Este niño tiene que ser un santo a su manera,
dijo tu padre al contemplar tus manos.
- Será mi luz intensa, dijo tu madre
con los ojos vendados.
La mesa tuvo espigas
y relucieron lágrimas en las paredes.
Doblaron las campanas de la capilla
sin que nadie –ni el viento- las tocara.
Búhos destronados por cornejas
instrumentaron tu canción de cuna
y la noche te tomó en sus brazos
como a un relámpago recién nacido.(12)*

Poema marcado con el número III romano, y de los más significativos puesto que en él se muestra gran parte de la visión del artista como *elegido*, como el “*tocado*” por la divinidad. Además, el texto resulta

²⁹ A partir del siglo XVIII, y en contraposición al racionalismo, se retoma la idea del poeta como el mago, como el elegido, el ser capaz de conectarse con aquello supraterráneo o infraterrenal. Son los románticos los encargados de traer a cuenta, ahora en el arte y literatura, esta visión; pues “el Romanticismo tiende hacia el éxtasis, a la revelación del infinito. Los poetas comenzaron una vez más a dirigirse al sentido de lo milagroso y extraordinario”: W. Muschg, *op. cit.*, p. 50. Por lo que resulta elocuente a la visión romántica la postura de Hernández con respecto al nacimiento de Schumann; para el poeta, el músico alemán será un elegido, y de esa manera lo presentará a nosotros.

relevante si tomamos en cuenta que el poemario está trazado por una línea biográfica sobre el compositor alemán, línea que la crítica literaria en torno a la obra de Hernández ha mencionado ya en diversas ocasiones: “El poema se permite el desarrollo cronológico y traza el paso biográfico del alemán [...] La apoyatura en tres o cuatro escenas biográficas son los puntos virtuales sobre los que podemos trazar un amplio gesto: el arco voltaico convoca una constelación de astros errantes, chispas neuronales en la noche cerebral de Schumann”.³⁰ Por lo que el nacimiento será, por decirlo así, el comienzo del viaje por la vida trágica de Schumann. En este texto también se muestran varias cuestiones importantes como lo es la aparición del *otro* –tópico abordado en gran medida por los románticos, como ya hemos visto en el capítulo anterior– y el relámpago como hijo de la noche o como figura que representará al artista, que analizaré en las siguientes líneas. Tópicos que a fin de cuentas demuestran la fibra romántica con la que está compuesta la hechura de este poemario: “el sujeto de esta poesía es el ser romántico, wagnerianamente apasionado, dispuesto a perderlo todo, la vida, la cordura, en busca de la realización de su deseo, aunque éste provenga de un fervor acendrado”,³¹ comenta Angélica Tornero al referirse al Schumann de Hernández.

El nacimiento del compositor alemán se dará en medio de circunstancias especiales, *únicas*, puesto que marcará la diferencia entre un nacimiento ordinario y el del artista. Por ello el poeta nos presenta un alumbramiento que moverá los hilos del universo en general, una *aparición* que tendrá repercusiones en cada uno de los lugares de este universo mágico que construirá Hernández en su poemario: “*Cuando naciste surgió en el bosque/una quietud extraña*”. El bosque, refugio del universo mágico ante un mundo que a partir del siglo XVIII comienza el proceso finisecular, será *la cuna* de esta aparición; en él *los unicornios cimbrarán el mundo con su galope y criaturas belcebúes verterán la imagen de Los Gemelos*. En estos primeros versos quiero detenerme. De entrada, no es gratuita la manera en que están escritas las palabras *Los Gemelos*, desde luego que Francisco Hernández nos ofrece pistas, de esta manera, para una mejor lectura. Como hemos visto en páginas anteriores, la importancia del *otro*, o en este caso, del *Geme-*

³⁰ Paredes, Alberto, “*Los viajes del silencio o la locura del héroe*”, *op. cit.*, pp. 105-106.

³¹ Tornero, Angélica, *op. cit.*, p. 192.

lo, en la poética romántica, es fundamental. Ya que en esta visión del *otro*, del *doble* o del *gemelo*, está expresada parte de la visión del mundo y, específicamente, del artista conectado con lo *otro*, que Hernández trabajará en su obra, al igual que los románticos. Y ese *otro* conduce indudablemente a la idea del *genio*: ese *otro* que habita en el artista mismo, que explica –a su manera– el impulso creativo, el mundo interno y externo que traerá consigo las revelaciones.³² La experiencia de Hernández con el *otro* como parte importante en su escritura, no se reduce a la construcción de libros como el que ocupa este trabajo; ya contamos con la existencia de Mardonio Sinta, heterónimo del poeta, como parte fundamental en la necesidad de Hernández de dar voz, en su propia escritura, a una pluralidad de voces, de calzarse la máscara de *otro* para crear: “Entonces, enmascarado una vez más por el otro personaje que no soy – comenta el poeta al referirse a Mardonio Sinta–, me atrevo a escribir esas coplitas porque no soy yo el que las está firmando, sino un trovador que conocí”.³³ No *soy yo*, reconoce el poeta, como parte de su creación, la existencia de otro que lo aborda, lo posee, lo hace escribir; idea que se inserta totalmente en una concepción *genial* del arte. No escapa tampoco la alusión del metal, de la plata que nos conducirá a la interpretación de los espejos, o mejor dicho: *el espejo*. “*El azogue de Los Gemelos*” traerá consigo la imagen del espejo como artefacto mágico donde el artista se mira así mismo y es otro, el *otro*. El espejo será en la poética de Hernández otra manera de nombrar o hacer presente al genio. No es de sorprendernos que la imagen del espejo esté liada con la presencia del relámpago mismo, pues ambos son (espejo y relámpago) rostros de lo que *está*, pero *no está*, del genio y todo lo que con ello implica, incluyendo la misma poesía; la creatividad en su máxima revelación. Para muestra, en el poemario *Habla Scardanelli*, que complementa junto con *Cuaderno de Borneo últimas páginas de Georg Trakl* y el poemario que ocupa esta tesis, el libro *Moneda de Tres caras*, encontramos esta unión de símbolos: “*El relámpago cruza una pared del cielo/ y por instantes somos idénticos,/ como dos espejos enfrentados*” y en el mismo texto: “*si se rompe un espejo, el otro, su gemelo,/ vaga durante siete años sin ninguna mirada*”; pero la alusión que me interesa, igual en el mismo texto, es la siguiente: “*los espejos nacieron para reflejar lo que*

³²Visión del artista que tendrá diversos exponentes, como lo son Rimbaud, Rilke o el mismo Paul Celan. Cada uno de estos poetas muy cercano a la línea *órfica*, en el sentido en el que el arte es concebido más como una *revelación*, como un camino mágico que implicaba un conocimiento profundo de sí mismo y del universo, que una simple y llana expresión estética.

³³ Francisco Hernández en F. Y. Jeannet, “Noticias de Borneo. Entrevista con Francisco Hernández”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, UAM, No. 6, II semestre, 1995, p. 171.

que muere./ La música no se refleja en los espejos./ El silencio tampoco” (420)*. El espejo tendrá la labor de reflejar la condición ambivalente del artista: una parte mortal, la que muere, y otra parte infinita, escapada de la muerte por su conexión con lo sagrado, en este caso: el arte, el *genio* mismo, la revelación. Aquello que el músico alemán descubrirá, nos dice Hernández, apenas en el comienzo de la infancia. En el texto marcado con el número V romano, podemos leer lo siguiente: *“Te persiguen abejas por el campo. / Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y, / bajo el agua, escuchas por primera vez/ la música de tu alma”* (14). De igual manera que el héroe, el artista, en la visión romántica es el héroe de sí mismo, y por ende, de su sociedad. La conexión entre ambas figuras arrojará coincidencias tales como el “despertar del yo”³⁴ profundo en la conciencia genial. En este caso, la naturaleza revelará al niño Schumann su verdadera esencia, su despertar al conocimiento de eso *otro* que es él mismo, el conocimiento de su *genio*: *“escuchas por primera vez la música de tu alma”*, escribe Hernández.

Pero es en la cabeza decapitada, en la testa parlante (Orfeo) donde esta idea del genio tiene mayor alcance. El espejo le sirve a Hernández para mostrar la parte mortal e inmortal del artista, el relámpago revela la naturaleza sagrada del mismo, así como el aura de sus *revelaciones*. Pero no es sino en la imagen del decapitado, del Orfeo desmembrado donde la parte inmortal y el genio del artista hacen presencia. Como hemos visto en líneas anteriores, la cabeza desmembrada de Orfeo tendrá la cualidad de que, aún separada del cuerpo, seguirá cantando en este mundo. Esa es la imagen de lo infinito y lo inmortal, lo que no perece, lo que no es parte ya de la naturaleza humana. Quizá por eso la constante recurrencia de Hernández a la posibilidad del degollamiento, en el poemario Habla Scardanelli podemos encontrar prueba de ello: *“lo que la voz tiene de piedra/ colgará de tu cuello en otra vida”* (436), o de la mutilación: *“alguien corta de tajo mi oreja derecha/ para deslizarla por los labios abiertos de tu vulva*

* Los poemas o fragmentos de éstos utilizados en este trabajo y que pertenezcan a los libros *Habla Scardanelli* o *Cuaderno de Borneo* serán tomados de la edición perteneciente al libro F. Hernández, *Poesía reunida*, UNAM, México, 1996. Al citarlos, colocaré para referencia bibliográfica el número de la página en la que se encuentran en la edición.

