



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA SONORA OSCURIDAD DEL HUESO

ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA
DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

TESIS

Que para obtener el título de
 Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas
 presenta:

RODRIGO LEONARDO TRUJILLO LARA

Asesor: Dr. Samuel Gordon Listokin





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Agradezco profundamente:

- a la UNAM, por compartir una pequeña parte de su Destino conmigo.
- a la Facultad de Filosofía y Letras, por darme la oportunidad de adquirir tesoros.
- al Dr. Samuel Gordon, por su amor a la literatura, por su enseñanza y ayuda.
- a Francisco Hernández, por su amigable disposición y entrega fatal a la literatura.
- a mi padre, Dr. José Manuel Trujillo, por sus amorosas manos siempre a mi extendidas, por ser mi columna y mi canción de cuna.
- a mi madre, Dra. María Patricia Lara, por caminar a mi lado y compartir conmigo más de lo que hubiésemos esperado.
- a mi hermano, Mtro. José Manuel Trujillo, por ser la mitad de mi rostro y mi otro oído.
- a Viviana Hinojosa, por su inolvidable amistad.
- a todos los profesores y amigos que han cruzado por mi camino y han dejado en él algo.

Свет будет петь тебе. Ветр будет
петь тебе. Тебя мысль будет петь.
И руки мои, благодаря тебе,
каждый день удостоверю.
Артёму Якимову, потому что
светило, идущее в моей груди
вместе со мной, ты.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	V
I. EL CENTRO DE LA TORMENTA: (Experiencia trágica, sueño y silencio)	
i. La experiencia trágica	3
ii. El sueño	14
iii. La locura	18
II. MAR DE FONDO Y MONEDA DE TRES CARAS: (Desgarradura y búsqueda de sí)	32
III. ¿SERÁ GRIS NUESTRA SANGRE? (La poesía "no seria")	
ii. Disolución e hibridación	44
iii. ¿Antipoesía?	59
IV. ALAS DESCUBREN TUS OJOS: (Los casos de Mardonio Sinta y la retratística)	
i. La máscara	74
ii. El retrato poético	81
iii. Las poetografías	84
CONCLUSIÓN	86
NOTA BIOGRÁFICA	90
BIBLIOGRAFÍA	
Directa	XIV
Semidirecta	XV
Indirecta	XVI

INTRODUCCIÓN

Es notoria la escasez de trabajos críticos sobre la obra de Francisco Hernández (la mayoría confinados como tesis en alguna biblioteca universitaria), y, dado el pequeño número, es más notorio aún el hecho de que tratan sobre *Moneda de tres caras*, libro que ha llamado la atención de la crítica hacia la obra de este autor.

Este libro resulta atractivo por el hecho de estar conformado por tres poemarios independientes, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo*, de los cuales los dos primeros fueron publicados cada uno por separado, antes de la publicación conjunta. También llama la atención porque retoma ciertos elementos del discurso propio del Romanticismo, tan caro y fecundo para los estudios estéticos e histórico-literarios, aunque hoy tan en desuso según el espíritu hedonista y autocomplaciente en boga, pero por ello mismo es llamativa la vuelta hacia una tragicidad. Recomendable además lo vuelve el haber ganado un connotado premio de poesía, aunque ya antes *Mar de fondo* había merecido uno. Esto lo menciono porque, al final, ambos títulos guardan entre sí profunda relación, como se verá en el capítulo correspondiente.

Aunque en modo panorámico, pues también es parte del conocimiento, es necesaria la consideración conjunta si se aspira a la comprensión más completa del mundo al que refiere la obra de Hernández, ya que, a mi parecer, participa apreciablemente de la

contextuación¹ de cualquiera de los poemas que se considere, y estoy de acuerdo con Beuchot² en que al situar un texto en su contexto hacemos uso del medio principal para lograr la comprensión, y creo difícil rechazar como parte utilísima del contexto el conjunto de la producción de un autor, en especial cuando se cuenta con él, lo cual no siempre ocurre.

Lo que se propone este trabajo es brindar elementos para que el lector se forme una idea más clara del universo poético de Francisco Hernández. Y aunque para mí hago equivalentes los términos estética y universo poético, digo aquí universo poético porque este autor, en realidad, no es de los que formulan una estética (en el sentido duro), ni se plantea principios teóricos *a priori* que después siga durante la realización de la obra; su escritura se rige más por un sentido de “naturalidad”, según accidentes y hallazgos que se revelan durante la marcha, por intuición. Por tal razón, he preferido dejar aquí “universo poético”, simplemente para destacar, aunque sea un poco, la naturaleza de la vivencia poética en los términos en que el autor en cuestión la experimenta: como un universo que está allí, contradictorio, seductor, amenazante y pleno de correspondencias, como se verá.

Con tal objetivo, he optado por una revisión de buena parte de su obra, partiendo de algunas divisiones de la misma, en el entendido de la simultaneidad implicada de agrupar y separar textos, de acuerdo con criterios que se irán explicitando, siempre referentes al modo de abordar y hacer poesía, es decir, de acuerdo con las variaciones en la

¹ Término empleado por Beuchot, que se corresponde con los de *pertenencia* de Gadamer y *apropiación* de Ricoeur.

² Mauricio BEUCHOT, *Tratado de hermenéutica analógica*, p. 17.

relación del sujeto poético con la poesía, a fin de lograr un panorama lo más extenso posible, el cual se pretende que abarque distintos aspectos de su obra. La extensión proyectada es la de los libros y poemarios que no han merecido atención por parte de la crítica, además de los que ya han sido objeto de algún estudio. No se trata, pues, de un estudio exhaustivo de algún tema sino, partiendo de una clasificación que a la vez se propone sólo como medio para abordar la producción de este autor, lo que se persigue es más bien de carácter general, por varias razones, la principal que, dado el poco tratamiento crítico, me parece necesaria una visión global de reconocimiento, como primer paso para posteriores aproximaciones particulares y específicas, así como la mayor conveniencia, y riqueza, de que existan otros acercamientos e interpretaciones. No quiere decir, por supuesto, que no aparecerán algunos temas, tópicos o motivos predominantes³ en diferentes zonas de la obra (que, por otra parte, no es definitiva todavía), ya que la clasificación que aquí se propone se basa en lo que se podría considerar como *proyectos* de nuestro autor, los cuales difieren y se acercan en distintos niveles, como se verá. Siempre trataré de acudir a los textos de Hernández para evidenciar más lo que digo a lo largo de cada capítulo.

Para un trabajo como el presente, una ventaja aunada a la toma en cuenta de prácticamente la producción completa hasta el día de hoy del autor, es que, a pesar de las obvias diferencias y la natural

³ Los temas que reconozco, en general, dentro de su poesía son el desencanto por el mundo, la búsqueda de sí mismo, la locura, la máscara, la ironía, el ejercicio poético, el amor-erotismo, que a veces se hallan más concentrados en algunos poemarios, y otras los atraviesan. Además de los motivos recurrentes como el viaje, el agua (mar, lluvia, río), el delirio, la mujer, la luz.

distancia, el contexto extraliterario de los textos que son nuestro objeto no es lejano en el tiempo, ni tan ajeno como espacio, ni tan extraño como cultura; puede decirse que alcanzamos a ser todavía, en parte, contexto de origen de estos textos; además, como complemento especialmente valioso, cuento con el testimonio directo del autor,⁴ que en varias ocasiones ha tenido la gentileza de reunirse conmigo.

Todo esto literario y extraliterario ha de servir para una más amplia comprensión de cada poema, de cada libro; al final, tal en un juego de ecos y reflejos, dará elementos para la comprensión de la obra en su completud como propuesta, de su incorporación cual parte de la tradición literaria mexicana, de la ubicación de ésta en la literatura universal.

La poesía de Francisco Hernández es una de las más vigorosas y reconocidas de las últimas décadas, dentro de las letras mexicanas, a pesar de la escasa difusión que padece esta arte.

Según he podido observar a mi alrededor, la obra de este autor gusta a quien se acerca a ella, y sobre todo de dos formas. Con formas me refiero a lo que inicialmente creí reconocer (sospecha) como dos tipos diferentes de poema, que en cierta medida han fungido como génesis de la tesis que presento, y que al final han resultado en los dos conceptos-guía: lo serio y lo no-serio.

Quizá para el lector actual no sea tan sorpresivo el tono del discurso franciscohernandino pero, desde una perspectiva histórico-

⁴ De quien sabemos que no reconoce especial afinidad con los nacidos en la década de los 40 y, en cambio, reconoce como primeros guías a Rubén Darío y a Salvador Díaz Mirón y no oculta su admiración por Carlos Pellicer, Octavio Paz o Rubén Bonifaz Nuño, pero igualmente tiende lazos hacia escritores de prosa o de poesía de otras épocas y latitudes, de similares o alejadas culturas.

literaria, sí lo es, remitiéndonos a la larga tradición de poesía = lírica. Al respecto, me persuado de que cada vez se nos da menos utilizar el término *lírica* para nuestra *poesía*, acaso porque nos hayan ido pareciendo cada vez menos musicales las obras, menos cantadas y, en cambio, más habladas, gritadas, murmuradas y hasta masculladas. Por supuesto, se debe a que ya han ocurrido, en las letras hispanoamericanas, López Velarde, César Vallejo, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Mario Benedetti, etc., pero sigue cobrando cierta curiosidad el uso del conversacionalismo, del habla llana, derecha y familiar, la cual además, en Hernández, alterna o se mezcla con rasgos alucinantes y demenciales, sobre todo en lo que a la construcción de imágenes se refiere, léxico inusual y a veces formas claramente poéticas o con raigambre publicitaria. Esto nos impide hablar de su obra como de prosa, o exagerar cualquier naturalidad de su expresión.⁵

Por un lado, basta una rápida lectura de cualquier libro de Hernández para advertir su preferencia por la narratividad que, junto con su sentido del humor (en todos lados donde se hace presente), quizá sea de lo más distintivo en él. Por otro lado, pese a la narratividad, a menudo no tan fácilmente se puede llamar prosa a su escritura, por ciertas propiedades discursivas como las arriba nombradas. De este modo es que cobran relieve los conceptos de disolución e hibridación, en el capítulo así llamado.

⁵ Como llegó a suceder con la engañosa habla "real" de la obra de Juan Rulfo.

Para completar este trabajo, he tenido en mente dos obras, una de Ricoeur y otra de Beuchot,⁶ pero más como un marco inspirador básico para esta tarea específica que me he propuesto, sin apegos estrictos. Aún así, cabe hacer algunas notas conceptuales básicas, para hacer más claro el marco teórico por el cual atravesaré.

Adelanto que, en realidad (y un poco *a priori*), no me cuestiono si la obra de Hernández es poética, porque asumo que, en su gran mayoría, lo es, debido a la característica de simbolicidad de su discurso, a su imaginariad, pues es imaginario (decididamente ficticio), y no solamente imaginativo como puede serlo cualquier texto. Respecto de su función como poesía, ¿podemos acaso decir que tenga de suyo una función específica? Indudablemente algo ha de comunicar, pero ello en tanto lenguaje y no como específicamente poesía, si pensamos en función comunicativa. Creo que la prueba más fehaciente de la impertinencia de esperar la comunicación como función central es la aplastante dificultad para definir "eso" que comunicara. Ya que en su gran mayoría estos textos carecen de un mensaje unívoco a transmitir, o no es posible especificar éste, difícilmente queda otro camino que reservarlos para la categoría de poesía. Con todo, quizá no esté de más abundar en ciertos elementos que servirán como puntos de partida para el tratamiento que a la obra de nuestro autor daré.

He tomado en cuenta a Paul Ricoeur, según el esquema general de la interpretación, consistente en: a) la consideración del texto, es decir, su naturaleza discursiva (obra del discurso), b) adecuaciones

⁶ *Teoría de la interpretación* y *Tratado de hermenéutica analógica*, respectivamente.

pertinentes por tratarse de un texto literario (escrito), c) conjeturas alrededor de la significación de la obra y d) interpretación (en este caso, develamiento del universo poético franciscohernandino).

Como principio, remonto hasta la aclaración de que entiendo del lenguaje tanto la dimensión estructural y enfáticamente sistémica (*langue*) como la dimensión viva y particular del uso (*parole*).⁷ Consecuentemente, mi lectura de la obra de Francisco Hernández, en tanto construcción u obra de discurso, no puede ceñirse únicamente al marco de la semántica, sino que, fácilmente, puede rebasarlo en el sentido de la semiótica. Ésto importa en lo tocante al modo de entender el concepto de *significar*, dentro del cual cabrá lo que significa propiamente la oración o verso y aquello a lo que se refiere el interlocutor.

La escritura se ve complementada por la lectura, pero en la raíz del discurso escrito subyace la problemática de la ausencia, de la distancia que en los términos espacial, temporal y cultural oscurece distintas zonas del texto.

En esta tarea que emprendo, considero el texto como mi interlocutor fundamental. La principal razón para así hacerlo es el principio de la autonomía semántica del texto, propio de lo escrito, respecto de la intención mental y original del autor.

Los textos poéticos han sido reconocidos como los más cargados de referencias, son, por antonomasia, los que aceptan, o requieren, distintas lecturas (interpretaciones) para acceder a ellos.

⁷ Según los conocidos principios de Ferdinand de SAUSSURE en su *Curso de lingüística general*.

Desentendiéndonos virtualmente del autor, pues su intención queda rebasada por el sentido textual, de lo que se trata es de resolver en cierta medida el conflicto entre el derecho del texto de ser en sí mismo y el derecho del lector.

Se acude al hablante de los textos (la voz narrativa, el sujeto poético, el yo del texto) para que responda por ellos, pero ese hablante es limitado, pues hay un punto en el que se lo interroga y ya no responde: hemos alcanzado entonces al autor, el configurador externo de la obra. En este punto se hace necesario el trabajo de reconstrucción del "querer decir" extralingüístico (la referencia). Y aunque en este caso contamos con el auxilio y testimonio del autor, nunca será posible preguntar todo sobre cada texto, amén de que en ocasiones la intención resulta redundante, inútil e incluso perjudicial para la interpretación del sentido verbal del texto.⁸

Para superar la distancia que huelga entre nosotros y el texto recurrimos a la apropiación, entendida como el "hacer *propio* lo que era *extraño*",⁹ y que, idealmente, forma parte del ejercicio de la lectura. Ésta es una actividad sumamente compleja, cuando se busca objetivarla, dado que, bajo cierto punto de vista, equivale a la interpretación.

Según Ricoeur, la interpretación se basa en una dialéctica entre la comprensión y la explicación, que se maneja en tres etapas: una primera de comprensión, en la cual es necesario conjeturar acerca del significado de la obra, una etapa de explicación, en la cual se echa

⁸ RICOEUR, 87.

⁹ RICOEUR, 55. Este término equivale a la *contextuación* de Beuchot y a la *pertenencia* de Gadamer.

mano de distintas herramientas metodológicas y disciplinas que sirven para validar las conjeturas hechas, y una segunda etapa de comprensión, en la cual se reconfigura la obra en su totalidad para acceder al mundo al que refiere y poder asumirlo como nuevo modo de ser.

Dice Ricoeur que “la instancia del discurso es la instancia del diálogo”;¹⁰ diálogo en la conexión de los acontecimientos del hablar y el escuchar, y también en los términos de crear e interpretar, en los que nunca falla el intercambio intersubjetivo del mismo acontecer dialógico.

Debo aclarar que, dada la complejidad del ejercicio interpretativo, he optado por no presentar un desarrollo puntual cuyos pasos consecutivos sean visibles a lo largo de este trabajo; muchas veces son simultáneos y hasta se dan en “desorden”, inclusive el hecho de que llegan a variar con el acercamiento a los diferentes textos.

Además de las mencionadas obras, también tengo en mente algunas propuestas de Mijaíl Bajtín, sobre todo la que se refiere a la cuestión del enunciado.¹¹ Éste es una unidad de la comunicación discursiva, cuyo límite es el cambio de sujetos discursivos en una situación comunicativa específica dada. Para que esto se de es preciso un carácter de completud del enunciado, es decir de totalidad conclusa que sobreentiende la posibilidad de una respuesta por parte del interlocutor. Huelga decir que la completud no se refiere cabalmente al objeto o tema o asunto del enunciado; siempre será

¹⁰ RICOEUR, 30.

¹¹ BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, pp. 248-293.

parcial en virtud de que “objetivamente, el objeto es inagotable”,¹² especialmente si identificamos enunciado y obra literaria, pues es ésta por antonomasia la que si bien puede dar más global y concentradamente un acercamiento a algún objeto, es igualmente la que vive de la tensión posible en la lengua, llevándola a extremar fuerzas y experimentar recursos, por más que en el fondo siempre aguarde la tragedia de que la lengua nunca termina de alcanzar. Y no es difícil identificar una obra como un enunciado pues ambos, además de ser el espacio de contacto entre lengua y realidad en que se genera lo expresivo, dentro de cierta esfera cultural se anclan de alguna forma en, al menos, otro enunciado (u obra) y están siempre orientados a la respuesta de otro, es decir, son extensión de un diálogo, de comunicación. Inclusive en el aspecto expresivo (principio de subjetividad y evaluación desde una visión de mundo particular) que presentan coinciden, pues se hace patente la intención del autor en la elección del “género discursivo” (especie de modelo de registro) según el objeto, y bien pueden ser, enunciado y obra, mixtos o hasta variopintos, aspecto éste último con el que está ligado el estilo, y de lo cual se verán ejemplos al ir abordando distintos textos de la obra de Francisco Hernández, lo más explícitamente en el capítulo III de esta tesis.

Estoy consciente de que quizá sea demasiado prematuro esperar estudios sobre un escritor que vive aún, pero no creo que por este hecho pertenezca menos a nuestra literatura, ni que haya que esperar a ver cuánta popularidad alcanzará ni cuánto revuelo causarán la obra, o el personaje, pues es algo que no está en nuestras

¹² BAJTÍN, 266.

manos, como sí lo está el hacer más accesible y explícito lo que propiamente es parte de la literatura. Tampoco me atrevería a valorar la obra de este autor, para mí sería tanto como intentar vaticinar la suerte de la misma. Así pues, me limitaré a ser tan descriptivo como me sea posible.

Finalmente, bajo esta perspectiva, se cuenta como objetivo de este trabajo el diálogo con y a través del conjunto de la obra de este autor, tratando de sumar a lo que sobre ésta existe una visión complementaria que espera servir como base para futuros y distintos acercamientos, así como evidenciar la importancia fundamental del diálogo en la escritura.

Adicionalmente, establecer qué es arte o qué artístico está fuera de mis pretensiones. Reconozco la obra de Francisco Hernández como literaria (discurso literario), y la discusión sobre si sus textos son artísticos o en qué grado lo son es un trabajo, desde mi posición, nada apetecible, y que declino en favor de quienes se ocupan de la Estética.

ABREVIATURAS DE LOS LIBROS

PR = Poesía Reunida

DI = Diario Invento

SC = Soledad al Cubo

CB = Coplas a Barlovento

I. EL CENTRO DE LA TORMENTA

(EXPERIENCIA TRÁGICA, SUEÑO Y SILENCIO)

I. EL CENTRO DE LA TORMENTA

¿Por qué reviste tanta importancia el Romanticismo? ¿Por qué se le otorga esa especie de aureola en la oscuridad? ¿Por qué hemos de tratar sobre él? Este peso central le viene de su equivalencia con la filosofía, pero ¿qué equivalencia es ésta?¹

Abordaremos estos tres temas centrales del Romanticismo, ya que con ellos se constituye una visión del mundo que será útil en el acercamiento a la obra de Francisco Hernández.

Como insistiré, la obra de éste no es romántica. A pesar de este hecho, una honda raigambre tejida con esta tríada temática recorre y hasta sostiene la obra, mudándose y modulándose la distancia y la actitud hacia los temas. Inicio con éstos por juzgarlos el corazón de la experiencia poética, principalmente en el libro tripartito que ha sido objeto de estudio para la crítica, y del cual trato textualmente en el segundo capítulo. De algún modo, parto de donde otros se han quedado, de lo que otros han dejado.