³⁴ Joseph Campbell, en su libro *El Héroe de las mil caras*, destaca un rasgo importante en la aparición del héroe ante su destino o inicio de aventura, y este es la conjunción de fuerzas naturales que se manifiestan alrededor de la vida del héroe en pos de un despertar a su verdadera esencia, a su destino o camino. No está demás decir que muchos de estos *inicios* o *despertares* ocurran precisamente en lugares como “el bosque oscuro, el árbol, la fuente que murmura” (J. Campbell, *op. cit.*, p. 37) y que estos sitios se conviertan en lo que el autor llama *símbolos de Ombligo del Mundo*; ya que en estos lugares se inicia la creación misma, la historia del hombre a partir del mito fundacional. Por tal motivo, no es gratuito el nacimiento de Schumann en un contexto del bosque, ni la revelación de su *verdadera naturaleza* sumergido en el agua, como hemos visto en los poemas de Hernández.

jugosa” (422). Nos dice Hernández: “*los espejos nacieron para reflejar lo que muere. / La música no se refleja en los espejos. / El silencio tampoco*”. La música será parte de lo que perdura; el silencio también es parte de ella, pero también como parte importante de la poesía compartirá el mismo destino: el encantamiento infinito, repetido y girante como aquella lengua *encantadora* que vagó entre ríos y tierra hasta llegar a Lesbos. Hernández sabe, como comenta Alberto Paredes, que tiene que “sentir e imaginar el nudo ciego que para un músico es el estar siempre encerrado consigo mismo batallando en el cuarto de los demonios y que todo, para el compositor, sea una presencia sonora”;³⁵ pero también el silencio, en estas instancias, es parte de *esa presencia sonora*. La sonoridad –la música– por lo tanto, como prosigue Paredes, será más *vista que oída* en el poemario. Los poemas serán *los viajes del silencio*.³⁶

El niño Schumann será *un santo para su padre, la luz en la oscuridad* para su madre, y el hijo que recibirá en brazos la noche, *como a un relámpago*. Las circunstancias especiales y los asombros y los milagros rodearán su nacimiento: *la mesa tendrá espigas, lágrimas relucirán en las paredes y las campanas doblarán sin que nadie –ni el viento– las toque*. Así nos muestra Hernández el nacimiento de Schuman, del *genio Schumann*. Así es como empezará a construir la idea del genio romántico en su propia Poesía.³⁷ Hernández abre la puerta a nuestros ojos para presenciar una vida tocada por la revelación, pero también reconstruye y alimenta, a la vez, la idea romántica del arte como último asidero en un mundo perdido por la racionalización y la hegemonía económica.

En entrevista para Armando Ponce, Francisco Hernández plantea que es importante seguir escribiendo poesía, aunque ésta sea poco valorada en la sociedad actual; puede advertirse con ello lo importante que resulta para el poeta veracruzano el arte en un mundo donde, aparentemente, resulta poco productivo o sin valor: “Hay que insistir. Hay que decir en esta sociedad lo que uno tiene que decir. Y hay que decirle a esa

³⁵ Paredes, Alberto, “Los viajes del silencio o la locura del héroe”, *op. cit.*, p. 106.

³⁶ Para Alberto Paredes, la música será un motivo relevante en el poemario para la consolidación de la unión entre poeta y músico, entre Hernández y Schumann. Y más: la música será lo que sostenga “a Schumann y a Hernández para no ser abatidos demasiado pronto” por el mundo que los rodea, por la vida, por los demonios: A. Paredes, *op. cit.*, p. 106.

³⁷ Retoma la estética romántica pero para *reescribirla*, como observa Angélica Tornero en su libro ya citado: el tema melancólico y trágico estará presente pero ahora desde *exploraciones lingüísticas*, exploraciones que intentan “capturar el pasado ausente, volver a lo otro como historia, generando distancia crítica con el propio yo” (A. Tornero, *op. cit.*, p. 304), distancia que le permite a Hernández hacer una experiencia estética de un motivo o vivencia; y a la vez, de este *modus operandi*, un rasgo fundamental en su poética.

sociedad, incluso, que no le interesa la poesía.”³⁸ Ante estas ideas, podemos pensar que el poeta veracruzano va construyendo a lo largo del poemario esa *victoria* implícita en el arte, por vía de una derrota inevitable del artista ante su tiempo y entorno. Una victoria que ni las ménades en su momento, ni los demonios en el suyo, podrán arrebatarse al *Orfeo moderno*, al artista *genial*; ya que incluso, después de muerto, ha de seguir cantando o, dicho de otro modo: ha de seguirse escuchando la música de Schumann. Pues el artista ha sido invitado a la revelación, al convite con lo sagrado, con lo que emana de los dioses y el infinito; pues él ha sido el relámpago que la noche ha acogido en sus brazos, y con esto nos confirma Hernández su intención de incrustar a su personaje Schumann en la visión e idea del genio, como lo hicieron los artistas románticos en su momento:

*Deja a Scardanelli lo único sagrado que los dioses le dieron.
Mi lengua tiene vida propia.
Después de muerto he de seguir cantado. (413)*

Cuatro

La niña Clara o la habitación de Endenich

Pero, ¿a quién le canta Scardanelli? ¿Por quién vale la pena luchar y huir de los lobos? ¿A quién se recuerda desde la selva profunda con el delirio creciendo como la fiebre en el mar? Sin duda alguna, la construcción de este poemario debe en mucho su concreción y valía a la figura femenina. Ya sea en el rostro de la Griega (como en *Habla Scardanelli*), en la palabra ensoñadora de la hermana (como en *Cuaderno de Borneo*), o en los ojos de la niña Clara, la del derrumbe de artista, ya sea por enfermedad o adversidad de las circunstancias, no podría tener su correlativo de victoria sin la presencia de la mujer. Y de la misma manera en que es presentado Schumann como un elegido, Clara Wieck aparecerá en escena en igualdad de circunstancias especiales, únicas, como lo son todas las que rodean a los seres escogidos:

VII

*En la primavera conociste a la niña Clara.
Ella jugaba dentro de una jaula
Con los címbalos y el armonio
Que la escoltaban desde su nacimiento.*

³⁸ Francisco Hernández en A. Ponce, “Francisco Hernández: de la imaginación alcohólica al recomienzo poético”, en *Proceso*, núm. 287, 3 de mayo, 1982, p.53.

*De los címbalos partía la ráfaga
 Que corta los glaciales.
 Del armonio brotaba El Intervalo del Diablo,
 Que al transformarse en burbuja
 Iba de las guirnaldas del yeso
 A los enigmas de raso
 Y de las margaritas enrojecidas
 Al temblor de tus años.
 Desde ese instante se azufraron las fuentes
 Y tu risa tuvo la forma
 De los labios de la niña Clara,
 Del corazón maduro de la niña Clara,
 De la gracia enjaulada de la niña Clara. (16)*

Si algo se puede afirmar sin temor a equivocarse, es el constante *valor positivo* que envuelve la figura de Clara dentro del poemario. Ella será el consuelo y el motivo de vida del músico alemán que nos pintará Hernández. Y así será desde su aparición, como podemos verlo en el texto anterior (poema número VII), hasta el final del poemario: “Clara ha sido siempre, en este texto, como lo fue en la realidad, a decir de sus biógrafos, un valor positivo para Schumann. Ni el delirio de los últimos días logra invertir el valor que el músico, en el texto del poeta, le confiere a su amada”.³⁹ Por ello su presencia, como lo es la presencia femenina en los otros dos poemarios que componen el libro, es vital para el desarrollo del hilo conductor del libro: pasión y locura,⁴⁰ que se establecerá a partir del carácter conversacional en que tá estructurado el libro: autor => artista, artista=> presencia femenina. Esto es: un primer plano conversacional entre el autor y Schumann, con el cual se inicia el libro, y un segundo plano entre los personajes Clara Wieck y Schumann, a partir de la puesta en escena de ambos que se da a lo largo del poemario.

La aparición de Clara resulta fascinante, ya existe en ella el germen de la desgracia, incluso si uno desconoce en totalidad la historia biográfica del músico y su amada. En los versos de Hernández ya pulula el germen de la derrota. Y es precisamente la dicotomía expuesta, la conjunción de contrarios, lo que va formulando en nosotros esas pequeñas desgracias que ya adivinamos o comenzamos a intuir. Por un lado el descubrimiento, casi sagrado, de la presencia de Clara hace formarnos de ella una imagen casi incorrup-

³⁹ Tornero, Angélica, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁰ En el libro de Angélica Tornero, ésta destaca la importancia temática de la pasión sentida por cada uno de los artistas retratados por Hernández, y cómo esta pasión conduce o propicia el delirio o locura de éstos, llevándola a firmar lo siguiente: “Las voces de estas mujeres, entretejidas con las de los artistas, apuntalan las maneras del delirio; la pasión que conduce a la locura es el hilo temático que guía los tres libros”: A. Tornero, *op. cit.* p.199.

tible, una imagen positiva: la niña aparecerá en la vida del músico justo en el tiempo primaveral, en el tiempo fresco y lleno de vida, por antonomasia. Pero en seguida, esta imagen es puesta en contraste por los versos siguientes: *Ella jugaba dentro de una jaula / Con los címbalos y el armonio / Que la escoltaban desde su nacimiento*. El oxímoron, casi imperceptible construido por el verbo *jugar* y la palabra *jaula*, reforzará el contraste y la unión de contrarios para formarnos de esta niña la idea de un ser especial pero en desgracia; sin embargo: un ser capaz de *jugar* aún dentro de la jaula, en medio de la adversidad. Las palabras címbalos (campanas) y armonio (órgano) reforzarán la imagen casi etérea de la niña clara, debido a su nexos cercano con una semántica del aire, una semántica celeste; estos elementos acompañarán a la niña desde su nacimiento. Ya Alberto Paredes mira en la aparición del personaje Clara, en el poemario, una suerte de certeza poética, un personaje *bien trazado y concreto* precisamente por su *fugacidad y precisión* en la forma en que suele presentarlo Hernández a lo largo del libro. Éste será, junto con el del Viejo Wieck, padre de ella, “el súbito humano que acompaña, no sabemos cuándo ni hasta dónde, a la locura del héroe. Hay ahí una feliz, oscura coincidencia”⁴¹ en la concreción de ambos personajes. Desde su aparición, la vida del músico alemán no tendrá otra dirección que no sea la de la niña Clara. Ella se convertirá en el motivo por el cual vale la pena vivir, al menos así lo presenta Hernández:

*Desde ese instante se azufraron las fuentes
Y tu risa tuvo la forma
De los labios de la niña Clara,
Del corazón maduro de la niña Clara,
De la gracia enjaulada de la niña Clara.* (16)

La anáfora con la cual están contruidos estos cinco versos reforzará el carácter de la voluntad de Schumann con respecto a su vida encaminada a la voluntad de su amada, a partir de la constante repetición. Reforzará y ejemplificará la vida del músico puesta a la orden de la vida de clara: *tu risa tuvo la forma / de los labios de la niña Clara, / del corazón de la niña Clara, / de la gracia enjaulada de la niña Clara*. El poema, sin embargo, fiel a su retórica de contraste, al puro estilo romántico, como ya hemos comentado líneas atrás, vuelve a poner al *límite* la imagen etérea de Clara encarcelándola nuevamente en el último verso con una sinécdoque, en la que la *gracia enjaulada* (la *gracia* como representación de toda

⁴¹ Paredes, Alberto, *op. cit.*, p. 109.

ella) denotará el espíritu enjaulado de Clara Wieck por el padre malvado y siniestro. Y es justo en este encuentro, entre el músico y la amada, cuando la batalla contra los demonios –uno de ellos el padre de Clara– comienza. A lo largo del desarrollo del poemario, Friedrich Wieck o *El viejo Wieck*, como lo nombra Hernández, asechará y conducirá la desgracia sobre la vida del músico y su hija. En este combate, como en el otro librado contra los demonios de la locura que abordaré en líneas posteriores, la imagen de Clara Wieck estará puesta como la imagen del contrapeso de la desgracia, de la tragedia. Mientras ella será luz, el padre será oscuridad; mientras ella traerá el aire limpio a los pulmones y la vida de Schumann, el padre traerá la pestilencia del odio y la maldición.

Clara Wieck representará y formará parte importante, de alguna manera, de la victoria de Schumann, de esa *victoria* del artista en contra posición de la *derrota*. Pero esta victoria no sólo se llevará a cabo a un nivel estético; sin embargo, la vida suele brindar al artista pequeñas victorias cotidianas y el Robert Schumann de carne y hueso no escapará a esto. Tal es el caso del amor y las nupcias contraídas con Clara; su relación clandestina, probablemente por razones de diferencia de edades, no es aprobada por el padre de la también pianista y compositora. Y no es sino hasta 1839, cuando, al o tener la aprobación del padre de ella para su matrimonio, deciden acudir a los tribunales para tal permiso. Este hecho, esta victoria para Schumann no escapará a la mirada del poeta y la plasmará también en su personaje:

XIV

El viejo Wieck te odiaba.

¿Cuántas veces te amenazó de muerte?

Te llamaba borracho y manirroto,

te escupía recordándote la locura

y el suicidio de tu hermana.

Sospechaba que tal enfermedad era tu herencia:

no quería ese destino para su hija,

la codiciada flor del estipendio.

Pero en esa ocasión la ley se puso del lado del amor

y el primero de agosto de 1840

la corte dio su veredicto:

Clara Wieck y Robert Schumann podían casarse

sin el consentimiento del padre de la novia.

El día de la boda amaneció frío y borrascoso.

Sin embargo camino de la iglesia

desaparecieron los nubarrones

y el sol salió a relucir.

La niña Clara apenas tocaba el aire al respirar.

Cada uno de tus pensamientos

provenía de su frente,

*cada gota de sangre
repetía himnos en serenas claves.
En la buhardilla de su rabia,
el viejo Wieck hacía tintinear monedas
entre los dedos sarmentosos.
Ésa era la música que realmente amaba. (23-24)*

Poema marcado con el número romano XIV que ejemplifica de manera sobresaliente la lucha de la pareja con uno de los *demonios* mayores de su desgracia, el padre de ella y que sin embargo, dadas las condiciones de la ley y la voluntad casi divina de la niña Clara (*La niña Clara apenas tocaba el aire al respirar*, nos dice Hernández), la lucha tendrá dictamen victorioso para la pareja: *Pero en esa ocasión la ley se puso del lado del amor/ Y el primero de agosto de 1840/ la corte dio su veredicto:/ Clara Wieck y Robert Schumann podían casarse*. Quizá el único poema donde podemos advertir una *victoria* explícita. La pareja ha vencido a uno de sus demonios: *Clara Wieck y Robert Schumann podían casarse / sin el consentimiento del padre de la novia*; y esta victoria vendrá por vía del amor. No es de sorprendernos que precisamente la única victoria explícita que le conceda el poeta a su personaje sea la del amor. Ya Alberto Paredes advierte este rasgo como uno de los principales en la poética de Hernández. No es solamente el poeta de la soledad y de la muerte, también es el de la pasión que no desfallece pese a su imposibilidad: “Si atendemos la identidad global de Hernández, reconoceremos en su orientación la locura, y en la insistencia dolorosa sobre la imposibilidad del amor, una tenacidad por no desfallecer; el amante-poeta sigue vivo, en los demoniacos terrenos de su imagen de Schumann, Hölderlin y Trakl. Su poesía como el arte de resistir. Ésa es la libertad de su yo lírico en tanto poeta y amante”.⁴² Pese a esta victoria, un demonio mayor —o demonios, mejor dicho— acechará a los amantes, y estos son los de la locura. A estos poca resistencia les ofrecerá Clara, y menos aún Schumann. La *niña* será la espectadora del suplicio creciente como una plaga en verano de la locura del músico. Será el manto donde se bañe la sed Schumann, pero la sed será creciente como el desierto y el agua de las manos de la niña Clara se escapará por sus dedos dejando solamente el polvo de la impotencia.

Los demonios harán acto de presencia en el *Rin*, el día de la *zambullida*, y no se irán del monólogo in-

⁴² Paredes, Alberto, *Una temporada de poesía: nueve poetas mexicanos recientes: 1966-2000*, CONACULTA, México, 2004, p. 21.

terno de Schumann del poeta nunca más. Y no sólo en el poemario de Hernández los demonios asistirán a la vida de los personajes, la realidad embestirá a *La niña Clara* quien verá una noche crecer la tinta de sus dedos y escribirá –quizá pensando en imágenes premonitorias sobre el músico en un cuarto o en una habitación de Endenich– el presagio de su tormenta, el ciclón de la tempestad que se oculta en la blancura del jarrón y las flores sobre la mesa misma en la que escribe y nombra con su voz a cada uno de los demonios que habrán de acaecer sobre la vida de su amado, y que esa noche, con luz de lámpara en el oído, habrá de pronunciarlos:

Viernes 10 (febrero, 1854); durante toda la noche le dio a Roberto una afección tan violenta del oído que no pudo dormir un solo momento. Oía siempre el mismo tono y a veces con otro intervalo. Durante el día se alivió. La noche del sábado volvió con la misma gravedad y también durante el día, pues sólo mejoró durante dos horas en la mañana, para volver a recaer a las 10. ¡Mi pobre Roberto sufre terriblemente! ¡Cualquier ruido le suena a música! Me dice que es música tan grandiosa, con instrumentos que suenan tan maravillosamente, como nunca se oyó sobre la tierra, pero todo esto lo afecta gravemente. El doctor dice que no puede hacer nada, Las noches siguientes fueron terribles, casi no dormimos. Durante el día trató de trabajar, pero sólo pudo hacerlo con esfuerzos espantosos. Dijo varias veces que si eso continuaba acabaría por destruir su espíritu. Las afecciones del oído habían aumentado a tal punto que oía piezas enteras como ejecutadas por una gran orquesta, de principio a fin, y el único acorde seguía sonando hasta que dirigía sus pensamientos a otra pieza. ¡Y nada pudimos hacer para aliviarlo!⁴²

De igual manera que Clara Wieck conmueve nuestra lectura a través de la descripción del derrumbe emocional y físico de su amado, Francisco Hernández tiene la capacidad literaria para plasmarnos un derrumbe de igual magnitud en su poemario. Pero no sólo se trata de un acto *libresco*, sólo lleno de ficción; se trata de ahondar en la experiencia propio, en el alma humana, para lograr tales proezas artísticas, como lo explica Vicente Quirarte al referirse a la obra del poeta veracruzano *Moneda de tres caras*: “Memoria y profecía, narración onírica y viñeta realista, los fragmentos unidos por el discurso de Hernández constituyen un conmovedor –por desgarrado– testimonio de la fragilidad y la grandeza de la criatura humana.”⁴³ *Fragilidad* que bien podemos leer en este trabajo como *derrota*, puesto que implica la decaída no sólo del artista, en este caso el Schumann de Hernández, sino del ser humano. Y *grandeza* en el sentido de *victoria*, puesto que muy a pesar de lo endeble de la naturaleza humana ante la vida misma, el destino o la enfermedad, es capaz de crear arte, aún a pesar de la adversidad. El personaje de Clara Wieck es muestra de ello, en el sentido de que muy a pesar del pasaje doloroso que debió ser la vida en

⁴² Extracto tomado del diario de Clara Wieck, que aparece en W. Muschg, *op. cit.*, p. 486.

⁴³ Vicente Quirarte en F. Hernández, *Poesía Reunida, op. cit.*, p. 3.

deterioro del compositor alemán, Hernández transforma esa experiencia –esa información–, la retoma y nos construye un Schumann y una Clara Wieck dotados con la capacidad de conmovernos, de sentirnos identificados con ellos en su desgracia y ¿porqué no?, en su victoria.

Cinco

La victoria y la derrota o la pipa del Diablo

Más allá de creer en un principio y fin del Romanticismo, son las repercusiones y las huellas profundas que produjo en el arte y la filosofía las que deben ocuparnos.⁴⁴ Ya que si bien ha dejado de estar presente en “forma” o “lenguaje” en algunos periodos desde su aparición hasta el día de hoy, algunas de sus postulaciones estéticas y filosóficas *han nutrido y acompañado los proyectos culturales del hombre hasta nuestros días*.⁴⁵ La visión del artista como un ser trágico –pero elegido– con un designio fatal es un ejemplo claro de la herencia romántica. Esta formulación fue producto principalmente de dos elementos. El primero fue la historia personal y trágica que han vivido muchos artistas;⁴⁶ y el segundo, el ataque hostil que se hizo a la imagen del poeta romántico, sustentado, muchas veces, en la visión platónica sobre éste como la encarnación de las virtudes, el *pedagogo* de las buenas formas. No fue difícil, una vez moralizada esta idea en el siglo XVIII, llevar a cabo el adverso de este dogma: “*la mala poesía – entendamos aquí mala como aquella que trataba de cuestiones horribles, amorales y grotescas, para ese siglo– es un índice de mala moral*”.⁴⁷ Esta conjunción de hechos trajo consigo el estigma del poeta –o artista– ensimismado, fuera del mundo, con mala estrella y destino trágico. Éste compartirá, junto con el mago o chamán, “*el desprecio y temor ante el orden racionalista y burgués*”.⁴⁸ Se sentirán ajenos, o peor aún, excluidos de “*un festín donde el burgués y el científico brindan por el progreso y la razón*”.⁴⁹ Sin

⁴⁴ Esteban Tollinchi resalta la idea René Wellek sobre la importancia mayor de encaminar los estudios del Romanticismo a sus puntos filosóficos y religiosos, con respecto a otros; además, hermana a esta idea los trabajos efectuados por Meyer Abrams y Harold Bloom (Cfr. E. Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, Vol. II, EDUPR, Puerto Rico, 1989, pp.1135-1136).