En este primer capítulo, lo que haré será una revisión de conceptos operantes en el horizonte romántico, a la sombra del cual tan bien parece avenirse parte significativa de la obra de Hernández, mostrando, en una lectura atenta, no sólo los temas, sino incluso los tópicos y simbolismos más “típicos” de este horizonte.

¹ Según lo plantea Adriana YÁNEZ en *Los Románticos: nuestros contemporáneos*, pp. 55-57.

I.i LA EXPERIENCIA TRÁGICA

Desde Platón hasta ahora, pasando, naturalmente, por Nietzsche, (hablo, claro está, a grandes rasgos), la filosofía se ha preguntado lo mismo: ¿qué es el hombre?, ¿quiénes somos?, ¿cuál es el sentido de nuestra existencia? Y la pregunta permanece.

El ejercicio de la poesía es un tema al que se han referido muchos desde hace mucho, considerando ora la poesía, ora al poeta. Platón, por ejemplo, habla en su *Ion* de los poetas (específicamente, de los rapsodas) como de hombres "endiosados y posesos", a través de los cuales habla la divinidad. Para ello, es necesario que el poeta esté "demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar".² Con lo que el poeta es un mediador, un interpretador de lo divino entre los hombres. En ese estado privado de razón, la divinidad se sirve del poeta para, a través de él, hablar las cosas grandes y bellas. Además de este diálogo, vuelve Platón a referirse a los poetas en la *República*. Como es sabido, en ella considera a éstos como un peligro para el Estado, por la posible "mala" influencia de sus textos en el espíritu de los ciudadanos, pero, como atinadamente advierte Tornero,³ lo que en esto es importante para el estudio estético de la literatura es que "subyace aquí ya una tensión fundamental que atravesará la cultura

² PLATÓN, *Ion*, en *Diálogos*, p. 257.

³ Angélica TORNERO, *Las maneras del delirio*, pp. 25, 26.

occidental hasta nuestros días: la perturbación de lo bello en relación con determinados fines".⁴

A lo que se refiere ésto, es a que la postura de Platón, expresada en términos tomados posteriormente de Nietzsche,⁵ es preferentemente apolínea, ya que, aun sin negar lo dionisiaco, propone el deber de actuar en contra de ello, puesto que en algún modo es lo que corresponde al "bien", como lo correcto para fines del Estado, salvaguardando en este modo al individuo y al conjunto. Y es sobre esta mirada clara de la senda de Apolo que se continúa la marcha de la civilización como proyecto, a través de la Historia.

Hubo sin embargo, algunas voces que opinaron distinto.⁶ Una de las más célebres hoy, la de Nietzsche, gran reivindicador de la faceta dionisiaca, con hondas implicaciones éticas y morales. Pero hubo otra, que es de suma importancia dentro de la estética, y cuyas propuestas son de notabilísimo efecto en la teorización del arte: la de Kant.⁷ En él "encontramos el verdadero origen, la verdadera fundamentación

⁴ TORNERO, 25, 26.

⁵ NIETZSCHE, *El origen de la tragedia*, México: Austral, 1995.

⁶ Tornero menciona a Pico della Mirándola, en el Renacimiento, quien opinaba contrariamente al filósofo griego, atribuyendo al ser humano las características que Platón daba a los poetas por él mismo definidos en su *República*. Cf. TORNERO, *op. cit.*, p. 26.

⁷ En términos de Kant, las tres preguntas formuladas se presentan como ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué me es permitido esperar? Preguntas que se refieren, respectivamente, a las cuestiones del conocimiento, de la ética y la moral y de la religión, y que pueden reducirse a una sola: ¿qué es el hombre? Y aunque es éste un planteamiento estrictamente filosófico, corresponde con lo que en el fondo se preguntaron los románticos. Con todo y que filosofía y poesía son dos universos distintos, dos lenguajes diferenciados, coinciden en lo fundamental: el nivel de las preguntas, la profundidad de los planteamientos, la búsqueda de las verdades esenciales. Entenderé, pues, el cuestionamiento sobre la propia existencia y la indagación de sus condiciones a través de la remisión a una unidad original (experiencia trágica), como elemento definitorio de lo romántico; desde luego no el único, pero sí uno fundamental.

filosófica de la libertad en el arte. Kant nos revela que lo bello no obedece a reglas establecidas, que el sentimiento de lo sublime es una mezcla de dolor y placer”.⁸ Por ahora, quizá lo más sobresaliente sea notar que en Kant está el reconocimiento de la independencia y la libertad del arte respecto de la moral, la política y la religión (los “determinados fines” de que habla Tornero), especialmente al pensar en el juicio estético, que se define como “desinteresado”.⁹

Lo que sucede en la obra de Kant es que “rehabilita la facultad de la imaginación, [...] redescubre los vínculos del sujeto con lo bello y lo sublime, con lo bello y lo siniestro”.¹⁰ Sobre los conceptos de lo sublime y lo siniestro, conviene recordar que, según la teoría kantiana, lo sublime parte de un objeto sensible aprehendido por el hombre, objeto inmenso que supera por mucho al individuo (el mar turbado, la tormenta, el desierto, la cordillera desolada...), y es causa de angustia, de temor ante su enormidad. Ante este sentimiento doloroso, el hombre reacciona con una “reflexión”, esto es, con una idea de la razón (como el *infinito* de la naturaleza, del alma, de Dios). Así, lo infinito se hace finito (con esa idea-sensación, con esa delimitadora racionalización) Ésto es lo sublime, lo que nos hace rozar aquello que nos sobrepasa y espanta, lo que nos pone frente a lo infinito y nos hace experimentar lo divino. El sentimiento de lo sublime se da pues, ambivalente y ambigüo, en ese límite entre el dolor y el placer (el

⁸ YÁÑEZ, 58.

⁹ Además de lo que encontramos en sus libros, y que acomoda tan bien dentro del pensamiento romántico, está el hecho histórico de haber sido Fichte y Schelling alumnos suyos, cuyas consecuencias pueden ser difíciles de calcular con precisión para el conjunto del Romanticismo.

¹⁰ YÁÑEZ, 58.

placer que nos causa saber de nuestra “superioridad” moral, de nuestra intelección ante lo inconmesurable).

Sobre lo siniestro, cabe decir que, en español, con esta palabra se intenta traducir el término alemán *Unheimlich*, usado por Freud, y que significa “algo inquietante, que provoca un terror atroz”,¹¹ es decir, algo que incomoda. Y según Schelling, *Unheimlich* es “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”.¹²

Uno de los motivos de lo siniestro, que abunda en literatura, es el de la desaparición de límites entre lo fantástico y lo real, como los deseos reprimidos, secretos, o sueños que, de pronto, se vuelven realidad. Es decir, cuando se viola alguna prohibición, cuando lo fantástico “encarna”. En este sentido, lo siniestro es un elemento, un “ingrediente” que le da vitalidad a la obra artística. Ésta tiene como característica servir de veladura para poder percibir, de forma que pueda ser soportado, ese “secreto terrible” que es lo siniestro. Ese estar “a punto de”, esa sensación de casi ver, de casi tener enfrente lo vedado, ese “fondo” en la “forma” es parte del encanto de la obra de arte; de alguna manera, su libertad. De nuevo, el individuo reconoce la dualidad, dos aspectos del universo y en su propia existencia, a través de lo estético. Se prefigura, con Apolo y Dionisos, la estética moderna.

Ya he mencionado que los románticos se ocuparon de cuestionamientos fundamentales acerca de la existencia del hombre, preguntaron sobre su ser mismo, y en esta indagación hay una

¹¹ TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, p. 32.

¹² TRIAS, 32.

equivalencia con la filosofía. ¿En qué forma abordaron tal cuestionamiento? Seguramente no fue una sola, pero hay una de especial importancia a la que recurrieron para establecer un nuevo tipo de relación con el mundo, y que incluso los llevó a una concepción diferente de la realidad: la búsqueda de la comunión, de la unidad. Esta ruta de ascensión de la totalidad originaria, empero, trae consigo consecuencias formidables y, muchas veces, desastrosas para los propios individuos, como después se verá.

En la Grecia antigua, cuna de la tragedia como género literario, la totalidad se componía con tres partes esenciales, indicativo ya de la fragmentación que ocurre en el espacio mítico. Hombres, muertos y dioses eran las partes que constituían la totalidad.

Lo trágico es una forma de concebir y asumir la existencia y la vida. Para los griegos antiguos que, entre otras, elaboraron la tragedia como forma ritual artística, el meollo de la experiencia trágica constaba de tres rasgos propios:

- 1) La distancia de los dioses: éstos se han retirado, se ocultan del hombre, callan.
- 2) La omnipotencia del destino: como *Moirá*, es límite de la vida, del poder y la ambición, y castiga el orgullo y el exceso, además de velar por los derechos de los dioses y los muertos.
- 3) el derecho de los muertos: que reclaman respeto a sus leyes, la reivindicación de su reino.¹³

Podemos decir que el destino, los dioses y los muertos son los límites en la experiencia trágica, a la vez que referencia necesaria. Lo

¹³ LANCEROS, *La herida trágica*, pp. 116, 117.

aórgico (dioses y muertos) es límite de lo orgánico, es decir, lo desconocido es límite para lo conocido, porque se encuentra antes y después de lo conocido (como el nacimiento y la muerte antes y después de la vida), porque lo ingobernable detenta el poder supremo que se cierne sobre el saber. El conocimiento tiene límite, porque es conocimiento de finitud. Sólo cuando se da en el extremo, es conocimiento del abismo.

Recordemos que la tragedia es un logro poético notable exclusivo de Europa, y que da cuenta de las más hondas preocupaciones de los hombres; es producto del horror, del miedo y su exorcismo. Ya en la Grecia antigua se cultivaba y se "practicaba" el rito de lo trágico, proveniente de las celebraciones anuales sagradas en honor de Dionisos, en las que participaba la comunidad con fines de purificación. Esta dimensión trágica colocaba a la comunidad de cara a algo tan inconmensurable e inexorable como el destino, contra el cual, vanamente, luchaba el gran hombre, como la figura trágica que, rebelándose en contra, no hace sino cumplir su destino cada vez más próximo. Así se relacionaba el hombre con la borrosa idea de la aniquilación, pues el destino es una maldición que cae sobre una familia reinante, sea que la pronuncie un antepasado de la misma estirpe, o que se deba a un oráculo. En cada caso, ha de haber de por medio una falta a alguna ley, una violación de derechos de los antepasados, de los dioses: ambición, soberbia, venganza, crimen, injusticia, miedo, dolor, desesperación arrastran al hombre a una situación desgraciada, en la que se le revela su culpa, culpa por la cual ha de caer.

En la tragedia no se prescinde de la grandeza del hombre, ya que en su aniquilamiento se encuentra el conocimiento de los límites que es capaz de alcanzar, conocimiento del extremo en que comienzan lo divino y lo demoníaco. Es decir que, la tragedia en el mundo antiguo envolvía al espectador-participante no sólo de una manera puramente estética, sino religiosa, moral y hasta socialmente.

Mas desde la antigüedad griega, la tragedia se fue viendo modificada, no sólo en las diferencias entre un autor y otro. El cambio fue más profundo, se trataba de un proceso de secularización del género, de un desplazamiento de lo religioso hacia lo psicológico de la víctima y hacia las reflexiones políticas, como interés principal. En este proceso, lo trágico comienza a perder su sentido, su significación sustentada en y comprendida a través de lo divino para romper la unidad héroe-destino, y percibirse como principio carente de sentido, arbitrario, divinamente caprichoso. A este respecto, la tragedia siguió el mismo camino que el pensamiento griego que daría como resultado la filosofía, dejando en el trayecto la magia y los poderes oscuros de la tierra y del cielo. Del mismo modo, el poeta perdió su cometido religioso, su relación íntima con los dioses, al punto de volverse una figura un tanto, o totalmente, sospechosa, desposeído de conocimiento, de técnica, y huérfano de la verdad, como llega a aparecer en el *Ion* o la *República* platónicos.

Perdida en la memoria de la humanidad está la fuente de una concepción de nosotros mismos como seres de una doble constitución. Hay una herida que nos funda y nos recorre como puente tendido sobre el abismo de la existencia, un tajo suspendido entre dos

orillas, que las une como el vacío une dos acantilados. Hay pues, una dualidad multiforme y omnipresente, detectada u oculta, muda o manifiesta, llámese cuerpo y alma, humano y divino, oscuro y luminoso, profano y sagrado, o en otros términos con tantas implicaciones como mal y bien, sueño y vigilia, fantasía y realidad. Todos ellos complejos y parciales, variables, como que son palabras.

“¿Por qué tenía que estar yo en el centro de la tormenta?”, grita el Robert Schumann de un poema de Francisco Hernández.¹⁴ Que el Romanticismo, por decirlo así, reconoce patria en las dos orillas, equivale a decir que sitúa al ser humano, considerado como individuo, en el centro de una tensión desgarradora, en una aspiración por habitar dos regiones opuestas, excluyentes.

La esencia humana se percibe así como fracturada. No obstante la condena de un destino de escisión, el hombre se alza, mitológicamente prometéico, en una búsqueda a tientas, con la voluntad de plenitud y con la plenitud de voluntad por delante. La existencia es, en sí misma, dolorosa, pero bella, y, por lo tanto, placentera. Es decir, se asume el placer en el dolor, sin que se confundan en la intimidad. Antes, lo que sucede es la desaparición de sus límites predeterminados y un fenómeno de implicación de ambos en la conformación de la experiencia vital y de la belleza. Y hay ya en esto un foco, si no de reunión, sí de completamiento. Reunión aquella que, por otro lado, es solamente aspiración, puesto que la herida, la fisura, identificable en poesía con el silencio por virtud de la palabra, es condición del fundamento del ser humano, y es el espacio que

¹⁴ IX, “De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios”, de “Moneda de tres caras”, en *Poesía reunida*, *op. cit.*, p. 380.

habita el poeta. Así, no hay redención, no hay consenso posible. La contradicción resulta insuperable. La tensión es lo permanente. Y aunque la restitución anhelada escapa cual imposible, porque imposible es la fusión de los contrarios en tanto que supervivencia de éstos a aquélla, no por ello demerita su valor como sentido de la existencia.

El espacio donde habita el poeta (silencio, fisura, abismo) es un no-lugar, simultáneamente, espacio fuera de lo divino y espacio fuera de lo humano. Es *lo inter*, la conjunción relacionadora y separadora en lo divino y 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.

Este exilio hay que entenderlo “nunca como estado (permanente) sino como estancia (provisional)”.¹⁵ Es un vagabundear desamparado, puesto que “Dios ha muerto”, o al menos, los dioses se hallan alejados, tan callados. En Heidegger, se le llama al poeta “proscrito”¹⁶ o “proyectado fuera”,¹⁷ y se lo coloca entre los dioses y el pueblo, para que en ese, su dominio de enmedio, funde lo que es el hombre y establezca la verdad de su existencia.

La condición trágica exige estar en marcha, siempre por el sendero tras un anhelo. El anhelo que hace posible el recorrido es el anhelo de retorno (vuelta al origen, re-uni6n), que es la finalidad, la meta de la b6squeda emprendida. Visto de otro modo, lo trágico obliga a renunciar a la patria, a su cobijo, al asidero que representa: empuja a

¹⁵ LANCEROS, 138.

¹⁶ HEIDEGGER, *H6lderlin y la esencia de la poesía*, (García Bacca, trad.), p. 37.

¹⁷ HEIDEGGER, *Arte y poesía*, (Samuel Ramos, trad.), p. 146.

la desnudez y orfandad del camino, de lo desconocido, de lo "Otro". Y aún más, dado que no hay consenso posible, el exilio niega el amparo de todo lugar seguro (lo conocido, o lo permanente), "rechaza las pretensiones hegemónicas tanto de lo racional como de lo irracional",¹⁸ porque cada uno, considerado como estado (permanente), resulta en mera superstición.

En el fondo mismo de la experiencia trágica, el problema moderno de lo racional frente a lo irracional como disyuntiva es falso, ya que es falso el supuesto de poder optar por uno o por otro. La opción no es posible. Todo lo real es dual (irracional y racional, naturaleza-Dionisos y orden-Apolo). Aunque la asunción plena del ser se dice peligrosa, en su calidad de abismo, de tierra de nadie, aunque se viva y se muera como borde en que se vacila, el verdadero peligro es engañarse con una opción (caer en alguno de los dos lados del borde), renunciar a lo racional o a lo irracional (lo cual sería idolatría), negando de esta forma el ser en tanto reconocimiento de los contrarios, por medio de perpetrar una mutilación del ser.

La modernidad ha participado también de este arquetipo de la fractura, del antiquísimo motivo de la guerra que siembra el encono entre las partes. Recordemos que al punto culminante de la modernidad, ese representado por los principios y los valores de la revolución francesa, de la democracia, se lo identificó como "ilustración", como inicio de una nueva era iluminada por la luz de la razón.

En esa violencia histórica (aunque también mítica), frente al continuo alanceamiento de la sombra por la luz, se levantan voces en

¹⁸ LANCEROS, 137.

favor del misterio, del sueño, de la locura, de lo sagrado, y es especialmente significativa la del Romanticismo, por las magnitudes que, históricamente hablando, cobró.

Que la historia se desenredaría en una temporalidad lineal por la cual marcharía el progreso, y que en ese progreso se desarrollaría la humanidad como dentro de un proyecto de perfeccionamiento. Que el verdadero orden había quedado establecido. Así suele concebirse la Modernidad, como proyecto presuntamente guiado por la razón que porfía en su intento por eclipsar, e incluso sepultar, si no desterrar a esa otra parte indómita, escurridiza y misteriosa, como la que despreció todo lo que no podía abarcar, y que no era susceptible de ser entendido, todo aquello que se ocultaba bajo la categoría de "irracional": imaginación, onirismo, angustia, éxtasis, locura y la totalidad de lo que es muerte.

Por el contrario, el Romanticismo tuvo en grande estimación todo eso que la modernidad "ilustrada" rechazaba, y esta especie de crítica y a veces franca oposición es la relación estrecha y compleja que con ella guardó, no siendo ajeno el Romanticismo a la modernidad, sino constituyendo otra "subespecie" de modernidad. Atinadamente, Patxi Lanceros¹⁹ distingue de la modernidad ilustrada otra modernidad que, sigilosamente, coexiste, y cuya característica principal es la desgarradura, esa experiencia elemental de ser y no ser, de exilio. La dualidad de ser y no ser, ese "Otro", anida en el corazón de la poesía moderna. Es un habitante incómodo de la Modernidad misma.

¹⁹ LANCEROS, 137.

I.ii EL SUEÑO

“El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo
cuando reflexiona”
(F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*)

Hay algo en los románticos que nos da impresión de próximo al universo de la niñez. Albert Béguin, refiriéndose a Jean Paul, habla de “las regiones de la infancia”,²⁰ del “retorno a la ingenuidad estupefacta de la primera edad”,²¹ procedimiento éste tan caro a los románticos, que los hace cultivar “todos los medios que permiten restituir horizontes sin límites, iluminados por una luz pura”.²²

Por su parte, Gaston Bachelard, al tratar el tema, dice: “el niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas”.²³ Y más adelante afirma que en ese estado de “primitividad psíquica, imaginación y memoria aparecen dentro de un complejo indisoluble”,²⁴ lo cual reafirma al decir que “soñamos mientras recordamos. Recordamos mientras soñamos”.²⁵ Operación esta, capaz de reanimar el pasado, de revivirlo, con una infinita gama de subjetividades.

²⁰ BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, p. 240.

²¹ BÉGUIN, 240.

²² BÉGUIN, 240.

²³ BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, p. 150.

²⁴ BACHELARD, 159.

²⁵ BACHELARD, 154.