⁴⁵ Argullol, Rafael, V Bohn, E. Bornay *et al.*, *Romanticismo/Romanticismos*, coordinadora: Marisa Siguán, PPU; Barcelona, 1988, p. 207.

⁴⁶ Walter Muschg explica el designio trágico del artista como una característica inherente de este personaje. Observa, como ejemplo, el papel adverso del poeta, tanto el que está ligado a la corte, al rey, como el vagabundo y rebelde (Cfr. W. Muschg, *op. cit.*, pp. 201-210). Más tarde, ya en un mundo gobernado por la revolución industrial y el racionalismo ilustrado, el sentido trágico se agudizará: el poeta se verá inmerso un mundo donde no tiene cabida, como pudimos observar en el capítulo anterior en este trabajo.

⁴⁷ Abrahams, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Trad. Gregorio Aróz, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962, p. 332.

⁴⁸ Chávez, José Ricardo, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura románica*, UNAM, México, 2005, p. 276.

⁴⁹ *Ibidem*.

embargo, esta visión trágica del artista esconde un *padecimiento* más profundo, que habrá de influir, sobre todo, en la sensibilidad del hombre moderno y actual: un “malestar civilizatorio”.⁵⁰ No podemos negar, a estas alturas, que este malestar ha sido motivo de las principales reflexiones filosóficas (Nietzsche, Schopenhauer, Cioran), artísticas (Baudelaire, Poe, Kundera) y que incluso, ha abordado terrenos como la antropología y la sociología, por mencionar algunas. El artista trágico es, en sí, la encarnación –y producto– de este malestar. Es apenas un rostro de la incomodidad que ha traído consigo el mundo moderno. Se debe, pues, al Romanticismo, esta rebeldía, conciencia y crítica:

Conciencia desgarrada y voluntad de resistencia ante la realidad son movimientos espirituales que están presentes en el conjunto de las poéticas románticas, independientemente de sus marcos filosóficos y de sus caracteres estilísticos.⁵¹

Como rostro de este “malestar”, el artista trágico será una figura atrayente, tanto para los críticos, como para los mismos artistas. No es casualidad encontrarlo como figura central o motivo en obras literarias de reciente manufactura. Tal es el caso de la obra que ocupa esta investigación. La recuperación de Hernández de las estéticas o formas del pasado (románticas) tiene dos principales raíces, según Tornero. Por un lado, la que implica una necesidad propia de las circunstancias históricas como producto de la posmodernidad, la cual llevará a algunos artistas a buscar en tiempos y estéticas pasadas voces y elementos artísticos para recrearlos en el presente. Por otro, la búsqueda propia que caracteriza a la generación a la cual pertenece el poeta, pese a no ser ellos quienes iniciaron esta búsqueda: “El encuentro con una época diferente de la actual y estéticas lejanas, es decir, con lo otro, con lo diferente, no es una aproximación iniciada por Hernández, antes forma parte del *Zeitgeist* de la segunda postguerra, extendido en la arquitectura, la plástica, el cine, la literatura. Con este espíritu de época como guía, Hernández, desencantado de lo novedoso, se refugia en lo anterior con una propuesta muy personal: rescatar las voces de la pasión atormentada, decimonónica en la era de la Robótica”.⁵² Pero, también, el hecho de que haya identificación y empatía con estas posturas filosóficas románticas (el genio, el destino trágico, lo fatal, lo sombrío, etc.) se debe no sólo a una relectura de estas estéticas, sino a que esos padecimientos descritos por los románticos están presentes en la sociedad moderna y posmoderna –sin importar escuelas o movi-

⁵⁰ Argullol, Rafael, *op. cit.*, p. 208.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Tornero, Angélica, *op. cit.*, pp. 190-191.

mientos literarios– como producto de la “herida” o “malestar” que trajo consigo el nuevo orden de vida a partir de la entrada de la modernidad, del cual ya hemos hablado en el anterior capítulo.

Más allá de los elementos biográficos que logran darle al poemario una secuencia “ordenada” de principio a fin (nacimiento, niñez, madurez, obra y muerte), uno de los principales temas es la figura del artista desdichado, cuya única felicidad es proporcionada por el arte y el amor a Clara Wieck. Pero una felicidad asechada siempre por la fatalidad. La mayor parte del poemario estará cifrado en la visión del artista como un elegido, en la redención por vía de la figura femenina, y en el dolor como una forma de consagrar el arte y la vida, preceptos propios del romanticismo: “El sufrimiento es su consagración, que también en tiempos desprovistos de nobleza, sin magia y sin Dios lo separa de los hombres y lo conduce a la soledad, para que se encuentre así mismo”.⁵³ Así nos presentará Hernández la figura de Schumann: un romántico que conocerá el mundo a través de sí mismo y dará testimonio de él a partir de su autoconocimiento:

VI

Para que salga el sol, música de Schumann.

Para destejer un lápiz, música de Schumann.

Para besar a mi mujer, música de Schumann.

Para morder una manzana, Música de Schumann. (15)

“*Para que salga el sol, música de Schumann*”, escribe Hernández en el poema VI, y con esto no sólo proporciona a la obra del músico alemán la capacidad creadora del mundo, también hace del mismo Schumann su propia medida de éste. No tiene otro recurso el artista, dadas las circunstancias en las que se encuentra (de soledad) que ser su propia conexión con el mundo: ya no está Dios y ya no existe la relación estrecha con la naturaleza; por eso la búsqueda de ésta en la obra de los primeros románticos como Novalis. Pero este conocimiento de sí mismo también llevará al artista a la conformación de su identidad creadora, la cual implica la formación de una ética que influirá en su modo de vida. En el poema marcado con el número romano IX, podemos leer lo siguiente:

*Para escribir una canción que empiece en anacrusa,⁵⁴
es necesario portar un traje de terciopelo negro
y nadar en el Rin a la luz de la luna, decías,
mientras tu silueta de larga cabellera silbaba*

⁵³ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 487.

⁵⁴ Anacrusa: conjunto de notas sin acento situadas al inicio de una frase o composición. Término utilizado en la música.

el rondó de un músico polaco.⁵⁵
Entonces tu rostro revelaba el surco de las arrugas
y se confundía con el humo de tu pipa
y la espuma de tu cerveza.
Una caravana de recuerdos extensos te rodeaba con
la firmeza de las madres que abrazan a sus hijos hasta
asfixiarlos.
Por tu mente cruzaban las golondrinas de Zwickau⁵⁶
y en ese torbellino de imágenes celestes
mordisqueabas los dedos de la niña Clara
y su fiel transparencia de racimo.
Súbitamente detenías el curso de tu sangre.
Arrojabas la cerveza a la cara de Dios, apagabas tu
pipa en la nariz del Diablo y gritabas, como un rey
criminal entumecido:

- ¿Por qué tenía que estar yo en el centro de la tormenta? (18)

El poema comienza con la declaración, hasta cierto punto *oculta*, de la *creación*, del papel del artista como *creador*.⁵⁷ En este sentido es claro el poema: *para escribir una canción* –o un poema– *es necesario* portar la actitud, la visión del artista –en este caso, romántico– representada por la vestimenta *de terciopelo negro*. Pero no sólo se debe tener la apariencia, la actitud ante la vida es fundamental: “*y nadar en el Rin a la luz de la luna*”, en un acto, hasta cierto punto “irracional”; que hace alusión al hecho particular en el que Robert Schuman se arrojó al río *Rin*, en medio de una crisis delirante. Desde luego que tal concepción sobre el artista como *un creador ligado a lo divino* no es exclusivo de este poemario, tanto en la obra de Hernández como en entrevistas que se le han hecho, este concepto sale a la luz a la primera oportunidad: “Está fuera de nosotros ese control... –Hernández responde sobre la posibilidad de controlar el proceso creativo, o en su caso, la escritura de poesía– Sí, es algo donde la palabra *amanuense* cabe. Sientes que hay alguien o algo que te está dictando y que te lleva por ahí. Es algo muy misterioso, por fortuna, porque ese misterio tiene mucho que ver con la poesía.”⁵⁸ El poema continúa:

Entonces tu rostro revelaba el surco de las arrugas
y se confundía con el humo de tu pipa
y la espuma de tu cerveza.

⁵⁵ Alusión directa al músico polaco Frédéric Chopin. Es del saber de los críticos de música, el conocimiento profundo por parte de Schumann con respecto a la obra de sus contemporáneos, de los cuales incluso, llegó a escribir ensayos. Prueba de ello el que publica en *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1831, dedicado a las variaciones de Chopin sobre un tema de *Don Juan*.

⁵⁶ Ciudad natal de Robert Schumann.

⁵⁷ Hay que recordar que la discusión del acto creativo como una forma de inspiración o como un arte de oficio tuvo vital importancia en el periodo romántico, de hecho, tales discusiones contribuyeron en gran medida a la concepción del artista como un ser inspirado por un ente ajeno a él, concepción acuñada por el Romanticismo (*Cfr.* M. H. Abrams, *op. cit.*, pp. 275-277).

⁵⁸ Francisco Hernández en F. Y. Jeannet, *op. cit.*, p. 166.

Tres versos que nos dicen y nos construyen la imagen de la vida del artista romántico: gastada y reflejada en “*el surco de las arrugas*” y rondada, quizá, por el exceso: “*con el humo de tu pipa/ y la espuma de tu cerveza*”. Fragmento donde Hernández nos ofrece la imagen del artista entregado al arte y la bohemia. Esta es la forma en que el poeta irá construyendo la imagen del Schumann que quiere mostrarnos, un Schumann apasionado, rodeado de misterio y bohemia. Pero hay más, ya el poeta nos advierte, hace notar, apenas, la desgracia funesta del músico, la locura:

*Una caravana de recuerdos extensos te rodeaba con
la firmeza de las madres que abrazan a sus hijos hasta
asfixiarlos*

*Recuerdos...*pero ¿por qué no leer, también, *pensamientos, ideas?* Ya la locura comienza a tender las sábanas con las que envolverá la vida del artista; por eso los recuerdos son extensos, firmes y *asfixian* como *una madre a su hijo*. Y eso es precisamente lo que hará la demencia con la vida del compositor: asfixiarla, extinguirla. Pero no todos los recuerdos son adversos, hay algunos que le regalan la ensoñación y hacen del presente un momento esperanzador, lleno de vida:

*Por tu mente cruzaban las golondrinas de Zwickau
y en ese torbellino de imágenes celestes
mordisqueabas los dedos de la niña Clara
y su fiel transparencia de racimo*

Aquí tenemos la postulación romántica del artista como un ser conectado con lo *otro*. Sólo él es capaz de tener acceso a esas imágenes *celestiales*, a ese torbellino que fue la iluminación de un Rimbaud, la embriaguez de un Fausto o un Baudelaire. Esta es la apuesta del artista romántico, la “*analogía (entendida en tanto “correspondencia”) como operación poética privilegiada*”.⁵⁹ El artista es, pues, la conexión posible con lo sagrado; ya que el arte será para el creador, en esta visión, “*el medio que dispone para llegar al primer estado de comunicación con el universo divino*”.⁶⁰

Pero, *súbitamente*, se revela el designio, la condición nefasta y trágica del hombre moderno; rasgo medular de la conciencia romántica:

Tras la asunción de una conciencia desgarrada y la expresión de una voluntad de resistencia se abre, en la mayoría de las poéticas románticas, un “espacio del autoexilio” desde el que se manifiestan, con mayor o

⁵⁹ Chávez, José Ricardo, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Béguin, Albert, *op. cit.*, p.106.

menor temeridad, las alternativas concebidas para romper el cerco de la realidad. Estas alternativas, “viajes hacia el interior” la mayoría de las veces, subjetivas siempre, cristalizan, por lo general, en una concepción trágica de la existencia.⁶¹

El exilio o el autoexilio, el aislamiento por decisión personal es algo que no sólo experimenta el Schumann de Hernández, también el poeta en su vida conoce y sabe de esta condición inherente para él, a la cuestión creativa: “Hay una tendencia al aislamiento –habla sobre la soledad que suele experimentar el artista– que no entienden ni el trabajo ni la pareja. A mí justamente me acaba de costar el trabajo y la vida en pareja la entrega, por así decirlo, a la literatura, a la poesía.”⁶² Este aislamiento se verá reflejado de una manera rotunda en su personaje Schumann, él será, como veremos líneas adelante, el que ha de estar *en medio de la tormenta*. A propósito de este rasgo en el personaje de Hernández, Leonardo Trujillo Lara comenta lo siguiente: el espacio que habita el artista es un “espacio fuera de lo divino y espacio fuera de lo humano [...] es un foco, un vórtice que no es ni está en ninguno de los elementos/términos/universos que relaciona: se encuentra fuera de todo, a nada pertenece, ni nada le pertenece. Es el exilio”.⁶³ Exilio sí, pero no desposeído. Tiene su arte, su vocación creadora y su amada Clara. Esta es la *victoria* que Hernández también nos quiere hacer notar, aún en medio de la desgracia. Continúa el poema:

*Súbitamente detenías el curso de tu sangre.
Arrojabas la cerveza a la cara de Dios, apagabas tu
pipa en la nariz del Diablo y gritabas, como un rey
criminal entumecido*

En un acto blasfemo, el artista *arroja la cerveza en la cara de Dios y apaga su pipa en la nariz del Diablo*; sin embargo, su tragedia es mayor, ese “autoexilio”, esa soledad –sin diablo, ni dios, ni elementos sagrados– a la que ha sido condenado como *un rey sin reino, criminal y entumecido*, cobra alcances, como bien apunta Argullol sobre el artista romántico, de una *existencia trágica*. El poeta Francisco Hernández retrata en su personaje no sólo la desdicha personal del artista, también la del hombre moderno, la oscuridad y desgracia que puede habitar en toda alma: “existe un misterioso ingrediente que sólo él –Hernández– posee y de cuyo comportamiento ni siquiera tiene él control absoluto, aunque la suya sea u-

⁶¹ Argullol, Rafael, *op. cit.*, p. 209

⁶² Francisco Hernández en F. Y. Jeannet, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁶³ Trujillo Lara, Rodrigo Leonardo, *La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández*, el autor, México, 2004, p. 11.

na de las poesías que más lúcidamente ha explorado el corazón de las tinieblas”:⁶⁴

- ¿Por qué tenía que estar yo en el centro de la tormenta?

En este sentido, el Romanticismo dio voz a una herida que abrió la modernidad y que aún no ha cerrado: la soledad ontológica del hombre moderno, la cual estará expresada en el poemario de Hernández precisamente por medio de su personaje. Esta soledad llevó al ser humano de habitar un mundo, a estar en el *centro* de éste, que significa también el centro de su soledad, de su *malestar*. Entonces la derrota del artista en el poemario cobra un sentido mayor si la vemos no sólo como la derrota de Schumann, sino del hombre en general. Pero una derrota que traerá consigo una *victoria moral*, estética, por vía del arte; ya que sólo el arte es capaz de llevar a un estado sublime la existencia cotidiana: “lo pasado sólo puede salvarse en el recuerdo poético”,⁶⁵ pero también el arte es la posibilidad de proyectar un futuro, así sea nefasto o poco esperanzador.

El arte logra darle *sentido* al *sin sentido* y así lo miraban los románticos, y así parece verlo Hernández; por ello el viaje sin meta ni final marcado tiene valor para ellos,⁶⁶ aunque carezca aparentemente de éste. Y aunque explícitamente no haya un *viaje* como tal en el poemario, podríamos tomar el comentario de Alberto Paredes sobre la poesía de Hernández, como una afirmación muy propia para el poemario que ocupa este trabajo: “El viaje interior es romanticismo, qué duda cabe. Y en ese momento cultural Occidente dijo: ser hombre es estar enfermo. Sólo así se viaja. Hernández elige –o acata– las nociones evocatorias de infancia y enfermedad para que su poesía viaje”.⁶⁷ Pero también el dolor y la tragedia personal⁶⁸ serán una forma para los románticos de aceptar, asimilar, y vencer la adversidad de estar solos

⁶⁴ El comentario de Vicente Quirarte sobre la obra de Hernández tiene dos direcciones, por un lado la clara alusión a los personajes con los que suele trabajar Hernández y que en su mayoría son personajes al filo de la navaja o en situaciones límites; y por otro lado, la alusión a la obra de Joseph Conrad como un guiño a la genealogía del poeta veracruzano. Vicente Quirarte en F. Hernández, *Poesía reunida*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁵ Safranski, Rüdiger, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁶ A propósito de la genealogía del viaje sin sentido, Safranski apunta lo siguiente al comentar un poema de Eichendorff: “Estos versos continúan el motivo tradicional de los grandes viajes y extravíos, que comienza con Odiseo y la leyenda de los argonautas, y llega hasta la edad moderna a través de las historias de los locos en la Edad Media y del holandés errante. De ellos extraen los románticos el viaje sin llegada ni meta, el viaje sin fin, y Rimbaud continuará el tema en su Barco ebrio”: R. Safranski, *op. cit.*, p. 193. Un viaje que no precisa sentido, cobrará valor en un mundo que carece extremadamente de éste. Y hermanados a este sentido del viaje, habremos de decir, se encuentra también el viaje sin fin de la generación *Beat*, ese *estar* en el camino perpetuamente que propondrá en su momento Jack Kerouak.

⁶⁷ Paredes, Alberto, “Los viajes del silencio...”, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁸ Sobre la genealogía del dolor y sufrimiento romántico, podemos leer lo siguiente: “La aceptación demoníaca y egocéntrica del dolor volvió a nacer en el romanticismo del siglo XVIII, no sin la influencia de la interiorización pietista. El doloroso Rousseau dotó a la literatura europea de un nuevo lenguaje para el sufrimiento por sí y por el mundo. La poesía de la época wertheriana añadió los primeros grandes símbolos: el hombre que es un caminante perdido y sin patria, un ser que se arrastra

y heridos en un mundo moderno. Pues gracias a esta *derrota* que representa la tragedia en vida, una *vic-ria* por vía del arte puede alzarse. Y nosotros no somos ajenos a esta idea. Quizá por eso el artista, el creador desdichado siga fascinando a los artistas y lectores, siga siendo motivo de escritura y reflexión; porque en este personaje veremos –y reconoceremos– nuestra propia desdicha, *el centro de nuestra tormenta*, lo que alumbra y florece por vía de la oscuridad. Pero este nexo, esta *empatía*, destruye cualquier soledad, pues para que exista debe de haber más de uno que la sienta, y esta es la apuesta del arte, la apuesta de Hernández: crear empatía.

Seis

La música, la guadaña y la puerta

La primera noche que Schumann deliró debió estar iluminada con el esplendor de todas las estrellas. De igual manera que el rostro de la primera ménade que vio en su vida Orfeo, la voz de los primeros ángeles que escuchó Schumann debió tener la frescura de una mañana con nieve. Y esa es la entrada hacia la locura, las primeras visitaciones de un hado inmenso que habrá de destruir pronto al que haya osado contemplar su canto. Seducción y destrucción. Así inicia el camino del músico en esta narración⁶⁹ que ha decidido a hacer Hernández sobre la vida del compositor alemán. Así comienza a construir el poeta, con el desarrollo de la demencia del músico a lo largo del poemario, el hilo conductor del libro en general. Con una seducción casi divina y suprema por parte de los demonios, pero con el germen de la desgracia a cuestas:

*La canción de la noche te sorprendió callado.
El mundo puso a tus pies su música incansable.*

herido, un ser que se revela contra el falso orden universal; y el poeta un Hamlet, un estigmatizado como Caín, nacido como monstruo y acusador de Dios, maltratado y maldito. Esta vida sentimental en el dolor se elevó con el Romanticismo del siglo XIX a una magia del dolor hasta entonces inaudita. El dolor físico y psíquico se convirtió en el instrumento con el cual el arte puso al descubierto nuevas profundidades del alma humana”: W. Muschg, op. cit., 500. Desde luego que pareciera que el personaje de Hernández esta cifrado en estas concepciones, por ello la influencia romántica que supongo y en la cual he insistido a lo largo de este trabajo.