Lo que Bachelard hace, *grosso modo*, es poner de manifiesto la relación que existe entre soledad, imaginación, memoria y poesía, pero interesa destacar cuando dice que la actividad de la imaginación produce una ensoñación que “no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión”.²⁶ De nuevo, una tendencia cósmica. Bachelard parece considerar estas ensoñaciones como dichosas, y esa puerta a la vinculación cósmica, la infancia, o estupefacción primaria, como posible punto de reunión, de comunicación entre poeta y lector.

Ese universo en el que actúa tan a sus anchas la imaginación, ese espacio onírico, se ha dicho muchas veces, funciona según otras leyes distintas de las de la lógica. Y lo que en él hay es también distinto, a veces irreconocible, al igual que su significado. El mismo Bachelard, al referirse al espacio onírico con su “dinámica envolvente”, dice: “entonces las imágenes poseen otro sentido. Son ya sueños de la voluntad, esquemas de la voluntad”.²⁷

La vuelta al paraíso de la infancia se da en términos de recuperación de la capacidad de asombro, de la sorpresa en el (re)descubrimiento del mundo. También en el empleo, como ejercicio, de la imaginación, como un modo de conocimiento y de relación con el mundo, como una vía alterna de experimentación del ser, es decir, otra forma de (auto)exploración, de percibir y percibirnos a nosotros mismos. Todo por amor a la comunión y la inocencia, por la añoranza del mundo infinito.

²⁶ BACHELARD, 151.

²⁷ BACHELARD, *El derecho de soñar*, p. 201.

Otras voces considerarían esta "zona" bajo nociones como "inconsciente" (Freud), o inclusive "inconsciente colectivo" (Jung), si bien no directamente sí estrechamente relacionadas. Mas no es aquí el propósito hacer un análisis psicológico de la poesía romántica, ni de Francisco Hernández, sino dar un sucinto panorama de algunos de los tópicos más sobresalientes y característicos de la estética romántica, los cuales, con la comprensible y obvia diferencia que imprime la distancia histórica, aparecen en buena parte de la obra del poeta veracruzano.

Se puede decir que el sentido del movimiento reunificador va en contra de una visión pretendidamente lógica y racional, ya que, dentro de un pensamiento en el que lo maravilloso es cotidiano, se experimenta la vida en *otros* términos, pues la noción del espacio y del tiempo derivada de una percepción distinta de la cotidiana común marca las vivencias, los eventos, y modifica la significación (interpretación) de éstos.

El empleo de esta facultad de la imaginación permite representar lo que no está presente, y de algún modo es muy similar al acto de crear. En este sentido de inaugurar o hacer presente algo, el niño establece y habita *su* mundo. Al interior de este mundo que, de acuerdo con conceptos kantianos, pertenecería a la sensibilidad por representarse en la intuición, que es sensible, debido a nuestra condición subjetiva, el espacio y el tiempo son únicos, son los originales.

En resumen, podemos decir que a través de la infancia se tiende a alcanzar el universo onírico; espacio y tiempo originales, que suelen corresponderse con la denominación de "tiempo interior". Para

enfrentar la existencia, el hombre vuelve hacia lo esencial: la unidad. Este "aspecto nocturno de la vida" de que habla Bégúin, "se manifiesta en todos los estados de hipnosis, de magnetismo, de sonambulismo, de exaltación poética, en una palabra, [...] éxtasis",²⁸ entendido éste como el estado en el que nos hallamos fuera (ex-) de "nuestro estado habitual para restituirnos momentáneamente a una existencia diversa".²⁹

La forma más natural en la que se nos presentan las reminiscencias, dado que estas imperfectas visiones son lo único que de nuestro origen podemos captar, es mediante los sueños. Y a la lista que da Bégúin de estados en los que se manifiesta ese aspecto nocturno de la vida, yo agregaría el delirio, ese estado alterado, especie de "enfermedad", primo cercano de la locura, que es una de las formas que a veces adopta el sueño.

²⁸ BACHELARD, 106, 107.

²⁹ BACHELARD, 106, 107.

I.iii LA LOCURA

“Quien sueña con demasiada libertad pierde la mirada”

(G. Bachelard, *El derecho de soñar*)

Se puede aceptar que por el camino del sueño se llega al origen. Y en el inicio, hay una visión de la totalidad que suele resultar fulminante. Su condición de inefable y la necesidad de expresión (en la que forzosamente se implica el yo), crean una tensión que arrastra hacia lo delirante, a la locura: iluminación que desata fuerzas aniquiladoras.

Ejercicio insano ese de nombrar, pero yendo un poco más a fondo, ¿cuál es la relación entre poesía y enfermedad, entre poesía y locura?, ¿por qué surge esa presencia del loco santo, del idiota sublime?.

La enfermedad es uno de los motivos más antiguos relacionados con la poesía. Ya en la Grecia antigua se asociaban ciertos padecimientos con las facultades poética y profética. Padecimientos tales como la ceguera, que parecía dotaba al individuo con el don de la visión interior.

El Romanticismo estuvo muy lejos de desconocer la enfermedad, de hecho, llevó los padecimientos al grado de convertirlos en componentes poéticos, ya fuera como motivo, ya como tema, e incluso en forma teórica, como ingredientes de la poética.

Sería muy inocente y desabrido creer que de lo que el Romanticismo echaba mano era de enfermedades comunes y corrientes. Es claro que no le importaban las neumonías, ni la tuberculosis o la sífilis. No en sí mismas. Dada su tendencia hacia lo

trascendental y lo total, un padecimiento, cualquiera, era importante sólo en la medida en que podía ser tomado como designio, en algún modo simbólico. Requería la enfermedad de sustento metafísico para ser tenida en cuenta en la elaboración poética, pues hallaba su sentido como manifestación de otra dolencia, estableciéndose una relación entre enfermedad visible e invisible, entre padecimiento físico y espiritual. Más aún, no todo se reducía a esa relación corpóreo-incorpóreo, puesto que el sustento primordial del padecimiento es el sufrimiento, "no es preciso estar enfermo para sufrir; el dolor espiritual puede ser más insoportable que el dolor físico, y precisamente en el caso del poeta nos encontramos siempre con el primero".³⁰ Así, cuando se trata de dolor físico, hay detrás de éste un dolor espiritual, y en la base de éste y aquél, se encuentra el sufrimiento, consecuentemente propio en la experiencia trágica de ser. El sufrimiento se trasvasa a lo poético, como parte esencial, y hasta como condición de lo poético. Lo cual no quiere, por supuesto, decir que sea una idea exclusiva de la modernidad esa alquimia de extraerle placer al sufrimiento de que habló Baudelaire, o sea, que la poesía resulte producto del sufrimiento.

Una forma extrema de "enfermedad", cuyas consecuencias llegan a ser físicamente visibles, aunque se trate de padecimientos de índole espiritual, más o menos violentos, es la locura. Al decir locura, no me refiero a la locura en términos clínicos, es decir, la "abdicación de la función rectora de lo que llamamos razón [que] involucra desajustes en las sustancias inter-neuronales o bien disfunciones en ciertas

³⁰ MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, p. 472.

zonas de los hemisferios cerebrales”,³¹ es por ello que entrecomillo “enfermedad”, pues, como vimos al deslindar entre los dolores físico y espiritual, el sentido al que me refiero correspondería en mayor medida a la dolencia espiritual, y la mención que de él hago tiene un carácter mucho más familiar y más corriente, mucho más tendiente al campo de los límites y normas establecidos por las sociedades.

En general, éstas trazan pautas de todo tipo, pautas que, vistas muy ampliamente, conforman un conjunto que llamamos cultura. No es necesario apuntar una definición de cultura para tener en consideración que ésta lo abarca todo, desde las prácticas cotidianas individuales hasta la ritualización de la religiosidad comunitaria. Como se ve, la dimensión ético-moral no escapa de la cultura, estableciéndose un código de valores por el cual se tiende a pasar todo. Vale recordar que, para buena parte de la modernidad, la razón se erigió como valor y que, como tal establecido, todo lo que cayera fuera de ella era proscrito, o marcado bajo sospecha. Sin embargo, como dije, para el caso de la modernidad en Occidente, el Romanticismo a través de su experiencia trágica rebasó el límite de la razón, extendiéndose hacia lo irracional, hacia lo desconocido, y se convierte en vivencia en el límite, en precario equilibrio en el extremo del sublime abismo. A la par, la experiencia estética se libera de los amarres morales, políticos y religiosos que la sujetaban. En este sentido es que digo locura, es decir, aquello que supera los límites de la racionalidad, aquello que por patético ha sido juzgado como patológico.

³¹ Teresa DEL CONDE, “Desde un punto de vista otro”, en ESCALANTE, *Encuentros y desencuentros en las artes*, p. 146.

Para los griegos antiguos era clara la conexión entre locura y poesía, ya que, como se ha señalado antes, la locura creativa (pues había otra locura destructiva, de origen humano y patológico) sobrevinía de una clase de posesión del poeta por alguna divinidad en especial, fuera Apolo, Dionisos, las Musas o Afrodita. Cada uno de estos estados extáticos, verdaderas de-mencias, era, entonces, superior a la razón humana, en tanto vínculo con lo divino y, por lo mismo, vuelta o vestigio del origen. La poesía era margen de lo sagrado, se manifestaba en, pero rebasando al hombre.

Ante ese anhelo de retorno, esa hambre de completud, se yergue el problema del lenguaje. ¿Cómo hablar de lo que no se conoce, de aquello que niega la razón?

Según sabemos, para hablar de hombres, muertos y dioses el hombre disponía del *logos*, que visto con la distancia que nos impone la historia era un discurso más bien indiferenciado, sin la oposición entre *logos* poético y *logos* teórico, los cuales "conviven y polemizan en la reflexión prefilosófica. El primero convoca y reúne; el segundo disgrega y delimita. De ahí tal vez la extrañeza que produce el discurso prefilosófico".³²

Dado que el conocimiento siempre es de finitud, y a él corresponde el *logos* teórico, que es conceptual (funcional, operativo, de esquematización), al hablar en o desde el extremo, el conocimiento es conocimiento del abismo, y a éste corresponde el *logos* poético, que es simbólico (imaginativo, metafórico). En el abismo no opera el concepto, simplemente porque no alcanza, porque no abarca lo suficiente. Su característica de disgregar (en el sentido de establecer

³² ESCALANTE, 31.

límites, de determinar o separar) y estar orientado hacia las presencias objetivas (material o idealmente) lo hace mostrarse obtuso frente al símbolo. Éste, por el contrario, tiene por tendencia reunir (en el sentido de implicar), parece mucho más apto para dialogar con la ausencia (que referida al tiempo será el pasado y el futuro, desde un punto cualquiera), permitiendo la comunicación con un “más allá” del cual, con conceptos, sólo podemos decir que es u-topos; atópico,acrónico, intemporal y eterno.

Al pasar el tiempo para no volver más, muchos siglos después por los carriles de la historia establecida, se sintieron los efectos de una progresiva desacralización en diversos ámbitos del conjunto de la cultura, y desde esa tradición griega antigua en que el dolor relacionado con la creatividad era divino, la inspiración, primero, y la imaginación después, vinieron a dar en las fronteras de la enfermedad y la locura. Ello no obstante, el Romanticismo representa una especie de regreso, actualización de ese sentido sagrado del sufrimiento poético.

Una pregunta cuya respuesta puede resultar aclaradora es: ¿de dónde proviene este sufrimiento en el arte? Pero antes de buscar la respuesta, conviene considerar que, además del dolor mismo que se experimenta, hay una consecuencia que viene a agravar en muchos casos ese dolor que de por sí ya se siente, y que, en esa misma medida en que agrava, “enriquece” el sufrimiento. Incluso es el propio individuo quien sale enriquecido, cuando logra asumir ese dolor y superarlo.

No parece raro que el dolor conduzca hacia la soledad, pues aparta al hombre de la actividad corriente y, como un viento abrasador, lo

inclina a la oscuridad silenciosa de la tierra, de la meditación, abriendo un abismo grande o pequeño, pero intenso, que le impide la ingenua comunión cotidiana. Esta veda del placer le hace tener la tensa conciencia del herido, del “tocado” que ya no se encuentra del todo “acá”, sino empujado un tanto “allá”, contra su voluntad.

Para responder a la pregunta, no hay que olvidar que el arte es fruto del sufrimiento, y que éste es manifestación anímica de la experiencia trágica. Siendo así, el arte, que sobrentiende el sufrimiento como componente esencial, es un fenómeno moral, porque, en tanto obra artística, da cuenta de la forma en que el hombre resuelve y acepta su dolor. No es, pues, cualidad estética, sino más bien moral el sufrimiento. Se puede entender entonces que la aceptación del dolor por parte del poeta es consecuencia de su magnitud moral, y que se conciba al poeta como a un hombre dotado de cierta nobleza, aún en contextos huérfanos de toda divinidad, de magia, o de nobleza. A causa de esa condición moral, el poeta es un ser solo, inepto para vivir como un hombre más entre los hombres. Porque un ser que acepta y muestra su dolor provoca que los demás rehuyan de él, que lo segregen. El dolor parece considerarse como algo íntimo, incompartible e intransferible (acaso por indeseable); el dolor siempre es sentido individual.

El dolor del poeta se vuelve un motivo de exilio, una suerte de condena fatal, como en el destierro de un traidor, o en la expulsión de un leproso. Y la soledad, a la vez que producto del sufrimiento, se vuelve productora de dolor.

En ocasiones, el poeta llega a sentir la necesidad de “expiar” las culpas de la humanidad, además de las específicamente propias como

persona. Otras veces, la poesía, o el arte en general, tienen por cometido cargar con ellas. De lo que podría resultar la idea de que el arte es, en sí, una enfermedad de la cultura, aunque también se puede tomar como una enfermera de la cultura, o como un remedio con el que quisiera aliviarse al mundo enfermo. En esta última postura, el poeta, hombre enfermo, se retira para hallarse a sí, para consagrarse, ya que fatalmente tiene acceso a regiones profundas del alma que parecen estar vedadas al hombre sano.

Varias son las culpas con las que carga el poeta. Una de las principales es la que podríamos llamar culpa religioso-moral, que tiene que ver con la "liberación" del arte respecto de, precisamente, la religión, la moral, la política, etc., guardando para sí lo meramente estético desinteresado, y que llega a producir ese sentimiento de orfandad, de abandono y desligamiento. También, esta culpabilidad abarca el hecho de que el poeta no respete las convenciones morales de la sociedad, lo que se interpreta como un atentado en contra del orden establecido, lo que en términos más amplios se recibiría como conato de destrucción del grupo, o del mundo. Aquí resalta esa "característica" que suele imputársele a los poetas románticos de llevar una vida "desordenada", siempre criticada y marginal, que contiene la semilla del rechazo a la comunidad y la falta de amor al prójimo. Estos dos últimos elementos conducen a su vez al juicio del poeta como hombre soberbio y egoísta. Para el poeta mismo, este juicio llega a constituir una tensión, al oscilar, sin poder decidirse, entre su amor por los hombres, siempre bajo sospecha de insuficiencia, y su amor inevitable por la poesía, por la propia obra, fuente de placer, de alivio pero, también, de sufrimiento, como que es

la constatación de su culpabilidad y su soledad. Obra de arte y culpa van unidas. La primera exige el sacrificio de la felicidad humana, que se le tributen el amor y la vida, y adquiere cierto sentido de autodestrucción.³³ Es decir, el poeta prefiere los instantes de satisfacción a pesar de la infelicidad que conllevan.

Otra culpa, relacionada con la anterior, es la social, que tiene que ver con el hecho histórico de que en numerosas ocasiones el poeta ha obrado ya irresponsable, ya indiferentemente frente a la miseria de las personas y ante las injusticias de la opresión. Es más, abundan los ejemplos de poetas siempre cercanos a los ricos y los poderosos, por obvias razones. Por otro lado, el poeta también se alzó crítico y hasta hostil contra la concepción “burguesa” de la vida, de la cual, paradójicamente, no pudo dejar de participar en alguna medida, y sin que esto signifique, ni siquiera en la mayoría de los casos, que se volcara a la voz del “pueblo” y la tomara. Y así culpable, proscrito, estigmatizado yerra entre los hombres, proyectando con su sombra los rasgos de Caín, y haciéndose escuchar en su voz los ecos de Hamlet.

El poeta es un ser que se duele, y su dolor lo empuja a realizar una búsqueda. Ésta, lo conduce a regiones peligrosas, en las que incluso se duda sobre la propia existencia. Heidegger anota que el mismo Hölderlin llama a la poesía “la más inocente de todas las

³³ Baste recordar el poema “Las metamorfosis del vampiro”, en las *Flores del mal* de Charles BAUDELAIRE. En este poema, se presenta el motivo del poeta como amante-esclavo impotente, que yace a merced de su terrible y caprichosa amante (la sublime belleza o la poesía), y que es conducido a la desolación.

ocupaciones”, pero que tras su modesta apariencia de juego, la poesía se construye con “el más peligroso de los bienes, el lenguaje”.³⁴

El peligro del lenguaje viene de que éste es fundamento de la existencia misma (“somos diálogo”, dice Hölderlin). El peligro mayor es no saber nombrar, o “malnombrar”: fundar erróneamente la existencia, perder de vista la esencia, con lo que se pone en peligro el ser. Ya que la palabra que revela, muestra o desoculta, es la misma que puede engañar u oscurecer lo que con ella se pretende nombrar. La aspiración del poeta en su búsqueda es, pues, dar con la palabra esencial, instaurar con y en ella lo permanente, siempre bajo amenaza de extravío. Pues por extraño que pareciera, lo permanente no es lo siempre existente, sino que “debe ser detenido contra la corriente. [...] Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente”.³⁵

En este contexto, instaurar quiere decir que el poeta recibe esta libre donación (obviamente de los dioses), para transmitirla a través de su canto a los hombres, y también quiere decir “firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser”.³⁶ Tal es la consagración del poeta.

Volvamos un poco atrás para mencionar algo sobre el lenguaje. El lenguaje es uno de los distintivos del ser humano frente al resto de la Naturaleza. Por el lenguaje es que el hombre se ha separado del

³⁴ Aquí, Heidegger parece considerar el juego sólo como un disfraz que adopta la poesía, sin que, en verdad, lo sea. Sin embargo, bajo la perspectiva de Johan Huizinga, bien podríamos considerar la poesía como un juego, en el entendido de que en un juego puede haber toda seriedad, y de que es capaz de comprometer.

³⁵ HEIDEGGER, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, p. 137.

³⁶ HEIDEGGER, 138 (en la versión de Samuel Ramos). La traducción de García Bacca da “firme fundamentación de nuestra realidad de verdad sobre su fundamento”.

resto, del Todo. La totalidad era unidad, era acto puro en tanto participación. El advenimiento del lenguaje significa ruptura, una violencia originaria que nos aisló, que nos dio sí, singularidad, e incluso identidad, pero al mismo tiempo soledad, una soledad equivalente al infinito, al colocarlo al otro lado de nuestra muralla de palabras.

Nuestro conocimiento está ligado al uso del lenguaje y, como anoté antes, es siempre conocimiento de límites; todo conocimiento es límite. Porque toda idea, toda representación, es en cierto modo, forma y, toda forma requiere alguna definición, esto es, ser finita, contenida en límites sin los cuales se desbarataría. ¿Qué sucede entonces con *aquello* (aquí sí, plenamente) que queda fuera, que es todo? ¿Cómo se “alcanza”? Y ¿qué sucede con quien lo “alcanza”?

El hombre dio ese paso culposo, lo más seguro sin quererlo, y en él se halló de súbito a espaldas de las cosas y los dioses. Y el poeta, que busca salvar el abismo, habitar el silencio, se sitúa con su palabra, con su canto, entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser, en el tormentoso *entre*. Su lucha ha sido desde entonces recuperar. Al decir de María Zambrano,³⁷ principalmente por dos vías: la conquista y el retorno. La primera, mediante sus instrumentos (el cuerpo, el alma, el pensamiento), se refiere a la filosofía, la vía violenta. La segunda, se refiere a la poesía, vía pacífica que espera la donación de manos de lo superior.