⁶⁹ Críticos que se han acercado a la obra de Hernández coinciden con el rasgo narrativo que predomina en este libro. Gente como Alberto Paredes, Angélica Tornero, Jorge Esquinca, y demás, consideran peculiarmente narrativos estos textos (*Moneda de tres caras*) no sólo por una cuestión en que el verso libre torne a prosa, sino por su rasgo estructural. Para muestra, el presente poemario, el cual está construido con una línea narrativa bien definida: nacimiento, vida, obra y muerte del músico alemán. Cabe decir que esto no es sólo un rasgo particular de la poética de Hernández, sino que forma parte de las características que distinguen a las generaciones nacidas a partir de 1940, ya que éstas experimentan en su poética un total dilución de *límites y fronteras* de los géneros: A. Tornero, op. cit., p.303.

*Frenético, con el semblante descompuesto con la fiebre,
comenzaste a transcribir el adagio de astros que se
deshacían en la otra pieza,
el scherzo de un árbol contra otro, el prestissimo de tu
respiración condenada.
Ángeles curvos llevaron tu vigilia hasta laberintos de
pausas y graznidos, lejos de la clemencia y los lineamientos
de la razón. (38)*

Fragmento con el cual inicia el poema marcado con el número romano XXVI, y con el cual comienza también el camino tormentoso de Schumann hasta su declive demencial, comenta Paredes al respecto: para “Hernández, toda la vida de Schumann fue un estarse hundiendo en la negrura, y el poema entero es la caída de Robert Schumann”;⁷⁰ caída sí, y que acorde a este trabajo bien podríamos decir *derrota*.

La noche te sorprendió callado... comienza el poeta. La noche aparecerá aquí con toda su carga iniciática. Como vimos en páginas anteriores, la noche no sólo será la madre que acoja al recién nacido Schumann, sino que, a la manera en que será para Novalis, la noche será quien inicie al músico en el camino de la *posesión artística* (*Frenético, con el semblante descompuesto por la fiebre*, nos dice Hernández), en el camino hacia el conocimiento de los iniciados, del genio. El mundo, a partir de esta iniciación, pondrá a los pies del compositor la *música inalcanzable*, la que es otorgada sólo a los elegidos. Si bien es cierto que la demencia no hace al artista, en este caso a Schumann, y que como dice Muschg al referirse a Hölderlin, *la demencia sólo acabó con el artista que había en él*, es importante para la construcción del libro el papel de la demencia, al menos así nos lo muestra Hernández, y la crítica literaria no ha dejado de hacer énfasis en este hecho: “Es curioso: cuando uno piensa en la muy amplia obra poética de Francisco Hernández (más que obra él prefiere llamarla *escritura*), se asocia casi de inmediato con la parte objetiva, en la cual ha creado una galería de personajes perturbados”,⁷¹ y ese rasgo forma parte de lo estéticamente logrado en la composición general del libro. Por ello, el empeño del poeta en acrecentar el mundo delirante –de una manera positiva– conforme avanza paradójicamente el deterioro en la vida de Schumann. A propósito del tema de la locura manejada en el libro, Tornero apunta:

“La estrategia del poeta, aparentemente, consiste en invertir los valores. La defensa del delirante, el deli-

⁷⁰ Paredes, Alberto, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹ Campos, Marco Antonio, *op. cit.*, p. 3.

rante como valor positivo, y quizá aun como valor estético, será primordial en esta poética”.⁷² Y es precisamente esta defensa lo que vuelve al libro una obra con plena filiación romántica, la locura estará manejada con valencia positiva en contra posición del mundo burgués y racional, que implican ya un carácter positivo dentro de la “cordura” racional. Esta oposición y ruptura es propia del arte romántico y de vanguardia, y con esta inversión de valores, juega Hernández y confabula su poética:

*Un águila cruzó los Alpes y llegó a posarse sobre tu
hombro.
Dos arcoiris se proyectaron en el espejo.
Una catarata brotó de una sortija y con esas visiones
construiste los arabescos que muchos fariseos tardarán
siglos en descifrar.(38)*

Continúa el poema XXVI y puede notarse la valoración positiva que hace el poeta de este mundo donde el delirio cobra vuelo, de estas visiones a las cuales ha sido convidado el músico. Pero visiones que no son tuyas del todo, y he aquí una marcada diferencia entre la postura romántica sobre la locura, en contra de una postura clínica: el delirante, el enfermo mental, construye mundos, crea sus visiones; el genio es convidado a éstas, ellas están más allá de él, no le pertenecen. El músico sólo *transcribirá el adagio de los astros, construirá*, a partir de las visiones, *los arabescos que muchos fariseos tardarán siglos en descifrar*. Él será el encargado de traer lo sagrado al discurso terreno, y esto es una característica plenamente *genial*.

El músico tendrá a su voluntad el mundo, como cualquier otro genio creador: *Un águila se posará sobre su hombro* –imagen que nos habla de la intención del poeta por encumbrar la figura del músico–, imágenes de *arcoiris* y *cataratas* lo ayudarán a construir su obra, una obra que no *entenderán fariseos*, o que *tardarán tiempo en descifrarla*. Aquí un par de cosas importantes: el poeta dotará de un valor positivo estas primeras estancias de la demencia de Schumann, cierto, pero también con estos versos el poeta reafirma la visión de artista romántico en su carácter *genial*: el genio es atemporal, o al menos no será muy propio para su época. En estas aseveraciones se encuentra el sustento filosófico del arte romántico. Uno: el arte es religioso al igual que estético: implica una iniciación. Dos: tal vez sea incomprendido en su época, pero su canto implica la trascendencia en oposición, también, con el mercado que exige una obra para el gusto inmediato. Y tres: el precio del artista por ser convidado a esta gracia, es alto y trágico. Pero

⁷² Tornero, Angélica, *op. cit.*, p. 240.

esta gracia, bien vale la pena a cualquier precio; pues en estos sitios del alma, en estos estadios de arrobamiento “donde se logra algo de forma tan seductora habita un dios”.⁷³ O dioses...o demonios que empujaran al músico a dar el salto a la locura.

La gracia que envuelve los primeros versos pronto se ve opacada por la entrada en escena de los demonios, ellos serán protagonistas de la otra batalla a librar, no sólo por Schumann, sino también por Clara:

*Pero también hicieron su entrada los demonios.
Sus oratorios te llenaron el pulso de basiliscos
Y los bolsillos de táleros, relojes y papel pautado.
Te ordenaron huir y saliste con el pecho desnudo a la
tormenta.
Sin saber cómo llegaste a la mitad de un puente y las
voces que roían tu cerebro hicieron posible la caída.
En el fondo del río escuchaste por última vez la música
de tu alma y del sumidero de los ahogados se desató el
olor de la inocencia. (39-39)*

En este fragmento del poema podemos notar con mayor precisión la parte anecdótica, una de tantas, con las que Hernández armará la historia del músico. Ciertamente es que Schumann se arrojó al agua, y cierto es que después de ese hecho fue internado en un sanatorio donde al cabo de dos años murió. Pero estos versos también deben en mucho, quizá, a lo registrado por Clara Wieck en su diario, y que revela de manera sorprendente los días previos que antecedieron la *zambullida* en el río Rin:

Lunes 20. Roberto se pasó todo el día ante su escritorio, con papel, pluma y tinta a la mano, escuchando las voces de ángeles. De vez en cuando estría algunas palabras, pero pocas, y volvía nuevamente a escuchar. Todo esto con una mirada de embeleso que nunca podré olvidar; sin embargo, esta extraña felicidad me desgarraba el corazón tanto como si lo viese atormentado por malos espíritus. Pues todo llenaba mi corazón con la más grave preocupación, pues me preguntaba cómo acabaría esto; veía que su espíritu estaba cada vez más trastornado, y aun así no tenía idea de los que nos esperaba.

Sin duda, la enfermedad no fue una lucha sólo de Schumann, sino de la pareja en sí, como muestra el fragmento del diario de Clara: “no tenía idea de lo que *nos* esperaba”, dice ella. Y así parece también tomarlo Hernández en la construcción de la demencia del músico, Clara no sólo será espectadora, sino parte de este mundo que se hunde con el compositor y, muchas veces, el contrapeso de este derrumbe:

*Al regresar, a te esperaban en tu casa los enfermeros.
La niña Clara, en cinta nuevamente y dichosa por tu*

⁷³ Safranski, Rüdiger, *op. cit.*, p. 150.

Regreso, te aguardaba en la puerta con una naranja y un Ramo de violetas.

Así termina el poema, con la esperanza y la calma que brinda la presencia de Clara al músico. La manera en que construye Hernández esta lucha entre la pareja y los demonios se encuentra en oponer de forma sistemática las desgracias que los demonios brindan al músico, y la calma y consuelo que Clara brinda a lo largo del poemario, y que reafirma al final de este poema como podemos ver. Esta calma es construida con palabras como *naranja* y *ramo de violetas*, elementos cuyos valores positivos resaltan gracias a la oposición que logra el poeta con palabras como *roer*, *basilisco* y *tormenta*, que anteceden a éstas.

Pero la calma será insuficiente, el demonio mayor de la demencia ha hecho casa en los pensamientos y vida del músico. Aun así, la presencia de Clara se opondrá hasta el final en contra de los males propiciados por los demonios. Enfermedad y cura: Demonios y Clara, son binomios que no sólo encontramos en este libro. A lo largo de la historia del poeta la enfermedad lo ha postrado en el filo de la escritura, desde sus padecimientos de infancia que lo impulsaron a escribir *Mar de fondo*, hasta la reciente enfermedad de su esposa que lo ha llevado a la escritura de *Mal de Graves*, libro que toma por título el nombre del padecimiento de su mujer. No es sorpresa encontrar que para Hernández la escritura, o mejor dicho, la poesía, sea para él “un elemento sanador, algo que cura, pero también, la locura”⁷⁴ La poética de Hernández hará uso de la adversidad que ya de entrada implica la enfermedad para volverlo un elemento detonante, creativo en su escritura. Las formas de la enfermedad, o la muerte, en la escritura del poeta, “visten sus galas pesadillezcas para el itinerario del texto”,⁷⁵ pero también revelan sus dones benéficos, tanto para los personajes como para el propio Hernández.⁷⁶ Ya en el poema XXIX podemos notar con mayor precisión esta *lucha*, esta *oposición* que hace Clara a la locura, y toda la valencia positiva de ésta en el poemario:

*Dos años después de tu zambullida en el Rin, la niña Clara
llegó a visitarte por última vez en el manicomio de Eendenich.*

⁷⁴ Francisco Hernández en E. Montaña Garfías, “La poesía es un sanador, pero también es la locura, dice Francisco Hernández”, Entrevista, *La jornada*, miércoles 29 de mayo, 2013, p. 4^a.