Decir vía pacífica no exenta a la poesía de la tortura de la palabra, por la palabra, pues la poesía florece en la selva del silencio. Territorio siempre cambiante en el que la luz se adivina, en el que el símbolo

³⁷ ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*.

original se interpreta. Entonces, no parece haber otra salida que acudir a la lengua que convoca, a un discurso que implica, para transmitir las resonancias de la fuente a que se apunta. La obra poética se ensaya como equilibrio entre culpa (la culpa múltiple de ser lenguaje, de ser hombre y de ser poeta), y expiación.

El lenguaje de la poesía raya o se interna en lo irracional. No es contrario, sólo marcha en dirección opuesta a la filosofía, como el mismo rostro que frente al espejo se duplica y marcha hasta dejar de distinguir sus rasgos, para hacerse otro. Quizá sea la filosofía la mitad que dé la espalda, y se asuma otro, y la poesía quede mirando el umbral, y la silueta que tras el umbral se aleja.

Albert Béguin se refiere al lenguaje de los sueños como esencialmente distinto del de la vigilia, dada la expresión metafórica de aquél y el hecho de que se encadenan según otra ley de asociación. Comenta, además, la idea de que en el sueño solemos no pertenecer a la tierra y que estas características del sueño son compartidas con la profecía.³⁸

Porque la poesía se extiende hacia la noche, tiende hacia donde el lenguaje se vuelve inarticulado, donde se reinventa y nombra por vez primera, un dominio que ya no llamo de locura, sino de eminente silencio en delirio. Esta actividad de escribir silencios, noches, de anotar lo inexpresable, de fijar vértigos (Rimbaud), es una larga y desgastante exposición, el esfuerzo titánico de un enano atado a su palabra, que sin embargo sueña con los dioses. Este querer hacer

³⁸ BÉGUIN, 144-147.

sonar el silencio, este callar en el canto es un verdadero *infierno musical* (como sugiriera Pizarnik).³⁹

Al quedar ésta como la actividad del poeta, con esas características su lenguaje y su palabra, no es de extrañar que tema aquello que busca. Ese es el peligro de la empresa poética del que habla Heidegger: encontrarse de frente con la luz en medio del silencio. Porque a eso tiende a convertirse la palabra del poeta, en luz, en música, en acto, en fin, en todo aquello que no es palabra, que no es hombre. El poeta, ese hombre que se niega a renegar del origen, iluso conmovedor, al instaurar se pierde a sí en lo atópico, en lo ubicuo.

Perderse es ser lo "otro", deslizarse fuera hasta desarticularse, cuando la eternidad atisba al hombre desde los objetos y los hechos, desde lo que en sí tenemos de cosa y de acto. ¿Desintegración? Sí, pero también reintegración. Puede llamársele impulso autodestructivo, o afán de reposo, pero sólo en el sentido que le diera Hölderlin en una carta dirigida a su hermano, a saber, aquél en el que "están en actividad todas las energías y todas las relaciones".⁴⁰

En ese ejercicio se corre el riesgo de recibir más de lo que puede digerirse, de recibir lo insoportable, causa de angustia, confusión, de incomunicabilidad aislante. Quizá esto último sea, ante todo, la "locura" de los poetas: asedio del poeta por la imposibilidad de "La Palabra". Oscilación entre servicio y arrepentimiento por el servicio hecho. Incomunicabilidad aislante.

³⁹ La misma Alejandra Pizarnik vivía el poema como fracaso, la palabra como objeto de fascinación y de perversión, como un órgano impotente que no basta.

⁴⁰ HEIDEGGER, 143.

Hay quien la llamaría el resultado (castigo) de asediar al lenguaje más allá del límite entre la divinidad y el hombre. Por la necedad (inocencia o necesidad) de reducir la revelación del *Logos* a palabras, inarticulando con la plenitud el lenguaje: embotarlo en un sentido por aguzarlo en otro. La sombra.

Este panorama trágico es un marco en el cual se desenvuelve una parte importante de la obra de Francisco Hernández, autor que se refiere a sí mismo como a un "desollado"⁴¹, alguien que se experimenta como aislado de los demás debido a su irrepresable imaginación y su fatal ejercicio poético que lo separan del mundo, y que sin embargo lo ligan con algo superior a sus propias fuerzas. La guerra y el juego con la palabra son las caras de su lucha por decir, de su porfía en llegar al Otro (comunicar), son la expresión de su más hondo esmero por fundar, por crear.

⁴¹ Jesús QUINTERO, "Los desollados nos horrorizamos más rápido que los que tienen piel", *El Nacional*, enero 27, 1995, pp. 33 y 34.

II. *MAR DE FONDO Y MONEDA DE TRES CARAS*

(DESGARRADURA Y BÚSQUEDA DE SÍ)

II. MAR DE FONDO Y MONEDA DE TRES CARAS

Al leer *Mar de fondo* y *Moneda de tres caras*, o primero éste y después aquél, uno queda con la sensación de haber leído una sola obra, es decir, de que hay una continuidad. En este capítulo destacaré algunos elementos de ambos poemarios con el propósito de esbozar el grado de correspondencia entre ellos.

Al dibujar la “caracterización inicial” de la poética de Hernández, recordamos que en el contexto de la llamada posmodernidad, el artista ya no carga con la “obligación” de lo novedoso, tan característica de la modernidad y las vanguardias. Sea porque se siente cansado de ese tumulto de pretendidas novedades, cuyo ritmo extendido a todos los ámbitos de la vida lo hace experimentar vértigo, o porque simplemente esa dinámica (“espíritu”, hubiéramos dicho en el s. XIX) se ha visto agotada, llegando a un límite de imposibilidad de innovación absoluta. La tendencia, entonces, se vuelve hacia la reformulación, hacia el pasado, hacia los modelos anteriores o hacia lo antiguo, para con ello elaborar un presente acaso efímero en el entendido de su imposibilidad, pues “se esfuma en el acto mismo de buscarse”.¹ Algo de esto ocurre desde el momento en el que Hernández elige como pretextos a tres creadores que van desde dos siglos a unas cuantas décadas de anterioridad. Este volcarse al pasado no sólo es en cuanto a lo biográfico de que echa mano, sino también a la interiorización y hasta apropiación de hechos vitales, históricos, simulados o inventados, e igualmente en cuanto a tópicos y cuestiones estéticas y formales. Hernández retoma algo del tono de estos creadores, de las

¹ TORNERO, 190.

formas de las épocas que aborda, pero siempre en una actualización que lleva a camino distinto lo prestado. Nuestro autor se hace él mismo a través de otros: robustece su propia voz con ecos de otras voces.

Una nota que Tornero reconoce como tendencia moderna es el que la "poesía del lenguaje", es decir la poesía "autorreferencial", se ubicara en el centro del interés estético. Esta poesía, para la cual el tema, pensado metafísicamente, era algo del pasado, considerando como su única materia la poesía y el lenguaje. De este modo, la poética de Francisco Hernández significaría, respecto de esta postura, una especie de regresión, o mejor, actualización en la que se recoloca el tema o el motivo como fundamental en la obra. O sea que, siguiendo el razonamiento, Hernández se colocaría, con *Moneda de tres caras* y, consecuentemente, con *Mar de fondo*, ya más allá de lo plenamente moderno. Sin embargo, me remito al, a mi parecer, atinado discernimiento que Patxi Lanceros hace sobre las dos "vertientes" de la modernidad: la modernidad ilustrada y esa otra modernidad coexistente y a ratos subrepticia, cuya característica principal es la desgarradura, esa "experiencia elemental de ser y no ser"² que escinde, y que obviamente cruza los dos poemarios.

Sabemos de la inclinación del Romanticismo por asuntos que lo hacen convergente con la filosofía (aunque eminentemente poético, literario, o artístico, según sea el caso), y por esto mismo sabemos de la enorme importancia del tema o del motivo en las poéticas de los escritores románticos (a veces incluso con un peso mayor que el de la forma); si otorgamos al Romanticismo carta de naturalización que lo

² LANCEROS, 137.

reconozca parte de la modernidad (literaria también, por supuesto), aunque sea como subespecie, pronto se verá que no es en realidad del todo correcto decir esta poesía fijada en el proceso de la escritura, en sí misma, o en la lengua, y olvidada de temas como la tendencia moderna, o habría que colgarle la pesada salvedad del Romanticismo. Claro está que lo que subyace en este problema es la discusión acerca de lo moderno, acerca de la convencionalidad y arbitrariedad del término y sus especificaciones.³

La propuesta de ambos poemarios trata de la formación de un yo a partir de los fragmentos propuestos por los textos. Hay en ellos un esmero del yo por construir, una latencia que porfía en la pequeña (personal) salvación del ser. Puede haber una identificación entre texto y yo, ambos como reconocimiento, recuperación y propuesta simultáneos de diferencias, de otredades. Lo individual, lo cotidiano, sea maravilloso o no, se imbrica, y lo sencillo se torna complejo. Resulta un universo salpicado de símbolos, legible, y también desesperante.

Llama la atención en la propuesta estética franciscohernandina el yo amalgamado en cuya voz discurren los textos, especialmente en *Moneda...*, donde en la parte de Schumann, hay un yo que, desde otro tiempo-espacio (un presente), se dirige al músico alemán, y que narra episodios de su vida, sin tomar parte en las acciones. En la parte de Hölderlin, el yo habla, escribe y canta bajo los nombres de Scardanelli y la Griega, en una especie de correspondencia. En la parte que

³ Como modernidad filosófica, o modernidad literaria (así como las relaciones entre éstas). Inclusive el problema de situar el inicio de esta última en Baudelaire, o más aún, en la aparición (y hasta el escándalo) de *Las flores del mal*, como a veces se hace.

corresponde a Trakl, es un yo quien habla, quien extraña y sueña gota a gota en ese diario.

Como realidad textual, estas tres piezas no difieren en mucho de *Mar...*, donde también hay un yo que se remonta al pasado, al recuerdo (y todo recuerdo es recreación), desde donde narra escenas de sí mismo. Sin embargo, muy poco hay que haga distinta esta presentación (presencialización) de hechos y pensamientos, de las que ocurren en Borneo o en el retiro de Scardanelli, todas en primera persona del singular. Y si bien en esto último llega a diferir *De cómo Robert...*, no por eso carece del yo que, siendo considerado extratextualmente, es el más cercano, si no idéntico, al yo de *Mar...*, especialmente al principio, en los primeros poemas:

1a) "Las nubes [...] se muestran [...] fundidas casi al puerco azul del cielo. Se oye el zumbido de quienes tratan de escapar por el anillo periférico" (...) "San Pedro de los Pinos respira con la ansiedad de un ciego que de pronto recordara los colores de Turner" (*Mar...*, I).

1b) "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" (*De cómo Robert...*, I).

2a) "Me invade, como una enfermedad de infancia, la paz inmerecida del orgasmo" (*Mar...*, I). "Cierro los ojos. Me arrastra el sopor hacia los territorios de la fiebre..." (*Mar...*, II).

2b) "Pero tu música [...] 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" (*De cómo Robert...*, I).

El yo común entre *Mar...* y *De cómo Robert...* al que me refiero no es sólo un pronombre que aparezca, ni sólo una forma verbal de primera persona de singular, sino que es una voz tejida por hebra de un mismo ovillo (situación, estado de ánimo, punto de vista, visión de mundo), como en seguida señalaré.

Consideremos que una de las citas del inciso 1a nos sitúa en San Pedro de los Pinos que, no sin cierta obviedad para quienes conocen un poco la ciudad de México, no se refiere a santo ninguno, sino a una colonia de la actual delegación Benito Juárez y que, efectivamente, se halla junto a esa gran arteria vial que es el Anillo Periférico. Con ésto no quiero decir, ni siquiera sugerir, que no funcione la imagen de "San Pedro de los Pinos respira...", como la de "alguien" cuya ansiedad altera el ritmo de su respiración, pues la literatura ha hecho a la ciudad capaz de funcionar no sólo como presencia, sino como personaje, y que adquiera rasgos y atributos de "organismo", incluso humanos. Lo que busco, es hacer énfasis en el ámbito urbano presente en el inicio del poema. Patente en este primer poema donde aparece el "anillo periférico", imagen del cargado tránsito citadino, del incansable movimiento y las premuras en la vida. Del mismo inciso, me interesa destacar las palabras "escapar" y "puerco". Estas dos palabras tienen un innegable matiz valorativo del ámbito que circunda al anillo periférico. "Puerco" forma un núcleo semántico con "cielo", expresión bastante común para "describir" el aspecto del cielo en la capital mexicana, pues lo que, de hecho, se emite es un juicio de valor, especialmente al relacionarse con el color, ya que agrega a la idea algo de corrupto y enfermizo. Esta es casi la misma imagen que da el inciso 1b, cuando habla del hartazgo de la

“urbe pesarosa de torrentes plomizos”, en lo que tiene de estado de ánimo (pesarosa) y de propiedad cromática (plomizos) nuestro cielo: puerco azul o plomizo, que a veces parece extenderse a través de los edificios y el cemento cual *continuum*, verdadero torrente.

De modo análogo, “escapar” no expresa sola la idea de movimiento, alude a la acción de salir apresuradamente, de alejarse, de temor hacia algo: una actitud. En este caso, se trata de huir por rechazo de ese ámbito alrededor del “anillo periférico”, ese ámbito del “puerco azul” en el cielo.

Se intuye un dejo de ironía en 1a, ya que además de ser un enunciado descriptivo y contextualizador, contiene la relación entre los términos “escapar” y “anillo periférico”, que vista más de cerca podría parecer algo contradictoria al ser “anillo periférico” uno de los pocos elementos que evidencian el ámbito “ciudad”. Esta apariencia de contradicción resulta de que “anillo periférico” presupone y “contiene” de algún modo a “ciudad”, sin que se identifiquen plenamente, pues lo que se dice en el enunciado es que anillo periférico, en tanto referente, es decir, arteria vial, es el *medio* a través del cual se trata de escapar, lo que conlleva algo de “trágico”, pues ¿es acaso posible la huida?; ¿a dónde huir? Y en este punto parece un tanto cómica la imagen, considerando que el hombre se ve reducido a insecto o juguete con el empleo del término “zumbido”.

Debe ponerse cuidado para no considerar anillo periférico = ciudad, sino reconocer los distintos niveles: en el que “anillo...” refiere “ciudad”, y en el que “anillo...” refiere específicamente “arteria vial”, puesto que, de reducir a uno solo de los niveles la relación entre “anillo...” y “escapar”, resultaría problemática, pues no es fácil concebir

algo como escape de su contenido mismo. Y a esto me refiero con trágico: la imposibilidad de eludir su destino semántico.

Claro que, como imagen poética, es compleja por definición, y por ello no conviene estrechar ni reducir las posibilidades de sus elementos.

No obstante, desde mi punto de vista, sería inadecuado plantear el rechazo de la voz poética en términos de rechazo a la ciudad, o a un medio urbano. Ciertamente que, en la poesía de Hernández, el yo poético recrimina en no pocas ocasiones su falta de asistencia, su vértigo desquiciante, su indiferencia humillante y su absurda violencia a las grandes ciudades. Pero es sólo por lo que éstas tienen de símbolo, de espacio característico y cristalización mejor lograda de las condiciones de la vida contemporánea, acaso pueda llamársele posmoderna, que tiene mucho para echarle en cara.

El mundo y la vida en este mundo roban el aliento, asfixian con su total falta de plenitud, con sus imágenes brutales (1b). Como el ciego turbado al recordar los colores de Turner (1a), que no parecen formar parte de la realidad, así se turba el sujeto al percibir lo que está *más allá* de la realidad; eso otro que, al entregársele el yo, trae el placer y la paz faltantes, añorados, sea el orgasmo y sus secuelas (1b) o la música de Schumann (2b). Mas el suspenso que llega nunca es descanso, sino preámbulo de un accidentado viaje, como invirtiendo el dicho: "después de la calma viene la tempestad", pues en un caso la paz se torna enfermedad febril (2a) y en el otro la quietud es engañosa, pues precede al ciclón (2b).

También hay comunidad entre *Mar...* y *Cuaderno...*, como veremos a continuación:

1a) "Afuera está la herida pero no quiero salir a su encuentro: debo continuar enfermo siempre, sin tener que bajar a tierra, sin enfrentarme a nada ni a nadie..." (*Mar...*, II).

1b) "Pienso: mis músculos deberían descansar bajo la nieve" (*Cuaderno...*, Junio IV). "La choza es tan estrecha como un ataúd" (Mayo IV; 1). "Dejo la patria extensa, la del sueño..." (Julio V; 1).

Aquí, los sujetos poéticos están de acuerdo en el deseo de retirarse del mundo, de permanecer "ocultos" en una de las mitades: la interna, la de los deseos y los sueños. Afuera es el sitio indeseable, un "allá" hostil de trabajos y ante él se invoca la enfermedad como puerta hacia la imaginación y la poesía (1a);⁴ refugios éstas en donde se experimenta con mayor plenitud el ser. Cuando el yo se encuentra en ese afuera se formula el deseo de volver al sitio amado que, frente a Borneo, es al lado de la hermana —a través de las nieves austriacas (1b)—, quien a la vez representa el espacio onírico, ya que la isla tropical, o el mundo real, metonímicamente presentados en la choza, tienen connotaciones asfixiantes (1b). Las exigencias de la realidad, que fuerzan a distanciarse de lo onírico, llegan a motivar esa evasión tan diáfana (1a).

Por otro lado, el tiempo no transcurre igualmente en las dos partes. En una, el tiempo es enteramente flexible como para permitir la coexistencia de tiempos pasados, presentes y nunca ocurridos, es decir, un tiempo más semejante a un espacio, a veces tiempo con tintes míticos; en resumen, no lineal, y por ello la coexistencia del yo actual con su homólogo de infancia y con los muertos o los "otros". En

⁴ Recuérdese lo tratado acerca de la enfermedad y la poesía en el tercer apartado del capítulo anterior.

la otra parte, la linealidad, correspondiente con la realidad, es tal, que lleva al hartazgo, incluso a que se registre, con una especie de obsesión por la marcha crónica, como diario. Ambas calidades de tiempo están presentes en los dos poemarios; la primera en las visiones y los viajes en *Mar...*, y alrededor de la hermana en *Cuaderno...*, así como alrededor de la música y la niña Clara en *De cómo Robert...* y, por supuesto, en *Habla...*, donde este tiempo no lineal es el espacio idóneo para la inocencia de Scardanelli y las palabras de la Griega.

El tiempo lineal, que presupone la realidad, se presenta como la realidad que asfixia a la verdad; sobre todo al principio, en *Mar...*, como al inicio en *De cómo Robert...*; en el caso de *Cuaderno...* es la sucesión de calor, personajes extraños, desesperación por la lejanía y lluvia invisible o temor al olvido; pero Scardanelli, aunque sabe que vive un sueño, opone una tenaz resistencia a salir de él: no desconoce la realidad, sólo no se entrega a ella.