⁷⁵ Paredes, Alberto, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁶ A propósito de la poesía como un acto benéfico para la integridad de quien la escribe, podemos poner de ejemplo la siguiente afirmación: “Aquí hay un libro con tres personajes –se refiere a *Moneda de tres caras*– que de alguna manera me han enseñado a vivir y lo que la vida significa para enfrentarnos a la muerte mediante la sensibilidad”: Francisco Hernández en A. Flores y Mónica Mateos, “Francisco Hernández invoca la sensibilidad para enfrentar la muerte”, *La jornada*, jueves 14 de marzo, 2013, p. 6.

*El atardecer rodeaba de una angustia su cabello.
El aire tenía peso de vapor subterráneo.
Creyendo que era la más reciente composición de
Brahms le tendiste los brazos y te aferraste a ella con la
serenidad de quien ya nos es dueño de sí. (42)*

“Creyendo que era la más reciente composición de Brahms”, escribe Hernández sobre Clara. Y a esta aparición portentosa, le opone el delirio y el martirio del músico: “te aferraste a ella con la serenidad de quien ya no es dueño de sí”. Más adelante en el mismo poema escribe Hernández:

*Tus rasgos delataban escenas infantiles y alrededor todo
parecía sagrado.
Súbitamente aparecieron las convulsiones y el tono más
alto del delirio.
¿Te acuerdas? Veías a la niña Clara como a un cisne de
velada ternura,
como a una estrella errante que se transfiguraba en gota
de cera al caer en un manto de muselina.*

Al tono más alto del delirio, Hernández vuelve a oponer a la niña Clara como a un cisne de velada ternura. Pero quizá lo perturbador de este manejo positivo de Clara se de precisamente al final del poema, cuando ésta le ruega a los demonios –a sus enemigos y culpables de su desgracia– le den la fuerza para vivir sin su amado. Como si estos, una vez mostrado su potencial destructor, también fueran capaces de mostrar ese potencial pero en otra dirección: en fortaleza para la vida *sin sentido*:

*La niña Clara salió a rogar por tu descanso y al volver,
supo que el espíritu había sido arrancado de tu cuerpo.
Te coronó de mirtos, se arrodilló ante la quietud que te
cubría con su arena finísima y pidió a los demonios
fortaleza para poder vivir sin ti. (43)*

La vida sin Robert Schumann será una vida en la que el sentido de felicidad queda cooptado. Al menos es una forma de explicar el *porqué* de la actitud del personaje Clara, una actitud totalmente coherente con la moral del artista, no así del ciudadano común: “como el sufrimiento, el arte es un fenómeno moral. Las cualidades que determinan la forma en que un hombre acepta su dolor –en este caso el dolor de Clara en el poemario– son de índole moral y no estética. Es inconcebible un gran poeta sin grandeza moral. Pero su moral siempre es la moral productiva del artista”;⁷⁷ y Clara responderá a la adversidad como un personaje *único, especial, no ordinario*.

⁷⁷ Muschg, Walter, *op. cit.*, p. 487.

Lo que Tornero mira en la actitud de Clara como un *contrapunto* propio de la *filiación maldita* del poeta, “mediante la inversión de los valores cristianos”,⁷⁸ también es una actitud y moral *genial*. Ser, ante la adversidad incluso, impredecible, más allá de los valores morales de determinada época. Así es la Clara Wieck de Hernández, y así será su Robert Schumann, únicos, especiales e impredecibles aún en la desgracia. Ellos serán la cara de la *derrota* y la *victoria*: por un lado abatidos por la enfermedad, la adversidad y las circunstancias; pero por otro, con toda la carga positiva estética, poética y moral que representan en el poemario de Francisco Hernández. Esta es la propuesta de Hernández: una derrota explícita en la tragedia de la pareja, producto de la enfermedad, y una victoria moral y estética, a la manera propuesta por Schiller, a la manera en que plasma Hernández su visión del arte mediante sus personajes, mediante su poemario.

De esta forma, Hernández nos invitará al viaje de la lectura junto con su personaje trágico, mediante el retrato desdichado del compositor alemán consumido y vencido por los demonios, *sus demonios*. Así convidará al lector al diálogo con uno de sus *héroes y retratos*;⁷⁹ y nos hará ver que el *infierno es un decir*, un estado del alma que conduce los pasos del cuerpo y que lo llevará abrir la puerta –una mañana o tarde cualquiera– de una librería en penumbra ubicada en Coyoacán, y a encontrar en la música que se levanta en el aire la voz de todos los ángeles;⁸⁰ pero también, la baba y la guadaña de todos los demonios.

⁷⁸ Tornero, Angélica, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁹ En entrevista realizada al poeta se puede leer lo siguiente: -¿Puedes fijar constantes en tu trabajo poético? – “Te comentaba la del amor. Añadiría la de los homenajes que en rigor no lo son”, y estamos, claro, en presencia de un homenaje en este poemario a uno de sus héroes personales: Francisco Hernández en G. Ochoa, “Como en la vida misma, mis libros desembocan en la nada”, Entrevista, en *UNOMASUNO*, 18 de diciembre, 1986, p. 25.

⁸⁰ En entrevista para el Canal Cultural UNAM (televisada el 13 de marzo de 2013) el poeta comenta la anécdota que lo llevó a escribir el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, y ésta consiste en una visita que él hizo a una librería ubicada en Coyoacán, donde tenían puesta una música que lo maravillo, esta música era el *Opus 23, Nocturno para piano*, de Robert Schumann. Esta sencillo encuentro con la música de Schumann bastó para crear el universo inmenso que implicó la creación de los demonios, de Schumann y de la niña Clara, que ocuparon en su momento la escritura de Hernández y que hoy ocupan el trabajo de estas letras.

CONCLUSIONES:

1) Lejos de toda definición –que en este caso no hace otra cosa sino enterrar y limitar el significado de la palabra *romántico*–, debemos de entender y partir del hecho de que el Romanticismo representó un cambio profundo en la concepción del mundo y del propio ser humano, del arte y del artista, que aún hasta nuestros días tiene repercusiones. No debemos entenderlo solamente como una visión que se oponía a otra, como mucho tiempo se pensó y se dio por hecho en el binomio *Clasicismo-Romanticismo*, sino como ese contrapunto, esa cara oculta del racionalismo y del pensamiento ilustrado que ha acompañado la historia desde los siglos XV y XVI (con el renacer de la filosofía helenista y el nacimiento de la ciencia y la tecnología racional y metodológica) hasta nuestros días.

Las repercusiones son varias si se toma en cuenta que el Romanticismo fue el primer ataque frontal hacia una concepción de mundo que gobierna incluso ahora nuestra vida y acontecer diario en todos los niveles. Un ataque y contrapeso de una cultura que ha puesto en crisis las concepciones más elementales y profundas, como lo son la concepción de la vida misma, del arte, del hombre en sí.

No debemos, por tanto, una vez recorrido todo el sendero metodológico y analítico que ocupa este trabajo, entender más el Romanticismo como una escuela o periodo artístico, sino como una filosofía que encuentra vigencia hasta nuestros días, justo por el motivo mismo de que es parte del sistema cultural al cual se opone y producto del mismo.

2) La visión romántica y estética propuesta por Francisco Hernández en el poemario abordado en este trabajo, está más ligada a un primer Romanticismo alemán (con una clara genealogía *órfica*) donde el *yo* sufre no por obra y circunstancia de su tiempo exclusivamente, sino porque su dolor es más ontológico. Un dolor que no encuentra motivo en una circunstancia específica y temporal exclusiva, más bien un dolor que permite hermanar los tiempos de diversas vidas (Schumann/ Francisco Hernández), puesto que brota de una herida que ha tenido continuidad desde el nacimiento de la modernidad, la degradación y cambio del ser (de sociedad sagrada a sociedad abierta) hasta este periodo posmoderno que sigue poniendo en crisis los valores positivos cultivados y nacidos, precisamente, de la modernidad. Por ello, como hemos visto, la *derrota* del artista (Schumann) retratado por Hernández no puede ser sino una forma de *victoria* moral, estética. Aunque a este mundo poco le importen estos valores, esta misma razón (el nulo valor al

plano moral y estético que se presenta en una sociedad de consumo exacerbado) acrecienta esta *victoria*, y paradójicamente, estos valores, por el hecho de darle sentido mediante la *derrota* a lo que se cree que ya no lo tiene. Aquí radica la victoria de “Schumann”, de los románticos en sí; y por otro lado, cobra valor por tanto la victoria de Hernández. Victoria que ha perseguido con la obra misma, con el poemario: ya que Hernández no sólo utiliza a estos escritores como excusa, sino que siente en ellos una genealogía que corre por su obra.

3) Francisco Hernández pertenece a una generación de poetas que han roto la línea de escritura que se venía realizando en México. En el sentido en que su ocupación estará enfocada a la experimentación y exploración de los más diversos temas, estéticas y formas, sin importar que éstos hayan sido explorados antes, por ello la imprecisa o variada genealogía que suelen tener estas generaciones. Lo que le importa a este tipo de escritores, lo vemos con Hernández, es precisamente encontrar un sentido a este *sin sentido* que se vive en todos los órdenes de la vida, y resaltar mediante la obra –así sea mitificando al artista mediante una determinada imagen de éste (el caso del Schumann hernandiano) –, el valor del arte en un mundo como en el que hoy vivimos. Por tanto, la derrota que nos muestra Hernández en el personaje de Schumann debe ser así: encarnar los valores cualitativos del artista romántico: apasionado, con mala fortuna, trágico, demente, solitario, entregado a su arte y a su amada en cuerpo y alma; y despreciar, oponerse, o simplemente no ser beneficiado con los valores que la sociedad de consumo encumbra: dinero, fama, buena fortuna, una vida de éxito, lujos, etc.