Entre ambos poemarios hay una comunidad de elementos, de motivos. A grandes rasgos, son narración de un tránsito, de un viaje mismo, desde distintos puntos. Son el signo recogido del destino de poeta. Ese destino apunta hacia el "desastre" de la pérdida de sí, hacia la prisión invisible de la locura, que se cumple en las tres partes de *Moneda...*, pero que no se consuma en *Mar...*, aunque el libramiento se de sin definitividad: "Doy mis primeros pasos sobre la cuerda floja de la convalecencia", "La casa, [es] una pompa de jabón frente a una espina" (XX). Después de su "descenso a los infiernos", yo no puede ser más el mismo de antes: vuelve otro, a veces irreconocible para sí: "Camino hacia la luna del ropero, miro *mi* palidez

de azogue, *mi* cabello revuelto y largo, las cuencas inhabitadas de *los* ojos”(XX); ojos vacíos de sí, ojos que ya no son *mis* ojos.⁵

Hay otro motivo que hermana los dos poemarios: *Mar...* se repliega hacia la infancia, territorio mítico plagado de magia del cual arranca *De cómo Robert...*, y al cual llega en tanto cabal inocencia; y punto en que se desarrolla *Habla Scardanelli*, el cual es, al mismo tiempo y a través del delirio, ese Borneo que llueve y se filtra hacia la Viena blanca de las últimas páginas, imaginarias, de Trakl. Esa “inocencia” (niñez o locura) dista, sin embargo, de ser edénica; es un exuberante bosque regado por afluentes de miedo e incomprensión. Hasta en el territorio del sueño se oye el peligro. En él resuena la amenaza constante bajo las formas del agua: en *Mar...* es huracán, río criminal e imagen de lo infinito: “El agua me bebe por completo”, “Es imposible nadar hacia la otra orilla donde tal vez despierte” (XIX). En *De cómo Robert...* es río que da voz y sume en el silencio: “...bajo el agua, escuchas por primera vez la música de tu alma” (V), “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” (XXVI). En Borneo es la lluvia que lo pudre todo: “Entra por la nariz y se asienta, lo mismo que la niebla, en las ramas más altas del follaje bronquial. No toca el suelo. Nos obliga a nadar sobre la tierra, nos enseña a ser piedras” (Agosto, V).

Así, el agua corre en los libros sueño, muerte, locura y olvido. Sólo en *Habla Scardanelli* falta la presencia del agua con el peso que

⁵ BAJTÍN (*Yo también soy*, pp. 27-138) trata bien la cuestión entre el conocimiento intrínseco de yo como sí mismo y la relación con la propia imagen externa, con otra persona, o en la experiencia estética, particularmente en una obra literaria, para la cual es necesario un distanciamiento, una objetivación de sí como otro, a partir del otro.

reviste en los demás poemarios, y llama la atención en cambio la presencia del elemento aéreo.

De este modo, apoyándome en los paralelismos (algunos de los cuales he mostrado) entre *Mar de fondo* y *Moneda de tres caras*, me atrevo a proponer el primero como una especie de prefiguración del segundo, en virtud de la ya mencionada comunidad de elementos. Relación que, hay que aclararlo, no es exacta ni hace idénticos los poemarios, puesto que no ha sido proyectada, ni siquiera consciente.⁶

La cercanía entre ambos libros es importante ya que puede poner de manifiesto cierto hábito escritural de nuestro autor. Además, tienen en común el hecho de que el propio Hernández los ubica como ejemplos de lo que ha reconocido como su poesía "seria".

⁶ Según me aclaró personalmente el autor, en una plática sostenida el dieciséis de abril del 2003.

III. ¿SERÁ GRIS NUESTRA SANGRE?

(LA POESÍA “NO SERIA”)

III. ¿SERÁ GRIS NUESTRA SANGRE?

III.i DISOLUCIÓN E HIBRIDACIÓN

En este apartado trataré dos fenómenos que ha visto ocurrir la literatura en occidente, desde la literatura moderna hasta la actualidad. Tales fenómenos (procesos, históricamente vistos) son los que aparecen como título. El primero se refiere al problema de los géneros literarios, tema importantísimo que cruza el s. XX. El segundo se deriva en parte del primero, como una consecuencia, pero a la vez lo excede como tendencia general del arte, por demás, hoy dominante, lo cual en literatura me lleva a involucrar más cuestiones que los géneros literarios "históricos". Ambos deben considerarse como dos momentos de un mismo movimiento, ya que el primero, centrado en el punto de partida que es la tradición establecida, forzosamente lleva al segundo, que se ocupa más bien de los distintos resultados (puntos) dentro del rico proceso.

Además de los tres géneros fundamentales, heredados de la antigua Grecia: épico, trágico y lírico, se sabe que la prosa es una forma literaria tardía, y podría decirse, para no entrar en muchos detalles, que sus grandes expresiones son la disertación, el ensayo y la novela. Esta última, desarrollada especialmente desde el s. XIX, por momentos levantaba la sospecha de ir a convertirse en la literatura por excelencia del mundo "civilizado". Y aunque no fuera así, se comprende que lo hayan creído, pues al decir de E. M. Cioran,¹ ésta

¹ En el libro que lleva el elocuente título de *Más allá de la novela*.

es un producto típico de la Modernidad, y expresa muy cabalmente la manía por la historia y la psicología.

No obstante la notable experimentación estructural en la novela del s. XX, la poesía tomó la delantera a veces, como espacio de lanzamiento de la renovación estética (piénsese en las vanguardias de los años veinte y, antes, en los grandes “románticos”, “postrománticos” y simbolistas). Sin embargo, más allá de una estéril disputa por el título privilegiado de espacio de renovación literaria, predomina una conciencia de la literatura como un todo, como un verdadero universo de obras sustentado en las relaciones múltiples y complejas entre ellas, que constituye una tradición. Y claro, la literatura mexicana como parte importante de la latinoamericana, aunque con sus inevitables particularidades, es común con la tradición occidental.

Debido al hecho de que tanto la novela (y por extensión la prosa) como la poesía (lírica) del s. XX han incorporado elementos extraños a lo que se consideraba su retórica típica, es que resulta hasta cierto punto estéril el otorgamiento a una u otra de la renovación literaria, como si de competición se tratase, además de ser obvio que en y por ambas se ha dado.

El comportamiento histórico de la poesía, uno de los grandes géneros en los que hoy más o menos podríamos dividir la literatura,² y

² El otro gran género literario sería la prosa. El drama, además de no ser mi tema, bien podría quedar excluido, aun si en parte hace uso de la palabra y la escritura, después de ciertas propuestas (pienso en la de Antonin Artaud, pero podrían ser otras menos radicales) que buscaban independizar al teatro del yugo de la literatura, sacándolo de esa estimación de subespecie literaria para redimensionarlo según su naturaleza de acción teatral. Sin embargo, si no se le concediese esa independencia como otra arte bien diferenciada, se lo podría llegar a considerar, aunque solamente según la retórica empleada, como prosa o verso, lo cual para nada evitaría la posible mezcla de éstas.

el cual mayormente nos atañe en este trabajo, nos deja ver una progresiva "contaminación" de lo que se había considerado como sus características. Muchos pueden ser los antecedentes y los precursores, pero quizá podamos estar de acuerdo en que para el desarrollo de la poesía en lengua española, tal y como se ha dado, son decisivas las literaturas en lengua francesa e inglesa. Esquematisando y cuadrando un poco lo que dice Octavio Paz,³ "la poesía francesa moderna nace con la prosa romántica", y ésta "pronto se convierte en poema", llegando a propuestas de autores como Baudelaire y Rimbaud, quienes importan tanto por sus poemas, en especial sus poemas en prosa, como por sus escritos teóricos.

De esta nueva literatura resulta fundamental el papel que desempeña la *imagen*, que, según yo diría en términos generales, se sobreentiende como esencialmente poética, al colocarse en el centro de la renovación de la discursividad que significa la poesía moderna. Desde cierto punto de vista, esta renovación se refiere sobre todo al desplazamiento de la función de descripción o relato de la prosa, en favor de inserciones de "cuerpos extraños" con características de humor, ironía y reflexiones.

Como fácilmente puede advertirse, esta dinámica de "contaminación" desemboca en lo que se ha llamado destrucción de géneros, nombre que puede resultar un tanto dramático, pero que sintomáticamente puede apuntar hacia otra discusión que viene a sumarse a este desarrollo complejo de disolución e hibridación, aunque en términos mucho más amplios, que abarcan toda la cultura: la discusión sobre la posmodernidad.

³ PAZ, *Obras completas* vol. 1, pp. 102, 103.

A lo que me refiero es a que veo cierta analogía entre denominar destrucción o disolución de géneros (como “lo cierto”, lo verdadero, lo establecido) y hablar de posmodernidad (entidad confusa, contradictoria y definida “negativamente”). Es decir, en ambos casos volvemos la vista a lo que se supone superado para nombrar lo corriente, tomamos términos y conceptos modernos para indicar las realidades posmodernas, realidades que, por otro lado, no siempre son definidas por lo que son, o sea positivamente, sino por lo que ya no son, que es a lo que me refiero cuando digo negativamente. Esto nos hace ver que de alguna manera la historia literaria se ha seguido escribiendo bajo una visión moderna, recurriendo a veces a categorizaciones porfiadas que buscan dar cuenta de objetos nuevos que cuestionan pero que terminan por incorporarse a la tradición, como la de “poema en prosa”. El hecho de que persista en muchas formas la visión moderna se debe a que, como indica Juan Antonio Ramírez,⁴ modernidad y posmodernidad no son opuestos ni contrarios, sino que lo que entre ellas cabe es una diferencia de método: dogmático *versus* heterodoxo, con todo y lo cual, lejos de negarse, se afirman.

Es conocida la señalación que se hace de la prensa, primero, y de los demás *mass-media*⁵ después, como influencia para el hibridismo de la literatura. Los *mass-media* (y no medios de comunicación, como ellos mismos han querido llamarse, debido a que no realizan ninguna enriquecedora función de comunicación, sino que

⁴ En José TONO MARTÍNEZ (coord.), *La polémica de la posmodernidad*, pp. 23, 24.

⁵ Tomo el término del capítulo “La literatura y los nuevos lenguajes” de Juan José SAER, en César FERNÁNDEZ MORENO, *América latina en su literatura*, pp. 301-316.

actúan más como espejos truculentos que proyectan modelos prefabricados, depositarios de un hedonismo exacerbado, con lo que esto conlleva a nivel de conciencia, toma de decisión y mercadotecnia, pretendiendo que con la elección o asunción de alguno de ellos el individuo sustituya su libertad, es decir, renuncie a su conquista), son capaces de ejercer influencia en la sociedad debido a que afectan lo imaginario, y anotando esto, podemos decir que naturalmente también influyen en la literatura, dada la estrecha y conocida relación.

Una explicación de cómo el hibridismo de los géneros (lenguajes) actúa en la literatura, lo tenemos al considerar una diferencia lógica y estructural entre el discurso escrito (géneros literarios, en algo equivalentes a "alta cultura") y el oral (prensa, radio, cine, televisión vistas como "baja cultura" o "cultura popular"). Esta diferencia, que no es ya ningún secreto, se neutraliza cuando se adoptan formas discursivas "ajenas", como en los conocidos casos de Joyce y Pound, siendo la gama de resultados posibles muy amplia.

Los *mass-media* constituyen metalenguajes que inciden en la literatura, a veces como piezas insertas y otras como elementos estructurantes, tal el montaje proveniente de la cinematografía, que ha llegado a extender su fragmentarismo a la prosa y a la poesía, en tanto un tipo de crítica, heterodoxa, a la razón frente a la totalidad,⁶ lo que le confiere un sesgo posmoderno en tanto cuestionamiento de los límites y de la legitimación de fundamentos del pensamiento occidental.⁷ Pero también hay otros metalenguajes, que en Francisco

⁶ FERNÁNDEZ MORENO, 238.

⁷ Kevin POWER en Paloma RODRÍGUEZ-ESCUDERO, *El papel y la función del arte en el siglo XX* vol. 1, p. 173.

Hernández pueden ser la fotografía, el cine, la televisión, la medicina, la anatomía, la publicidad.

Hablar de posmodernidad no resulta fácil porque, precisamente, parece caracterizarse por la falta de claridad y cohesión como para considerarse una unidad. Es algo contradictorio, confuso, quizá sobre todo algo de carácter histórico y político, que, al menos en el arte, no tiene empacho en aceptar desprejuiciadamente lo plural, y tiende “a desjerarquizar las diferentes tendencias o personalidades. La actitud posmoderna es, por lo tanto, menos unitaria que la moderna.”⁸ De allí que no le cueste borrar, o simular borrar diferencias entre alta cultura y cultura popular, lo que le permite engullir o echar mano de cualquier producto cultural sin importar la época originaria de éste, con el consabido olvido del contexto del que provenga, y de su significado. Algo equivalente a lo que sucede con la música de, por ejemplo, Alfred Schnittke (1934-1998), genio ecléctico (“poliestilística” llamaba el compositor ruso a su música), que combina canto y música litúrgicos ortodoxos, cánones barrocos que van deconstruyéndose, citas y parafraseos de otros compositores y de sí mismo, jazz, tango y música popular, más efectos de “desestructuración” y disarmonía, lo cual llega a parecer caótico y, “no entenderse”, o a provocar la pregunta de “¿qué es eso?”, “¿es música clásica?” Así como Hernández se pregunta utilizando ese valor modal del futuro, casi como una conclusión sacada ligera y espontáneamente (que no inocentemente) de lo que la

⁸ Juan Antonio RAMÍREZ en José TONO MARTÍNEZ, *La polémica de la posmodernidad*, p. 18.

antecede: "Asfalto abajo y asfalto arriba. Todo se ha teñido de gris. ¿Será gris nuestra sangre?".⁹

En todo caso, la posmodernidad termina por parecernos, en última instancia, un autocuestionamiento, a fuerza de ser diálogo irónico con la historia, cuestionamiento de la civilización, juego con la cultura que la sustenta e incluso de las posibilidades de conocimiento reclamadas por el ser humano, como sugeriría el problema de la representación de la realidad, que suele darse a través de la cultura de masas y con los *mass-media* por interlocutor, al considerar éstos como neutralizadores de la realidad,¹⁰ al tiempo que forjadores de otra "realidad". Tal cuestionamiento se presenta, sin embargo, envuelto e inseparable de aquello que pretende cuestionar, porque nunca es negación, sino polémica, desafío o simulacro de desafío: un ludismo bárbaro que guarda equilibrio sobre los zancos de la relativización y dinamización, la dialectización y dialectalización.¹¹

Vemos el equivalente de la neutralización de los términos de literatura "seria" y "no seria"¹² en la obra franciscohernandina. Si consideramos *Mar..* y *Moneda...* como ejemplos de lo que el mismo autor, siempre reacio a tecnicismos y al teoretismo, ha reconocido como su poesía "seria", consecuentemente podemos establecer, teóricamente, el extremo de su obra que encarna lo no serio. Dado que, según ha reconocido el autor, en su poesía seria pretende

⁹ HERNÁNDEZ, *Diario invento*, (julio 1 de 1998), p. 11.

¹⁰ POWER en RODRÍGUEZ-ESCUADERO, 175.

¹¹ es decir, de procesos que involucran la dialéctica y la formación de *dialectos* artísticos.

¹² (Comunicación personal) De modo análogo a como Alfred Schnittke distinguía, a lo más, entre música seria y no seria.

(voluntaria y conscientemente) “ser poético”, se colige que ser poético no es algo que persiga cuando no busca ser serio.

Averiguar qué exactamente quiere decir “ser poético” en Francisco Hernández puede no ser una tarea sencilla. Podemos empezar por observar que en la concepción de Hernández se enlaza lo poético con lo serio, y que ésto, por su parte, parece fundarse en lo trágico, en cierto modo patético, o dramático, según algunos, y en un empeño de que la poesía opere en la esfera de la verdad, lo cual coincide, parcial pero muy significativamente, con la postura básica de mucha de la teoría estético-filosófica romántica, bajo el esquema conceptual esbozado en el primer capítulo de esta tesis.

De cualquier modo, la cuestión reside en el tipo de relación entre la voz poética y el texto o, en términos más amplios, la poesía. Es decir, hay que “escuchar” cómo la voz concibe al texto y cómo se percibe la voz según el texto. En ello está, opino, la clave para captar la variedad e identidad de la obra franciscohernandina.

A diferencia de la zona seria, que se puede encontrar reunida como en los dos libros de que he tratado, y que no creo errado estimar como el modelo de su poesía seria, la parte opuesta de su obra se halla más bien dispersa en varios libros y poemarios, destacando *Textos criminales* por la concentración de textos no serios.

Es justo suponer que estos últimos poseen alguna(s) característica(s) que los diferencien de los textos serios y, creyendo evitar rodeos, sitúo el núcleo diferenciador de los dos “tipos” de texto en la relación voz poética-texto, con lo que encuentro que es sobre todo el manejo del humor lo que los diferencia de los primeros, como en el caso de la siguiente postal:

donde antaño flotaban
 pergaminos
 brocados
 y restos de suicidas
 hoy nadan —majestuosos—
 botes de fanta
 y coca cola¹³

Humor, única solución posible ante dos imágenes irreconciliables, presentadas con ironía y acrimonia. Textos que descubren, que señalan, fundados, junto con el humor respecto de sí mismo, en juegos de palabras y sentido:

Lo de menos era empezar
 con un autorretrato.
 Pero, francamente, no tengo cara
 para hacerlo.¹⁴

Hábil aprovechamiento de lo ligero y trivial. En el primer caso, juego con la tensión entre el cliché imaginario de la romántica y dramática Venecia y una condición tan groseramente cotidiana como la basura, aquí redimensionada al nombrarse como dos marcas fresqueras que pasan a representar La Basura de nuestro tiempo, misma que, sin importar traducciones, muy probablemente podría ser visualizada y reconocida por cualquier lector del mundo. Aunado a esto, se esboza un refuerzo en la tensión de los mismos elementos, Venecia y latas de refresco: la de apreciación *versus* indiferencia ante la historia como patrimonio cultural.

Sería interesante un estudio específico que nos dijera cuánto de empleo de estrategias publicitarias hay en la poesía de este autor, en qué medida ese tipo de argumentación influye la obra, y cuál es el

¹³ "Venecia", *PR*, 172.

¹⁴ "Fade in", *PR*, 41.

papel del humor dentro de ese discurso. Desde luego, el humor es básico en gran parte de su obra; como él dice, hay que “mezclar el producto con el humor, para que sea más atractivo, para que venda”.¹⁵ Hazaña, tratándose de poesía, y digno de tomarse en cuenta, viniendo de un poeta que a fuerza de vivir en el fuego cruzado de su actividad mercenaria (la publicidad) y su pasión (la poesía) se ha convertido en, como él dice, un equilibrista, si bien reconoce que con frecuencia entremezcla los quehaceres.

Estrategia mercantil o no, el humor de Hernández tiene ciertas características. Puede partir de la ironía, de situaciones o imágenes absurdas, repulsivas. Es, acaso merced al escepticismo, proclive a ennegrecerse, a agriarse, e igualmente puede inclinarse al sarcasmo:

si el beso apresurado
 que nos dimos
 no me hubiera sabido
 a emulsión de scott
 habría violado a la bella niña
 de ojos
 y calzoncitos
 azules¹⁶

A pesar de que lo que nos presentan los textos de esta parte de su escritura no es necesariamente un panorama más alentador, aunque la existencia se percibe como menos comprometida, menos torturada. Es una cuestión, diría, de tono, de actitud (y por supuesto, intención). Hasta se permite dejar a un lado ese núcleo problemático que es el yo, centrándose en el mero hallazgo lingüístico de seccionar una palabra:

¹⁵ Comunicación personal.

¹⁶ *PR*, 135. Este poema se encuentra en el libro “Textos criminales” que, como su nombre sugiere, gira en torno de imágenes homicidas, crímenes de diversa índole y en general, explota la violencia como tema.

amor
taja
dos¹⁷

Todo parte del juego llamado poesía, cuyas reglas se asumen ora más gravemente, ora más ligeras. Si, como ha dicho nuestro autor, la escritura es para él algo fatal, bien haya más de un camino para cumplir ese destino, sea el desierto espinoso o el tobogán de balneario. La poesía se cumple como juego serio o no serio, pero siempre juego, siempre ficción.¹⁸

Términos como hibridación e intertextualidad cobran renovada fuerza como coordenadas para los textos. La primera se ve en el hecho de lo borrosas que son las fronteras, por ejemplo, entre prosa y verso. Pero también en el empleo de modalidades discursivas "importadas" de medios como el cine, la televisión, la publicidad, de subgéneros como la crónica,¹⁹ de tradiciones como el soneto, el aforismo, o el haiku, que Hernández toma libremente:

no hay un pájaro
el árbol canta²⁰

La reelaboración es frecuente en este autor. Todo lo que toma lo recompone. En ese sentido, nunca es tradicional.