4) La exaltación de la derrota acrecienta la victoria, puesto que una no podría existir sin la otra; y esta es la apuesta de Hernández. La figura de Clara servirá al poeta para construir y matizar la propia figura de Schumann, y su *victoria* y *derrota*. Ella alimentará al personaje, será parte de éste para poder enfatizar ya sea su amor y pasión ante la vida, como la derrota misma. Clara Wieck funciona en el poemario de Hernández de la misma manera en que funcionan los diversos personajes femeninos en las obras románticas: *Lucinde* de Friedrich Schlegel, *Sofía* para Novalis, *la Griega* para Hölderlin, etc., son parte medular para conformar la visión central del artista, y conformar al personaje *central* de la obra.

5) La enfermedad, o locura, es utilizada en el poemario para engrandecer la victoria del personaje Schumann mediante la desgracia que ésta trae a la vida de la pareja, como hemos repetido ya durante el

análisis y tocado en estas conclusiones; sin embargo, la enfermedad es el fin del personaje Schumann, es el fin de la creatividad de éste. Al igual que en Hölderlin, como comenta Muschg, la demencia será el fin del artista y el principio del deterioro del ser humano. Así parece entenderlo también Hernández, por eso encontramos que justamente el fin del poemario culmina con el deterioro mental del compositor alemán y con su muerte. Y esto es de suma importancia ya que con esto el poeta rompe el estereotipo –¿romántico?– de que el artista se vuelve creador a partir de la demencia; Hernández rompe con esta creencia y con ello asume otra postura –también romántica, he de decir– de mirar la enfermedad y abordar el nexo creatividad-locura.

6) Victoria y derrota del *otro*. El artista que propone Hernández no es exclusivamente Robert Schumann, ni los artistas en general. Es también el ciudadano común, el lector, el crítico literario y toda aquella persona que sienta identificación con la manera pasional y sustancial de ver la vida que muestran los personajes de este poemario. Aquellas personas que encuentran, aun en el acontecimiento más nimio de la vida diaria, la realización mágica del mundo. Hernández tiene la facilidad de construir –todo poeta verdadero la tiene– puentes de identificación entre las almas sensibles. La *herida* está ahí, el consuelo y el sentido para afrontar una lucha y saber de antemano que la derrota es inminente, sólo puede ser mostrado mediante obras que logren conmovernos, quitarnos la venda de los ojos que la vida diaria nos impone, para poder ver la claridad que brota de la oscuridad más inmensa, el aroma supremo de la flor pestilente de la demencia, ¿y por qué no?, atender el llamado de los demonios que llaman de noche a nuestra puerta.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer Howard, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Trad. Gregorio Aráoz, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962.
- AGUILERA, Cerni Vicente, *La aventura creadora. Ensayos sobre algunos aspectos de la creación artística*, Fomento de Cultura, Valencia, 1955.
- ANAYA, José Vicente, *Poetas en el mundo de la noche*, UNAM, México, 1997.
- ARGULLOL, Rafael, V. Bohn, E. Bornay *et al.*, *Romanticismo/Romanticismos*, coordinadora: Marisa Siguán, PPU, Barcelona, 1988.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, Editorial Época, México, 1999.
- AUERBACH, Erich, *Mímesis*, FCE, México, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del mal*, 3ª Edición, Credsá, Barcelona, 1972.
_____ *Los Paraísos artificiales*, Akal, Madrid, 1983.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1954.
- BENJAMIN, Walter, *Obras*, Libro I, Vol.1, Abada Editores, Madrid, 2006.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, España, 2000.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*, cuarta edición, Gredos, Madrid, 1996.
- CAMPBELL, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras, Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1959.
- CHÁVEZ, José Ricardo, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, UNAM, México, 2005.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*. Trad. Ramón Barce Benito, Idea Books, Barcelona, 1999.
- D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*, Trad. Juan Díaz de Atauri, Editorial Visor, Madrid, 1999.
- DE LA CRUZ, San Juan. *Cántico Espiritual*, Prólogo de Robert Graves, Nautilium, México, 1999.
- ELIZONDO, Salvador, *Teoría del infierno*, Ediciones El Equilibrista, México, 1992.
- FISCHER, Ernest, *La necesidad del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- GASPAR Abraham, Fernando, *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*, el autor, México, 2000.

- GIDDENS, Anthony, Jürgen Habermas, et. al., *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 1979.
- HEINE, Heinrich, *La escuela romántica*, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2007.
- HERNÁNDEZ, Francisco, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Verdehalago, México, 2001.
- _____, *Soledad al cubo*, Colibrí, México, 2001.
- _____, *Moneda de tres caras*, Ediciones del Equilibrista, México, 1996.
- _____, *El infierno es un decir: antología personal*, presentación de Jorge Esquinca, CONACULTA, México, 1993.
- _____, *Poesía reunida (1974-1994)*, UNAM-Ediciones del Equilibrista, México, 1996.
- _____, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Ediciones del Equilibrista, México, 1988.
- _____, *Palabras más, palabras menos*, Pre-Textos, México, 2004.
- _____, *Imán para fantasmas*, Era-CONACULTA, México, 2004.
- _____, *Mal de Graves*, Almadía, México, 2013.
- _____, *Mar de fondo*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Los hermanos de san Serapión II*. Trad. Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra, Editorial Anaya, Madrid, 1988.
- HORKHEIMER, Max, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Akal, Madrid, 2007.
- MALLARME, Stéphane et al., *Poesía Francesa, Mallarme, Rimbaud, Valery*, Ediciones el Caballito, México, 1973.
- LUKÁCS, Georg, *Teoría de la novela*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1974.
- MUSCHG, Walter, *Historia Trágica de la Literatura*, FCE, México, 1977.
- PAREDES, Alberto, *Una temporada de poesía: nueve poetas mexicanos recientes: 1966-2000*, CONACULTA, México, 2004.
- PAZ, Octavio, *Posdata*, Siglo XXI, México, 1981.

_____ *El arco y la lira*. México, FCE, 1956.

_____ *La Otra Voz/ Poesía y Fin de Siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

Poetas de una Generación. Los 40s, selección de Jorge González de León y prólogo de Vicente Quirarte, UNAM, México, 1983.

PLATÓN, *Jenofonte, Recuerdos de Sócrates/ Apología*, Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1993.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, México, 2009.

SÁNCHEZ García, Jorge Abraham, *Lo salvaje en la poesía de Francisco Hernández*, el autor, México, 2007.

SEGOVIA, Tomás, *Poética y Profética*, COLMEX – FCE, México, 1985.

SCHILLER, Friedrich, *Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre*, Antrophos, Madrid, 1990.

TORNERO, Angélica, *Las maneras del delirio*, UNAM, México, 2000.

TOURAINÉ, Alain, *Crítica de la modernidad*, FCE, México, 1999.

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y Modernidad*, EDUPR, Puerto Rico, Vol. II, 1989.

TRUJILLO Lara, Rodrigo Leonardo, *La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández*, el autor, México, 2004.

VERLAINE, Paul, *Los poetas malditos*, Glem, Buenos Aires, 1942.

WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría Literaria*, 4ª edición, Gredos, Madrid, 1974.

HEMEROGRAFÍA

CAMPOS, Marco Antonio, “Emily Dickinson vista por Francisco Hernández”, en *La jornada semanal*, Nueva época, No. 941, domingo 17 de marzo, 2013, p.3. (suplemento cultural del diario *La Jornada*).

CONDE Ortega, Francisco, “Cuaderno de Noviembre”, en *Sábado*, núm. 836, 9 de octubre, 1993, p.11, (suplemento del diario UNOMÁSUNO).

ESCALANTE, Evodio, *El estetograma de la locura*, en *Periódico de poesía*, UNAM, Nueva época, No. 8, invierno 1994, 9-11.

FLORES, Alondra y Mónica Mateos, “Francisco Hernández invoca la sensibilidad para enfrentar la muerte”, en *La jornada*, jueves 14 de marzo, 2013, p.6.

GAYTÁN Cruz, “Población de la máscara, reciente libro de Francisco Hernández”, entrevista, en *Crónica de Oaxaca*, 19 de agosto, 2010, revista virtual, <http://cronicaoaxaca.info/entrevistas>.

JEANNET, Federico-Yves, “Noticias de Borneo. Entrevista con Francisco Hernández”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 6, II semestre, 1995, UAM, p. 159-182.

LOMBROSO, Cesare, “Arte, genio y locura”, en *Minerva*, revista digital, No. 11, 10 de noviembre, 2008, p. 80-83.

MATA, Oscar, “La poesía se encuentra en la música”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 277, 19 de junio, 1988, p.11, (suplemento del diario *El nacional*).

MATEOS-VEGA, Mónica, “Contra lo que se piensa, una alma feliz puede escribir poesía”, Entrevista, en *La jornada de enmedio*, miércoles 2 de enero, 2013, p. 2-3, (suplemento cultural del diario *La Jornada*).

MONTAÑO Garfias, Ericka, “La poesía es un sanador, pero también la locura, dice Francisco Hernández”, en *La jornada*, miércoles 29 de mayo, 2013, p. 4^a.

OCHOA, Gerardo, “Francisco Hernández: como la vida misma, mis libros desembocan en la nada”, Entrevista, *UNOMÁSUNO*, 18 de diciembre, 1986, p. 25.

PAREDES, Alberto, “Los viajes del silencio o la locura del héroe”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 3, 3 de mayo, 1994, UAM, p. 97-112.

PONCE, Armando, “Francisco Hernández: de la imaginación alcohólica al recomienzo poético”, en *Proceso*, núm. 287, 3 de mayo, 1982, pp.52-53.

QUIROSA GARCÍA, Victoria, “Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente”, *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, No.1/ Septiembre, 52-82, España, 2007.

RAMÍREZ, Josué, “Hernández: la voz, la mirada”, en *Textual*, 10 de febrero, 1990, p. 39-40.

SOSA, Fredy, “Platón, el arte y la locura”, en *A parte Rei, Revista de filosofía*, No12, versión electrónica:
[http:// serbal.pntic.mec.es/Aparte Rei/](http://serbal.pntic.mec.es/AparteRei/)