¹⁷ "Amortajados", *PR*, 235.

¹⁸ Respecto al problema de la poesía (lírica) como ficción, tomo en cuenta el trabajo de Antonio GARRIDO, *Teorías de la ficción literaria*, pp. 241-268, además del hecho de la hibridación de los géneros literarios históricos presente en la obra franciscohernandina, pues en sus poemarios no es raro hablar de anécdota, ya que varios "cuentan" algo (como las historias en *Moneda de tres caras*)

¹⁹ Véase en especial el libro *Diario invento*, de Francisco HERNÁNDEZ.

²⁰ "No hay un pájaro", *PR*, 158.

La intertextualidad se juega como parte de la reelaboración, y asimismo es una manera del desencierro, ya sea en relación con otros artistas, o con los *mass-media*.

Hay muestras en las cuales se presentan formas discursivas en las que se hacen patentes, por ejemplo, series de televisión o películas policiacas y detectivescas:

Eliot Ness cenaba tranquilamente al calor de la chimenea cuando sonó el teléfono: en la esquina de State y Madison se había cometido un asesinato. Subió a su automóvil y cortó en dos el viento congelado de Chicago. Llegó al lugar del crimen, dispersó a los curiosos, vio el cuerpo de un anciano sobre la nieve. El policía de guardia le señaló doce, trece impactos de bala y botellas despedazadas dentro de una gran bolsa.

(La noche olía a whisky, a desgano y a pólvora).

Ness encendió un cigarrillo y mientras pensaba en el pavo que lo esperaba en casa, los camilleros recogían el cadáver exquisito de Santa Claus.²¹

Se hace clara la neutralización de la realidad al pensar en lo que cotidianamente nos ofrecen, digamos, los noticieros: madre asesina a su hijo o bombazo suicida y, en seguida, consejos de belleza o los deportes. ¿No hay ya algo irónico en esa realidad en la que comparten la misma jerarquía los miles de desplazados por guerra y los nuevos senos agrandados de fulana?

Sobre los *mass-media*, cabe decir que la influencia de éstos en la literatura de Hernández es notoria, particularmente clara en lo que se refiere al cine y la televisión. Para él, sirven igual que la literatura; cuando se trata de pretextos, no importa si se trata de un recuerdo personal, de la biografía de Trakl, de narraciones de Poe o de la serie televisiva de Eliot Ness. En el fondo, lo que nuestro autor busca es

²¹ "Eliot Ness", *PR*, 130.

dialogar con el mundo que le ha tocado vivir, establecer nexos, ser parte de la realidad, de la cual forma parte importante esa otra realidad “en pantalla” de los *mass-media*, por lo menos tanto como lo que sucede en la esquina de su domicilio.

Hernández nos ofrece también textos que simulan ser un “caso” (a lo detectivesco) que acontece y se resuelve a lo largo de la lectura:

Amaneció asfixiada junto a su fiel orangután de Borneo. Sólo cinco personas le acompañaban esa noche en el yate: John, actor, traficante de drogas, enamorado de ella; Philip, poeta drogadicto obviamente enamorado de ella; María, fotógrafa profesional enamorada de ella; Arthur, contraamaestre loco por ella y por María; Li Lee, cocinero, experto en artes marciales, también enamorado de ella.

¿QUIÉN ES EL ASESINO?

(Solución en la página siguiente)

— — —

Es un caso muy claro de suicidio.

La celosa actriz no pudo soportar que Jerome, el orangután, tuviera relaciones amorosas con el despreciable Philip y se quitó la vida conteniendo la respiración.

P.D. ¿Cómo pudo el poeta olvidar aquel apasionado soneto dedicado a Jerome en el camarote de la estrella?

— — —

el poema
es la única huella
que deja el homicida
en el lugar de los hechos
(la hoja en blanco)

es un crimen perfecto)²²

En este texto, desde el título, hay un llamamiento al lector para participar desde sus expectativas creadas. Tiene tres partes, como si se tratase de los capítulos de una novela o de episodios de una serie televisiva, llamados “¿Quién es el asesino?”, “Solución” y “Epílogo”, que crean suspenso hasta alcanzar la solución, solución que resulta la menos lógica o imaginable, a modo de broma.

El epílogo es la única de las partes que lleva una distribución especial en los renglones, y siendo prosaico induce de manera sencilla a una reflexión, más allá del caso criminal en cuestión, sobre la construcción poética de la palabra, y sobre la palabra en sí, abriendo posibilidades nuevas de sentido para cada parte del texto y para el texto en conjunto. Esta forma de acudir al lugar común de la cultura de los medios masivos es un modo de buscar complicidad y acercamiento con la intimidad de la vida cotidiana que le es contemporánea, es, en fin, un recurso para llegar al lector-espectador según una sensibilidad calculada, para establecer un espejo de diálogo; toda una obra de mercadotecnia, con elementos de humor negro, ironía, violencia, intertextualidad (que en sí lleva algo dialógico).

En esta poesía “no seria” podemos encontrar textos con títulos como “Escena suprimida de un guión de cine inexistente”, o “fade in”, “fade out”, “solarización”, “alto contraste”, etc., que reafirman esa comunicación con otros lenguajes artísticos. No es de sorprender, él pertenece a la primera generación de nuestro país que creció con el cine y experimentó la presencia generalizada de los televisores en la

²² El lector es invitado a resolver un crimen, *PR*, 145 – 147.

vida cotidiana, lo que acarrea una exposición creciente a la cultura estadounidense. Sin embargo, su relación con la cultura propia de los medios masivos no es de plena aceptación. Tomemos en cuenta que ha trabajado casi tres décadas en la publicidad; esa cercanía lo ha hecho escéptico frente a la imagen y los mensajes, supuestamente atractivos, que lanzan. En cambio, le ha permitido ver la efectiva pobreza de su función. Al mismo tiempo, reconoce que la publicidad y la poesía se parecen en que son formas “condensadas” de lenguaje, y que ante todo buscan lograr, con pocas palabras, un efecto en el consumidor,²³ por más distintos que puedan ser éste y aquél.

²³ Comunicación personal.

III.ii ¿ANTIPOESÍA?

Aunque, propiamente, no es pertinente hablar de antipoesía en el caso de Francisco Hernández, un tanto por anacronismo y otro tanto porque el conjunto de su obra no nos lo permite, además de la antipatía que le despierta el término al veracruzano, hay rasgos correspondientes con la postura antipoética en algunos de sus textos, si bien tal “influencia” sea más una herencia del cambio general ocurrido en la poesía latinoamericana, sobre todo, desde los años sesenta del siglo pasado, y que dejó una honda huella en lo que al tono y la retórica se refiere.

Esta segunda parte de la presente tesis obedece en algún modo a cierta diferencia en la obra de que trata. Y no es tanto como que haya dos tipos de poesía, o “dos Hernández”, sino que la diferencia, con el tono poético como núcleo, pero involucrando toda la discursividad y los temas, es más bien de “acentos” y de “efectos”, es decir, depende de la comprensión que media la relación entre la intención atribuible al autor, por medio de las voces de los textos, y la significación reconocible por el lector; y creo que es en esta forma como el lector dilucidará el sentido diferente de los términos serio y no serio aplicados a la obra franciscohernandina.

Para aclarar cuánto y qué comparte la obra de Hernández con la antipoesía y poder establecer dos extremos que, aunque teóricos y por ello nunca cabalmente realizados en su obra, sirvan de referencia para mejor ubicar ese movimiento pendular por el que discurre su poesía, colocando, como ya he dicho, por un lado un conjunto formado en especial por *Mar...* y *Moneda...*, y por otro los textos que, no precisamente pecando de estricto, he denominado poesía “no seria”.

Tómese en cuenta que esta clasificación no pretende ser fija (oficial), sino que, siendo uno de muchos ejes que atraviesan esta obra en diversas coordenadas, se propone únicamente como estrategia de abordaje de la misma, en virtud de que es más mi aspiración ofrecer muestras y elementos analíticos de cómo funciona el trabajo de Francisco Hernández que elaborar un catálogo. Para adentrarnos más en la zona no sería de la obra de Hernández, la que más se acerca a la llamada antipoesía, tomemos el caso de un destacado “antipoeta”²⁴, con el objetivo de ir aclarando en qué consiste lo antipoético, a través de la propuesta de este ya célebre poeta, e ir cotejando las aclaraciones con la obra de Francisco Hernández.

Como parte de esa tendencia general de hibridación de la literatura en el s. XX que lleva a desaparecer los límites entre géneros, hay una línea que desciende de la revolución planteada por el movimiento surrealista: la antiliteratura.

Lo que el surrealismo aportó a la visión dadaísta del caos como esencia misma del hombre, fue una base teórica y un método analítico (que después servirían al desarrollo de la antiliteratura), gracias a los cuales cambia, desde dentro, la concepción racionalista de la obra de arte, siendo asaltada por las regiones oscuras de la *mente* humana (ya no del *espíritu*, como antes): la realidad (y la razón) se hundió (y disolvió) en los sueños.

²⁴ Como se sabe, el término aparece ya en la línea 370 del Canto I de *Altazor* de Vicente HUIDOBRO, aparecido en 1931, pero cuyas primeras versiones se remontan, quizá, hasta 1919.

Mas eso fue un primer momento, porque "si Breton dio un salto a las profundidades del hombre, la antiliteratura dio otro salto a la superficie de la realidad".²⁵

Tal vez la principal diferencia entre el surrealismo, o en general entre las vanguardias y la antiliteratura, particularmente la antipoesía, sea que, aun cuando ésta eche mano de recursos aprendidos, heredados, o de aspecto similar a los de los "ismos", parte de un planteamiento de fondo bien diferenciado. En general puede decirse que, en el caso de las vanguardias y a pesar incluso de sus propósitos, las innovaciones o "avances" conquistados a la historia (literaria) son más bien de tipo formal, estéticos en sentido estricto; una insurrección de las palabras.

La antipoesía por su parte, se muestra cansada del puro juego lingüístico, del efectismo y el sensacionalismo que no raras veces terminan oscuros por crípticos. La postura del antipoeta tiende a recuperar la realidad perdida por el exceso en la palabra, y siendo que no puede prescindir de la palabra, procede por ello a una "purga" de la misma. Síntoma de esa purga es el empleo de lo cotidiano, lo soez, lo prosaico y trivial, como forma de abolir las limitaciones de lo que tradicionalmente se consideraba poético o de buen gusto (dentro de la "moral burguesa"):

5

Meterse en Fosca. Chupar su cuello y dentadura. Llenarse la boca con el pecho izquierdo. Llenarse la mano con la nalga derecha.

²⁵ Fernando ALEGRÍA, Antiliteratura, en FERNÁNDEZ MORENO. *América latina en su literatura*, p. 244.

14

—Corta mis uñas y cómetelas. Corta mi vello púbico y cómetelo.
Ahora, continúa Fosca, debes besar mi ano hasta el amanecer...

32

Los perros juegan en el jardín con una pantaleta de Fosca.
La huelen, lamen, estiran y jalonean con rabia, pero no la rompen.

42

Durante la ovulación, el olfato de Fosca se agudiza.
Esos días reina la pubertad por donde pasa y ella alcanza la altura del pararrayos de todos los olores.
De los bosques llega la brisa envuelta en corteza de abedul y del rastro, el tufo de las vísceras podridas.
Percibe a los ciclones antes de que nazcan, el sudor de los amantes incrementa su cuello y la esencia de clavo vive sepultada en sus fosas nasales.
Me mira sin fingir los ojos y señala:
—La nostalgia huele a casa de huéspedes vacía, a papel de estraza, a tinta verde. La soledad huele a tablilla de cera, a redondez de cero, a siglo que termina.
Sin abrir los ojos y sin tocar el aire, Fosca se aleja, convertida en pluma de una deidad bondadosa.²⁶

Así ocurre en estos fragmentos transcritos de Hernández, en los que el lector se encuentra con la intencionalidad del autor, pues una objeción a considerar el texto como poético se enfrentaría al hecho de la extraordinariedad lingüística del mismo.

Ante todo son dos los mecanismos a través de los cuales actúa el antipoema que es la manifestación u objeto que nos permite

²⁶ "Por amor a Fosca", *Soledad al cubo* (SC), pp. 53-60.

concebir y hablar de antipoesía. A saber, éstos son el prosaísmo y la ironía.

En el caso del primero, el empleo de un discurso prosaico-narrativo y de un tono conversacional, se ha visto en Ramón López Velarde un principio de este uso, además de atribuírsele la contribución del humor en la lírica.²⁷ Naturalmente, hay distancia entre este poeta y otros considerados como precursores (el chileno Pablo de Rokha y el peruano César Vallejo), y aun más con los llamados propiamente antipoetas: Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, César Fernández Moreno, Roque Dalton, etc. En este sentido, esta poesía queda definida por un fiero antirretoricismo, "rechaza la imagen visionaria y la visión característica de la vanguardia poética que dan al lenguaje de la poesía la condición de una lengua especial. Si llega a usarlas les confiere dos dimensiones particulares: una, que conduce a lo cómico y, otra, a la paradoja y el sin sentido".²⁸

La antipoesía es una literatura emblema de la destrucción. Destrucción de la retórica agotada y musical que no parece corresponder con las inquietudes espirituales de los poetas, ni con la manera en que miran y presentan sus realidades; temas marginales y proscritos, léxico en extremo cotidiano y tabú encuentran campo fértil en una corriente humilladora de la poesía, llena de desesperación, sarcasmo, irreverencia y, más de una vez, de ideologías revolucionarias. Tampoco el folklorismo o los acentuados localismos

²⁷ FERNÁNDEZ MORENO, 249.

²⁸ Cedomil GOIC en Ángel FLORES y Dante MEDINA, *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, pp. 59, 60.

son extraños en la antipoesía, como ejemplo tómesese *La cueca larga* de Nicanor Parra, colección que, coincidentemente con *¿Quién me quita lo cantado?* de Mardonio Sinta o Francisco Hernández, está construida a manera de coplas, y en la que no figura la protesta social.

Ciertamente, un poco a la sombra de la Historia, la antipoesía llega a alzarse como literatura cabalmente latinoamericana, por más que el término pueda resultar problemático.

Tomemos en cuenta que, por un lado, la antipoesía es una oposición a la poesía barroca y a la surrealista, que mira como herméticas y, por el otro, también se opone a los convencionalismos conformistas de la sociedad contemporánea suya. “La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoeta es declarado persona no grata”.²⁹ Esta misma libertad hace que las propuestas antipoéticas varíen, haciendo de la antipoesía algo ambiguo, irónico y reversible que auténticamente se preocupa por el mundo y que se desentiende de él, que niega compromisos pero se desgarró herido, que parece absurdo y gratuito a la vez que ferozmente crítico y coherente.

Nicanor Parra, ha dicho varias veces, refiriéndose a sus antipoemas, que “a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista”. Esta afirmación es interesante porque evidencia que los antipoemas no pueden si no ser una clase de poema, y no otra cosa distinta, o cuando menos, en tanto textos, nada acredita a considerar los antipoemas como menos poema que a

²⁹ Mercedes REIN en Ángel FLORES y Dante MEDINA, 100.

un "poema" tradicional, pues ambos terminan por caer bajo la denominación de texto con aspiración a realizarse como poema.²⁹ Según propone Ibáñez-Langlois, "el término general [de antipoesía] puede designar, entonces, toda reacción poética contra el cansancio, la rutina verbal, la tipificación del sentimiento, las formas recibidas y ya inertes del lenguaje y de la vivencia".³⁰

Es decir que, históricamente, según este autor, lo antipoético se opondría dinámicamente a lo clásico, y cuando se presenta este punto crítico como lenguaje nuevo de nuevas experiencias, se muestra desequilibrado y tentativo, aunque éstas sean "heridas por un sello existencial de angustia, de caos y desconcierto".³¹ Dicho lo cual bien se puede pensar en el parentesco de esta antipoesía con cierto romanticismo, o en distintos avatares.

En general, como es sabido, el principio irónico consiste en una contradicción o una discordancia entre expresión y significado, o vista desde otro ángulo, entre los elementos que se hallan en relación constituyendo la expresión. Respecto del segundo de los dos mecanismos antipoéticos principales, la ironía se logra, además, por distanciamiento. Distanciamiento que es la expresión refinada de la exasperación ante un medio o una situación (literaria, cultural, social, política, etc.)

Distanciamiento en Parra y en Hernández significa esa especie de indiferencia con que se permiten hablar de cualquier cosa en un

²⁹ Según los términos de Josu LANDA en *Más allá de la palabra*.

³⁰ En Nicanor PARRA, *Antipoemas*, p. 13.

³¹ PARRA, 14.

mismo texto, sin pelos en la lengua y aparentemente sin reparar en jerarquías de temas. Lo mismo hablan de la muerte que de erotismo nefando, del tiempo, de cualquier trivialidad, o reflexionan sobre el individuo y el mundo. Leamos a Hernández:

Hasta aquí el pensamiento. Ni un sueño más. Así termino o continúo con mi extranjería hacia ninguna parte. La soledad aniquila y después nos conduce al cementerio mayor. Dormir sin soñar. ¿De eso se trata? Ya. Ni un despertar más. Cero confianza. Cero esperanza. Cancelo mi pasaporte para siempre. Y si todo esto les resulta conmovedor y piensan en las flores adecuadas, tengan en cuenta lo siguiente, por obvio que parezca: las suicidas no gustamos de rosas o azahares. Preferimos esas flores pequeñas, sin perfume, llamadas "siemprevivas".

Tampoco me amortajen ni coloquen un crucifijo entre mis dedos. No hagan venir al sacerdote. Basta: ni un hipócrita más. Cero farsantes. Puertas cerradas a los falsos amigos y a las amigas de antifaz que se masturban en los reclinatorios. Basta: ni un ministro ni un juez. Para ir a donde voy no necesito látigos ni sacramentos.

Espero facilite mi desnudez el trabajo de los forenses: sé a qué parte dirigirán sus ojos, aunque el agujero de la bala simule otro pezón sobre mi pecho.

¿Por qué un revólver? No estaba cerca el mar ni la azotea. Imposible llegar hasta las vías. La regadera se hubiera vencido con mi peso. No consideré suficientes los somníferos. Y el arma apareció ahí, sobre la mesita de noche, junto al reloj. ¿Habrá sido el matador quien la puso a mi alcance?

Mis aretes, mis medias, mis perfumes. Extrañaré mis aretes y el paso de las nubes con el viento de enero. También echaré de menos los primeros días del amor. Y sus últimas noches.

Les regalo el insomnio, la vejez y el sacrificio del olvido. Les dejo los diez mandamientos de los cielos y el infinito drenaje de la envidia. Les ofrezco las futuras arrugas de mis labios, mi útero cubierto por la nieve y los besos ardientes de un esposo con dentadura postiza.

Mi cuerpo debe verse limpio, recién caído del cielo, sobre el piso húmedo. Las manos en el vientre, sin peinar el cabello y a la deriva, como un gusano muerto, deberá navegar mi intimidad, mi fiel monte de Venus. Nadie debe ayunar ni decir, por ejemplo, "ya pasó a mejor vida".

Mis huellas digitales no están en la pistola. No me abran en canal. ¿De qué sirve la autopsia de una pluma caída?

No me encierren en una caja de pino. Mejor el fuego.

El matador sabrá qué hacer con mis cenizas.

Olvidense de mis deudas. Ya le pagué al farmacéutico y a la modista.

Me duele la cabeza. La cabeza que está en el corazón.

¿Será mucho pedir que no me tomen fotografías?³²

La variedad de imágenes y la amalgama de tonos vuelve extraños a los textos, se percibe que algo no “concuerta” en ellos, entre una preocupación metafísica como la de “Así termino o continúo con mi extranjería hacia ninguna parte” o una formulación lapidaria y de apariencia grave como “la soledad aniquila” y vanidades como “Mi cuerpo debe verse limpio, recién caído del cielo, sobre el piso húmedo”, o ese humor ácido en “Les ofrezco las futuras arrugas de mis labios, mi útero cubierto por la nieve y los besos ardientes de un esposo con dentadura postiza”, así como la trivialidad de “Ya le pagué al farmacéutico y a la modista” y el tinte algo absurdista de “¿Por qué un revólver? No estaba cerca el mar ni la azotea. Imposible llegar hasta las vías”. Todo ello provoca cierta desconfianza hacia el texto, crea una distancia puesto que no podemos asumirlo de un golpe, sino que nos obliga a hacer consideraciones, a pensar acerca de su sentido e intención. Terminamos por ironizarlo, porque ¿qué otra opción cabe, teniendo en cuenta los distintos tonos por los que pasa el sujeto poético? ¿De qué otra forma pueden resolverse las “incongruencias”, tan evidentemente intencionales?

Una forma de antipoesía es el sin sentido, el chiste basado en el absurdo, que puede llevar a una crítica social y a un cuestionamiento de la lógica y la cultura, pero también “se trata, en efecto de expresar el absurdo de la existencia, sin patetismo, con una burla reticente, con

³² “A quien corresponda:”, SC, 49, 50.

una apariencia de frialdad”.³³ Ésto es el distanciamiento por el cual se logra la ironía.

Otra forma de antipoesía es la “violencia desembozada, el lenguaje crudo, obsceno o simplemente agresivo”³⁴, que en ambos, Parra y Hernández, proviene de una fascinación por el sexo, aunque en Hernández hay además una fuerte atracción por las imágenes criminales del asesinato y la muerte violenta:

llévalo a la azotea
con el pretexto de mirar la noche

ata sus miembros con firmeza
al sillón previamente dispuesto

coloca entre sus frágiles muñecas
el pararrayos que surgirá en tus manos

cuando sobre su miedo crezca la tormenta
seca sus lágrimas a carcajadas

no sientas ningún remordimiento
después del resplandor y del estruendo:

piensa que simplemente y por fortuna
has dado a luz la muerte de tu padre³⁵

Es de esperar que entre la antipoesía y la obra de Hernández haya acercamiento, pero al mismo tiempo alejamiento. Hernández pertenece a una generación posterior a la de los antipoetas, aunque ésta no sea precisamente la razón que explique la distancia. Hay elementos estrechamente relacionados con la antipoesía que están ausentes en la obra del veracruzano, quizá el más notorio sea la dimensión social, política e ideológica, y ciertos grados elevados de

³³ REIN en FLORES y MEDINA, 116.

³⁴ REIN en FLORES y MEDINA, 117.

³⁵ “Llévalo a la azotea”, *PR*, 129.

sarcasmo. Mas creo que no deja de resultar problemático hablar tan abstractamente de antipoesía: lo que tenemos disponible son las obras de varios (anti)poetas, las cuales inevitablemente difieren entre sí,³⁶ e incluso consigo mismas a través del tiempo. Conviene más apuntar que en Hernández hay textos (por otro lado, no abundantes) que bien pueden emparentar con las propuestas antipoéticas, por esa violenta irrupción o presencia de la realidad en la configuración textual:

este poema huele a esperma
 a sudor de negra
 a pantalón traído de la tintorería:
 al amanecer
 sabe a vodka con hielo
 a camarón gigante
 o simplemente a madres:
 es más ligero que el sexo de una hormiga
 pero no se puede amplificar
 ni humedecer
 dada su calidad de combustible³⁷

Destaca inmediatamente que este texto es autorreferencial, se menciona a sí mismo de forma explícita. Puede notarse una actitud casi opuesta a los de *Moneda...* respecto al modo de considerar la poesía. Es, de alguna manera, una postura antipoética, si bien puede verse que carece de la dimensión política y social que la llega a caracterizar, pues al revisar la obra de este poeta uno se encuentra con varios grados de evasión del mundo exterior, que cuando se refiere a él lo hace de una manera abstracta, por medio de imágenes. Diría la crítica marxista, como dijo la soviética a propósito de

³⁶ Como en el caso de Pablo de Rokha, quien siendo un "precursor" antipoeta opinó del trabajo de Parra que "los antipoemas inspiran lástima y asco" (según citan Margarita AGUIRRE y Juan Agustín PALAZUELOS, en "Nicanor Parra antipoeta", prólogo a *La cueca larga y otros poemas*)

³⁷ "Radiografía", *PR*, 59.

Pasternak, "que evita la intervención activa en la práctica social".³⁸ A Hernández le es propia cierta pasividad, o timidez respecto al tema social y político, y significativo puede resultar el poemario *Soledad al cubo*, que precisamente se basa en la de idea de estar encerrado en un cubo "de tres metros por dos",³⁹ donde se pierde toda proporción y sentido del mundo, y con éste no hay más relación que la permitida por una ventanilla estrecha o rendija: se repliega el yo poético sobre sí mismo.

Volviendo al poema arriba transcrito, en él se manifiesta el choque entre poesía y realidad, tema que recorre *Mar...* y *Moneda...*, aunque el resultado es bien distinto. La arena de este circo es el texto y, mientras en los poemarios gemelos la poesía, en sentido amplio, es realidad fundacional, en este texto padece un eclipsamiento ante el peso total de la realidad castrante, llevando implícita la negación de la poesía, como imposibilidad, y la burla como solución. El texto es en sí testimonio del fracaso en la cacería que de la poesía hace el poeta, o del hartazgo que produce la búsqueda y que inclina al ludismo.⁴⁰

El sexo, la decadencia, la desesperación, el dicho popular, elementos todos de las propuestas antipoéticas están presentes, inclusive la descalificación del poema, su plena devaluación que acaso le concede la utilidad de servir como combustible, si bien debe aún demostrar que tal utilidad no corresponde exclusivamente al papel.

³⁸ PASTERNAK, *Poesías y otros escritos*, p. 315.

³⁹ "Soledad al cubo", *SC*, 93.

⁴⁰ Bien quede claro que en este párrafo al decir "poesía" se entiende ésta en un modo esencialista, como una sustancia en sí y extratextual.

La antipoesía mueve a la reflexión de que poesía no está en el mismo nivel que prosa, por lo tanto no pueden ser términos opuestos, sino que, en todo caso, funciona mejor una distinción (por otro lado problemática y no siempre clara) entre verso y prosa como formas literarias tradicionales. La poesía continúa sin una definición que no resulte parcial, subjetiva, histórica y dependiente de un contexto cultural específico. Nos llega como concepto ampliado, polisémico, que igual sirve para referir un texto específico, la obra toda de algún artífice de la palabra, una de las Bellas Artes o una sustancia que determina la naturaleza poética de algunas obras: obliga pues, a replantear el problema de lo poético.⁴¹

Obvio resulta que la violencia brota aquí y allá en la obra de Hernández, y que él la disfruta en la escritura (aunque en la realidad la rehuya). Es un elemento que suele asociarse con el humor, de allí el carácter de éste. No se la puede tomar como accesoria, en cambio, puede ser tema central de un poemario, por ejemplo, bajo la forma del crimen y, como acabamos de ver, puede definir la relación voz poética-texto.

La imagen del mundo que nos ofrece, aquí sí el conjunto de la obra de Hernández, coincide con la de la antipoesía, como imagen de un mundo fundamentalmente falso y trivial, un mundo "superpoblado, mecanizado, transformado por la inteligencia humana en un absurdo ferozmente razonado, en una nueva versión del caos que se devora

⁴¹ Al respecto, véase el trabajo de Josu LANDA, *Más allá de la palabra*, donde se hace una rápida pero ilustrativa revisión del asunto.

ciegamente a sí mismo".⁴² En ese mundo, el poeta se sabe hombre, y uno ridículo, y miserable e insignificante, pero por lo mismo es capaz de conmoverse con cualquiera otra insignificancia, provocando en él una ternura que luego se oculta, transmuta, pues la suya "es la extraña e infinita amabilidad del hombre caído y denigrado",⁴³ o como suele decir Francisco Hernández, la suya es la condición del "desollado", uno que se impresiona, que siente y se duele más y más pronto que los demás.

Detrás de las burlas descarnadas, de la ironía, el antipoeta puede parecer tierno y condolido. En el fondo de la apariencia cómica residen la angustia y la tragedia, que son el corazón de los antipoemas. El mundo se percibe más como inmundicia que como mundo y cada hombre (recordemos que aquí el poeta es ante todo un hombre) es responsable por ello. Hay pues en el fondo culpa y disgusto por el mundo resultante.

La antipoesía es una poesía que no pretende dar soluciones ni respuestas, es consciente de que "puede perfectamente no conducir a ninguna parte",⁴⁴ y no tiene problema con ello. Equiparando esta poesía con las dos formas de hacer estudios literarios, descriptiva y prescriptiva, sería como la primera, ya que no pretende develar ningún fundamento ni inquirir honduras acerca del hombre, es mucho más inmediata: da como recibe. Es en ese sentido, digamos, mostracional de la realidad.

⁴² REIN en FLORES y MEDINA, 119.

⁴³ PARRA, 34.

⁴⁴ PARRA, 84.

IV. ALAS DESCUBREN TUS OJOS

(LOS CASOS DE MARDONIO SINTA Y LA RETRATÍSTICA)

IV. ALAS DESCUBREN TUS OJOS

IV.i LA MÁSCARA

Para tocar el tema del enmascaramiento como proceso literario, convendría recordar rápidamente el papel y la función de la máscara en la antigüedad, pues era un instrumento muy útil a la creación poética, especialmente a la dramática.

La máscara es, físicamente considerada, esa careta en la que solían destacar las representaciones de nariz, ojos y boca, estas últimas como huecos por donde se veía y hablaba. Instrumento mágico, la máscara permitía que a través de ella hablara una voz; no ya la del actor que la portaba ni la del poeta quien hubiese creado el texto, sino otra distinta: otra *persona*. En este sentido, me interesa identificar los vocablos "máscara" y "persona", éste en su acepción latina (como lo empleara Ezra Pound) de, precisamente, "máscara de teatro". Pero, como dije, no sólo como el objeto, la careta, sino como la actuación misma, o sea el papel que se representa.

Esto nos coloca más allá del autor o poeta como individuo histórico, nos lleva al discurso, ya que la persona (máscara) "mantiene una relación tan sólo simbólica dentro del poema que la articula. Su acción es figurativa; se enuncia como texto",¹ y dado que en más de un sentido el texto es discurso, en él mismo, como especie, hallaremos las claves para comprenderlo.

¹ CARREÑO, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, p. 16.

Aunque no es algo exclusivo del siglo XX,² en la literatura contemporánea ha cobrado llamativa insistencia, sea como motivo o como tema, como procedimiento escritural e incluso como elemento teórico en algunas poéticas, el concepto de "máscara", o bien la idea del yo visto como otro. Al respecto, la frase "*je est un autre*" de Arthur Rimbaud se ha vuelto harto célebre.

Otro punto de vista sobre el concepto de "máscara" en literatura lo aborda como una manifestación de la naturaleza lúdica de la misma, donde los juegos de los *alter egos* y dobles nunca han sido raros, desde los orígenes de los textos en las más "primitivas" narraciones (mitos, leyendas, sagas), procedentes de la esfera sagrada o ritual que obviamente, han ido modificándose hasta desarrollar conceptos distintos como el estricto doble (exactamente igual), el falso doble (aparentemente igual), el *alter ego* (el yo diferente), etc. El caso ha recibido tratamientos desde campos como la antropología y el psicoanálisis, mismos que no tengo intención de reseñar aquí. Se ha estudiado también en obras específicas y generales de varios poetas, y Hernández no tendría por qué ser la excepción.

En Hernández, destacan los enmascaramientos como proceso creativo, y no sólo porque la máscara sea la voz del texto, sino por ser la voz, además, las *personas* que pretende: Scardanelli o la Griega, Trakl, Mardonio Sinta, y porque las personalidades encerradas bajo estos nombres llegan a ser, en buena medida, materiales para la estructuración de los poemas. Cabe destacar también que por ejemplo

² Recordemos que en el barroco de los siglos dorados de la literatura hispánica, especialmente en el teatro, era una constante el juego de confusiones entre personajes y los "dobles".

en *Moneda...* y, hasta cierto punto, en *Mar...* hay relación entre los motivos de la enfermedad (o dolor), física o espiritual, y el de la máscara, pues el primero es puerta de acceso hacia el segundo, como antes he explicado.

Una parte especial de la obra que nos ocupa ahora es la que se coloca bajo autoría de un tal Mardonio Sinta. En su obra y en su existencia misma se muestra una especial forma de la otredad como sistema de trabajo, un particular tipo de máscara. No podemos aspirar a respuestas simples a la pregunta de por qué existe,³ pero sí observar que Mardonio Sinta es un enajenamiento especializado que constituye un apartado muy específico en el conjunto de la obra de su paisano: el jaranero Sinta hace coplas octosilábicas en estrofas rimadas "con métrica irregular",⁴ tratando de incorporarse a una tradición. Y he escrito *hace* y no *escribe*, porque, según dicen, el trovero improvisaba y memorizaba, nunca redactaba.

A pesar de contar con una, aunque mínima biografía (cantada además por él mismo),⁵ y de que poematiza en una forma bajo la cual "Hernández" no lo hace (las mencionadas coplas), éste y Mardonio Sinta están lejos de ser antípodas. Al primero, de acuerdo con sus textos, no le es ajeno el espíritu trágico,⁶ lo cual hace que broten en su

³ Al respecto, Hernández aduce que el uso de la máscara le sirve para "destrabar" muchas cosas, ya que a uno, como autor, a veces no se le ocurre qué decir, cómo continuar o resolver un texto, pero si uno inventa a otro, o imagina que es otro (Mardonio Sinta, o Trakl), a ese otro sí se le ocurre: "al otro se le ocurren otras palabras, y las uso". (Comunicación personal)

⁴ Dice Francisco Hernández en la pequeñísima introducción a una edición (de la cual se supone es compilador) de poesía de Mardonio SINTA, llamada *Coplas a barlovento*, p. 9.

⁵ Mardonio SINTA, *¿Quién me quita lo cantado?*

⁶ Visible sobre todo en su "poesía seria".

poesía temas como la soledad, el tiempo, la muerte, el desencanto, además de la palabra y, más raramente, la poesía, sin olvidar el infaltable amor que, dicho sea de paso, en Hernández es erotismo ligado a la sensualidad, al cuerpo, a veces en explícito acto sexual, otras, como objeto del deseo, de fantasías o contemplación.

Por su parte, según lo describe Hernández, Mardonio Sinta era un tipo raro en el pueblo, sin llegar a loco. Gran aficionado al aguardiente y a su arte de coplas, “tenía el comportamiento de los solitarios y los orgullosos”⁷ y su imagen iba envuelta en música y en viento, siempre “solo y su arpa, solo y barloventero”, que es decir como terco o desafiante; retrato que, hasta cierto punto, cuadra con la imagen más general del poeta romántico.

Si, como ha repetido en varias ocasiones Francisco Hernández, la poesía es un destino, y como tal resulta inevitable “a pesar de las advertencias”,⁸ puede que el trovero sea un desarrollo alternativo de Hernández ante la pregunta de ¿cómo habría sido si no hubiera salido de los Tuxtlas? Al cabo, no son sino conjeturas, pero lo que sí se puede afirmar con seguridad es que el tema del jaranero es el amor, positiva o negativamente. En torno de éste, incluso a su sombra, Sinta cuenta anécdotas, transmite reflexiones o imágenes:

Ya no te voy a buscar,
te traigo aquí, entre los ojos.
Se cambió el color del mar:
ahora los peces son rojos.⁹

Como en Hernández, en Sinta no es lo más frecuente encontrar la poesía como tema del poema. Es por ello que transcribo íntegra la

⁷ Esta cita y la siguiente: SINTA, *CB*, 9.

⁸ En comunicación directa.

⁹ SINTA, *CB*, 14.

siguiente copla, debido a su contenido acerca de las coplas mismas, que, juzgo, será útil para formarnos una idea sobre su poética, amén de que en ella, al final, puede verse un sorpresivo regreso al tema del amor:

Las coplas a barlovento
van y vienen todo el día.
Ya verás que no te miento
si escuchas con alegría
lo que parece un lamento
en la lengua del vigía.

Las coplas a barlovento
son pura palabrería.
Con su bulla me alimento,
sin ellas me moriría.
De veras, no es puro cuento.
Adiós te digo y lo siento,
porque bien que te quería.¹⁰

Podemos ver aquí una postura conciliadora entre lo que, en principio, parecerían dos ideas contrarias sobre la poesía.¹¹ Por un lado, "son pura palabrería", pero por otro, "sin ellas me moriría". Lo que claramente subyace bajo estas expresiones son los conceptos de lo no serio y lo serio como dos aspectos, relacionados, en el seno de la obra, cuyo reconocimiento despierta ya significaciones en materia de poética.

Otras formas de enunciar la relación serio–no serio se evidencian por medio de sustitución. En el primer caso (primera estrofa), hacemos equivaler el cuarto verso con el concepto de placer, mientras en el siguiente verso lo hacemos con el de dolor. Para el segundo caso (segunda estrofa), el ya mencionado segundo verso

¹⁰ SINTA, CB, 40.

¹¹ En el sentido lato del término, y, para este caso, sin importar que la composición se dé o no por medio de la escritura.

equivaldría a contingencia, en lo que el término palabrería tiene de prodigalidad, y el cuarto verso a necesidad.

Con lo anterior puede trazarse la siguiente relación: lo no serio-placer-contingencia de un lado, correspondiente con lo serio-dolor-necesidad del otro. Ambas caras son requeridas, en una suerte de cruzamiento, para descubrir la verdad del texto, para lo cual, a su vez, existe la condición de escuchar¹² con alegría lo que en apariencia es opuesto a ella. Es decir, se supera el nivel de mero antagonismo mediante una relación dialéctica que sintetiza una dimensión que no es ninguna de las dos partes previas, y que a la vez las presupone. Este cruzamiento no puede ser más que el encuentro entre el autor y el lector, ya que tanto lo que parece lamento, como lo que ha de ser alegremente escuchado es la copla, es decir la poesía, o el discurso. Pero también es en sí el cruzamiento un proceso de extrañamiento, una forma de tomar distancia de sí mismo y de su poesía, de colocarse el autor como lector y viceversa, lo que no es raro en Francisco Hernández.

No es mi objetivo un estudio sobre poesía popular, por lo que me limitaré a llamar la atención en que, desde el punto de vista de los estudios del folklore, las coplas del *alter ego* serían evidentemente recientes, y poco populares. Por principio de cuentas, ostentan el nombre de un autor, lo que elimina el valor popular del anonimato, además de que, vistas de cerca, su contenido seguramente revelaría

¹² Me parece sugerente el empleo de este verbo, pues al ser la escucha lo que permitirá "ver" que no miente, nos indica el modo de "recibir" su palabra; esto es (más allá de la suposición de que estas coplas se cantan), volver equivalentes *escuchar* y *comprender*, para llevar a cabo el cruzamiento de sentido que llevará al completamiento de éste.

desviaciones de lo tradicional, destacando las imágenes y cierto léxico. Mas me interesaría poner en relieve el valor de las coplas que, inclusive, sin embargo más allá de la cuestión de su juego autoral, constituyen parte significativa de la propuesta poética general de este autor que a través de su obra, pero también con ella y en ella misma continúa al tiempo que forja una tradición, desde la aparente disparidad: "Las máscaras son una forma de ejercitar la identidad," dice Hernández.¹³

Si *Mar...* y *Moneda...* son esencialmente trágicos, mientras que otra nada despreciable parte de la producción juega con la frivolidad, varias de las coplas sirven como ejemplo de una amplia zona intermedia que, sin negar la "seriedad" de la poesía, reconoce un lado mucho más lúdico que le es igualmente propio, y en la cual también se hace presente el concepto de la máscara. O como dice el autor hacia el final del texto "Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera": "Bucear en aguas turbias y encontrar la poesía como ejercicio..., no como fin...";¹⁴ ni el final en la poesía, como muchos románticos.

¹³ Francisco HERNÁNDEZ, SC, p. 87.

¹⁴ SC, 87.

IV.ii EL RETRATO POÉTICO

En Hernández, el diálogo se antoja fundamental, y de él hay varias manifestaciones, como la asunción de máscaras que, históricas o no, constituyen un procedimiento frecuente. El diálogo es a veces como una confesión que se hace al amigo, otras, consiste en tomar personajes u obras ajenas como pre-textos a partir de los cuales elabora lo propio, dejando en ello constancia del acercamiento.

A su modo, Hernández es un retratista, o así podríamos considerarlo en virtud de que desde temprano en su obra se ve el interés por esa práctica que consiste en fijar los rasgos de la gente, si bien conviene aclarar que la gente que le interesa son ante todo artistas, y que los “rasgos” que busca plasmar tienen mucho más que ver con las sensaciones y emotividad que le produce el trabajo de los creadores, así como las imágenes de sus personas, sus rostros, principalmente en fotografías.

Sabemos que la vista es uno de los sentidos más favorecidos en la obra de Hernández, quizá el favorito, y que en la fotografía halla un medio para congelar fragmentos de la vida que de otro modo sería devorada por el olvido. La importancia que para el poeta tiene salvar la vida de garras del olvido se anuncia en el siguiente poema:

El poeta no duerme:
viaja por la cuerda del tiempo.

El poeta está hecho de memoria:
por eso lo deshace el olvido.

El poeta no descansa:
el tiempo lo desgasta
para probar que existe.¹

¹ “Hecho de memoria”, *PR*, 318.

En buena medida la vista, como contacto, participación (y por ello placer), equivale a memoria, opuesta al olvido.² El poeta está a cargo de la tradición, y la tradición a cargo del poeta. Éste es memoria, sobreentendido movimiento, reelaborándose: continuidad. En última instancia, el quehacer del poeta es la vida, una representación de ella. Fundamental espectador, el poeta está hecho de mirada: "Voy a extrañar la luz cuando me muera."³

Hemos visto que el poeta es muchos, que puede "convertirse" en otros, hablar desde ellos, como ellos. La búsqueda emprendida en el retrato no sólo es de preservación; se interna, desentraña el misterio del otro, se esmera en apropiárselo. Al pasar a la escritura, queda en posibilidad de ser hecho público, compartido: perpetuado. Estos textos procuran el acercamiento a la intimidad de otros, aunque haya que reconstruirla, inventarla. Los rodean de palabras a fin de establecer un contacto imposible de otro modo, para acompañarse, para aliviar la soledad.⁴

En la urgencia de (auto)reconocimiento,⁵ nuestro autor ha cultivado los retratos poéticos, que nacen a propósito de otros textos (considerando como texto la escritura, la música, la obra plástica o visual), o de pretextos como la persona misma de los creadores. En

² Que parece ser uno de los temores en Hernández, equivalente a la muerte.

³ Francisco HERNÁNDEZ, *Diario invento*, p. 82.

⁴ No descartaría cierta dimensión ritual, como si al ver la imagen, la obra, las cosas y lugares que vio, de repente el otro se presentara, pudiera hablársele, o escucharnos.

⁵ Consideremos (de acuerdo con H. G. GADAMER. *La actualidad de lo bello*, pp. 113, 114), que reconocer implica la captación de lo permanente en lo fugitivo. Desde este punto de vista, el reconocimiento lleva a la verdadera recuperación de sí.

ellos se narran supuestas escenas de sus vidas, jugando el elemento biográfico un papel más o menos importante, y la imagen se transforma en impresión, en serie de emociones en imágenes que buscan "capturar" la obra o el instante:

El hombre está sentado frente a mí, en una habitación donde no hay nadie más. Le acerco un libro pequeño, de pastas negras y le pido que lo firme. Entonces el hombre se incorpora, saca su pluma y el libro, ya inmenso, abierto e integrado a la pared, comienza a ser recorrido por la nerviosa mano.

Surgen árboles con nubes en vez de copas, bestias que se alimentan de terrones, zopilotes inmóviles en la quietud del aire y vías de tren que pasan herrumbradas hacia la línea del horizonte.

Rulfo cierra el libro, guarda la pluma y me dice en silencio:
—No sueñe más. Este es mi nombre.⁶

⁶ "Autógrafo", *PR*, 277.

IV.iii LAS POETOGRAFÍAS

Su retratística, que podría no tener parangón en nuestra literatura, ha desarrollado variadas formas, pero hay un tipo particular de texto cuya estructura es fija; se trata de las llamadas poetografías. Son textos muy breves que no alcanzan la página de extensión, hechos con endecasílabos asonantes dispuestos como si fueran prosa, y lo normal es que partan de alguna fotografía, como la siguiente de Gunther Gerzso:

La forma de mirar lanza un destello donde el ángulo recto se desliza
con tal de que las líneas no se olviden.

Atrás, ya como parte de su espalda, la visión, desde el cielo, de una
ciudad prehispánica. Son ojos de bondad los que nos dicen: observar
es nacer con la figura de un tiempo despejado; trazar es ir hacia los
corredores de la mente; buscar es ser un río que a la cara sostiene con
un dedo.

La imagen es del 89. El personaje azul, de signo Géminis, vive en todas
las fechas del paisaje.⁷

⁷ Francisco HERNÁNDEZ, *Óptica la ilusión*, p. 44. Este libro destaca como concentración de textos dialógicos entre Hernández y otros creadores.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

La obra de este autor oscila entre dos extremos que, dadas muchas inconveniencias teóricas, no podrían ser llamados romántico ni antipoético, y que ante todo pueden sólo establecerse en lo que respecta al modo de concebir y de relacionarse con la poesía mediante el poema, como objeto, como sitio de encuentro, es decir, en su misma textualidad.

Con la finalidad de sortear el problema, he utilizado los principios de lo serio y lo no serio para nombrar tales extremos, si bien, como dije, no pretendo la edificación de casillas que se presten a la tentación de la rígida clasificación de textos en un lado u otro, por ser tal esfuerzo impertinente para el conjunto de la obra, sino únicamente como estrategia explorativa de la misma.

Decididamente, hay diferencias discursivas importantes entre sus poemas, pero también elementos que reúnen la obra. Quizá el más importante de estos últimos sea el carácter de diálogo que la recorre tanto en sentido de sus textos serios como en sentido de los no serios, asumiendo en la amplitud formas como los enmascaramientos, las intertextualidades o desencierros. Formas éstas que muchas veces interpelan evidentemente a otros creadores o al lector. No importa desde dónde se mire su escritura, está destinada a ser diálogo; si, por ejemplo, según la propuesta de Mijaíl Bajtín,¹ esta obra fuera examinada bajo la consideración de enunciados, sería dialógica (considerada como poemas o como libros), dada la

¹ BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, 248-293.

naturaleza de los enunciados como unidades de la comunicación discursiva.

También el concepto de juego es útil como unificador de su obra, pues define bien la asunción por parte de Hernández de la actividad escritural, no importando las diferencias en las reglas de un lado u otro de su obra; igualmente se disfruta.

Cierto que en Hernández la escritura es un ámbito de búsqueda, más aun, es la forma que ésta cobra, pero en él buscar se transforma en verbo intransitivo, en una acción muy cercana a respirar; tal vez por eso son difíciles las precisiones. Mas si lo que buscamos es formarnos una idea de qué es para el poeta el trabajo poético, podemos acudir a su obra para encontrar que no es frecuente el tema, por lo que resulta llamativo el siguiente poema:

Quitar la carne, toda,
hasta que el verso quede
con la sonora oscuridad del hueso.
Y al hueso desbastarlo, pulirlo, aguzarlo
hasta que se convierta en aguja tan fina,
que atraviere la lengua sin dolencia
aunque la sangre obstruya la garganta.²

No obstante este poema, hemos visto que su relación con la poesía es ambivalente, compleja; unas veces parece creer, otras no, pero siempre está con ella, lo que hace pensar como muy significativo el recordatorio de *POESÍA = LO CURA* que Hernández porta tatuado en un brazo.

Y si recorremos su obra o hablamos con él deseando formarnos una idea de la opinión que este autor tiene sobre el hecho de ser

² "Hasta que el verso quede", PR, 315.

poeta, encontraremos que éste tiene más de curiosa y pequeña desgracia que de otra cosa.

Francisco Hernández es consciente de la necesidad de llegar al lector, además de procurar que su trabajo no se parezca a otros, propios o ajenos. Esto último puede ser en parte causa de la perceptible variedad que muestra su obra.

Obviamente, lo dicho hasta aquí no agota los textos, hay mucho que desentrañar en ellos, cuestiones formales, la función de varios motivos presentes, incluso reiterativos, como la mujer, el agua, la luz, la infancia. Igualmente los temas que pueden surgir: erotismo, burla, soledad, muerte, insatisfacción, agobio, la palabra, la poesía misma, las impresiones que producen las creaciones de otros, etc.

Objetivada, la escritura de Francisco Hernández queda definida por una poética fundamentalmente dialógica, tendiente a la otredad en términos de enmascaramientos e intertextualidades, y de hibridación como consecuencia.

Más de cerca, es decir abriéndonos al diálogo que la obra misma propone y en donde no importa que sea Francisco Hernández, sino, acaso, una voz, un yo asumible, es que se penetra en la escritura para salir de ella recreado (de creación y de recreo), topando a veces con alguna verdad, otras, como refrescado, y ejercer esa naturaleza de la poesía que son el juego, la ficción. Creo que solamente en este diálogo profundo es donde nos acercamos a un autor (en lo general y particular que descubrimos de él como ser humano) y nos reconocemos a nosotros mismos, a través de una palabra que no acaba nunca de ser suya, ni nuestra. De este modo, Hernández nos

brinda en su escritura un mundo dinámico, cambiante, pleno de violencia subyacente y explícita, donde unas veces la seducción puede matar o disfrazarse de humor encarnizado y otras se desdibuja a los pies del más profundo desnudarse. Frívolo y grave, rabioso y ensoñado, el poeta es fiel a la naturaleza de su ser que, más allá de las reglas y las violaciones literarias, está marcado por la palabra, punto de partida y de llegada, lugar de encuentro y diferencia; punto único abierto: diálogo.

NOTA BIOGRÁFICA

Al sur del Estado de Veracruz se encuentra el pequeño paraíso conocido como los Tuxtlas. En esta región, donde exuberancia tropical y frescas cumbres de nubes se responden mutuamente, se enclava San Andrés Tuxtla, cuya luz fue la primera en ver Francisco Manuel Hernández Pérez en 1946. Allí transcurrió su niñez frágil, a la sombra de los frondosos ríos que dejan su limo en la memoria, y también, en ese Edén salvaje, tomó el gusto por la lectura, e incluso descubrió virtudes efectivas en la declamación de versos, único consuelo ante la falta de aptitudes musicales.

Hacia los diecinueve años hubo un conato de estudios universitarios en la ciudad de México, mas duró tan sólo seis meses, mismos que le sirvieron como introducción a los encantos de la gran capital, especialmente para un joven como él (y que fueron en parte causa de que su ingreso a la Universidad Autónoma Metropolitana quedara sin seguimiento).

Ya vuelto al Jardín Paterno y con veinte años de edad, un anuncio: “¿no sabe que hacer con su imaginación? ¡Estudie en la Escuela Técnica de Publicidad!”, lo arrastró de nuevo a la capital del país, donde encalló, como muchos.

(Auto)Expulsado de su “paraíso”, se preparó durante tres años para ejercer como publicista, empleo que (lo) mantuvo por casi treinta años.

En todo ese tiempo, halló en la ciudad de México un lugar fértil para su inquieta y muchas veces embriagada imaginación ya que, como es sabido, el alcoholismo fue una condición que no se le separó durante algún tiempo, sumándose al cine, a la música y a la violencia y absurdo vitales como estímulo. Además de su labor de eslogans y campañas, Hernández desarrollaba su escritura propia; unas veces juntas y otras revueltas.

El mismo escritor no se reconoce como parte de ningún grupo, y si tuvo compañeros en el mundo de las letras, fue más por cuestiones del medio publicitario, pareciendo abundar en él o alrededor de él escritores como Marco Antonio Campos, Antonio Castañeda [†], Sandro Cohen, Guillermo Fernández, Carlos Islas [†], Carlos Nieto [†] y Raúl Renán, que más parecen haber sido compañeros de reuniones y tertulia que de letras.

En 1974 vio publicado su primer libro, *Gritar es cosa de mudos*, costado, como los siguientes tres, por él mismo. En 1982, su *Mar de fondo* ganó el "Premio de Poesía Aguascalientes", y en 1993 y 1994 mereció los premios "Carlos Pellicer" y "Xavier Villaurrutia" por *Habla Scardanelli* y *Moneda de tres caras*, colocándose así entre los escritores destacados del país.

Actualmente, Francisco Hernández ha sumado a su naturaleza taciturna el silencio definitivo en el gran templo de la publicidad y ha pasado a formar parte del Sistema Nacional de Creadores, gracias al cual estamos en espera del siguiente título.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- HERNÁNDEZ, Francisco. *Gritar es cosa de mudos*, México: Libros escogidos, 1974.
- *Portarretratos*, México: La máquina eléctrica, 1976.
- *Cuerpo disperso*, México: Cuadernos de estraza, 1978.
- *Textos criminales*, México: Latitudes, 1980.
- *Cuerpo disperso*, México: UAM, 1981.
- *Mar de fondo*, México: Joaquín Mortíz, 1983.
- *Oscura coincidencia*, México: UAM, 1986.
- *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, México: El Equilibrista, 1988.
- *En las pupilas del que regresa*, México: UNAM, 1991.
- *Habla Scardanelli*, México: El Equilibrista, 1992.
- *Coplas a barlovento*, México: UAM, 1993.*
- *Moneda de tres caras*, México: El Equilibrista, 1994.
- *Una roja invasión de hormigas blancas*, Guadalajara: Toque de poesía, 1994.*
- *¿Quién me quita lo cantado?*, México: Oro de la noche, 1999.*
- *Soledad al cubo*, México: Colibrí – Secretaría de Cultura de Puebla, 2001.

COMPILACIONES:

- *El infierno es un decir*, México: Conaculta, 1993.
- *Poesía reunida (1974-1994)*, México: UNAM - El Equilibrista, 1996.
- *Siete puertos*, México, Socicultur D.F., 1996.
- *Aforismos*, Comalcalco, [Tabasco]: Ediciones Monte Carmelo, 2002.
- *Diario invento* (abril 1998-marzo 1999), México: Aldus, 2003.

* Estos títulos aparecen bajo el nombre de Mardonio SINTA, heterónimo de Francisco Hernández.

BIBLIOGRAFÍA SEMIDIRECTA

CASTILLO ALCUDIA, Ervey y Ulises RODRÍGUEZ GUZMÁN. *Versión al inglés del texto "Aforismos" de Francisco Hernández, notas de traducción y entrevistas con el autor*, Villahermosa, [Tabasco]: el autor, 2003.

ESTRADA, Josefina. *Señas particulares. La muerte violenta en la ciudad de México*, México: Lectorum – Secretaría de Cultura del DF, 2002.

GASPAR ABRAHAM, Fernando. *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*, México: el autor, 2000.

HELGUERA, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*, México: FCE, 1999.

RODRÍGUEZ NACIF, Murat. *Cuatro corrientes en la poesía mexicana contemporánea*, México: el autor, 2000.

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

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- AGUIRRE, Margarita y Juan Agustín PALAZUELOS. *La cueca larga y otros poemas*, Buenos Aires: EUDEBA, 1967.
- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*, México: FCE, 1997.
 _____. *El derecho de soñar*, México: FCE, 1997.
 _____. *La poética de la ensoñación*, México: FCE, 1997.
- BAJTÍN, Mijail M. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
 _____. *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro), México, Taurus, 2000.
- BALLESTERO, Manuel. *El principio romántico*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- BARTHES, Roland; Umberto ECO et al. *Análisis estructural del relato*, México: Ediciones Coyoacán, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*, Madrid: Cátedra, 1997.
 _____. *El arte romántico*, Madrid: Felmar, 1977.
 _____. *Edgar Allan Poe*, Barcelona: Fontamara, 1981.
- BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1992.
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*, México: UNAM – Itaca, 2000.
- BEUCHOT, Mauricio; Carlos Pereda (coord.) *Hermenéutica, estética e historia*, México: UNAM, 2001.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1989.
- BROOKS, Cleanth and Robert PENN WARREN. *Understanding Poetry*, Holt: Rinehart and Winston, 1959.
- BUTOR, Michel. *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, México: Siglo XXI, 1991.
- CARDENAL, Ernesto. *Nueva antología poética*, México: Siglo XXI, 2002.
- CARRÉ, Jean Marie y Marco Antonio CAMPOS. *Cartas de la vida literaria de Jean Arthur Rimbaud*, México: UNAM, 1995.
- CARREÑO, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea; la persona, la máscara*, Madrid: Gredos, 1982.
- DALTON, Roque. *Las historias prohibidas del pulgarcito*, México: Siglo XXI, 1983.
- DALLAL, Alberto (encargado de la edición) *La abolición del arte*. XXI Coloquio internacional de historia del arte, México: UNAM, 1998.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI, 1991.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1979.

- _____. *La definición del arte*, Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo (encargado de la edición) *Encuentros y desencuentros en las artes*. XIV Coloquio internacional de historia del arte, México: UNAM, 1994.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena (encargada de la edición) *El arte y la vida cotidiana*. XVI Coloquio internacional de historia del arte, México: UNAM, 1995.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI - UNESCO, 1998.
- FLORES, Ángel y Dante MEDINA (recopiladores). *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Guadalajara: EDUG, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1999.
- FRENK ALATORRE, Margit; Yvette J. DE BAEZ, et al. *Cancionero folklórico de México*, México: El Colegio de México, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós - Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- GOLDBERG, Florinda F. *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*, Gaithersburg, MD.: Hispamérica, 1994.
- GORDON, Samuel. *De calli y tlan. Escritos mexicanos*, México: UNAM - El Equilibrista, 1995.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana (encargada de la edición) *Los discursos sobre el arte*. XV Coloquio internacional de historia del arte, México: UNAM, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y poesía* (Samuel RAMOS, trad.), México: FCE, 1997.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Juan David GARCÍA BACCA, trad.), Barcelona: Anthropos, 2000.
- HUIDOBRO, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*, México: REI, 1997.
- _____. *Poética y estética creacionistas*, México: UNAM, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, Madrid: Alianza/Emecé, 1999.
- LANCEROS, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona: Anthropos, 1997.
- LANDA, Josu. *Más allá de la palabra*, México: UNAM, 1996.
- LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*, México: SEP, 1986.
- MUSCHG, Walter. *Historia trágica de la literatura*, México: FCE, 1977.
- NIVÓN, Eduardo. *Cultura urbana y movimientos sociales*, México: UAM -Conaculta, 1998.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura*, México: FCE, 1999.
- ORTEGA, Julio. *Arte de innovar*, México: UNAM - El Equilibrista, 1994.

- PALMIER, Jean-Michel. *Situation de Georg Trakl*, Paris: Pierre Belfond, 1972.
- PARRA, Nicanor. *Antipoemas*, antología (1944-1969), Barcelona: Seix Barral, 1972.
- PASCUAL SOTO, Arturo (encargado de la edición) *Arte y violencia*. XVIII Coloquio internacional de historia del arte, México: UNAM, 1995.
- PASTERNAK, Boris. *Poesías y otros escritos*, Madrid: Guadarrama, 1959.
- _____. *Ja ponjal zhizni tsel': povesti, stixi, perevody*, Moscú: Eksmo, 2003.
- PAZ, Octavio. *Obras completas*, vol. 1, México: FCE, 1998.
- PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, 2002.
- _____. *Poesía completa*, Barcelona: Lumen, 2003.
- PLATÓN. *Diálogos*, vol. 1, Madrid: Gredos, 1985.
- PRADO GARDUÑO, Gloria. *Creación, recepción y efecto*, México: Diana, 1992.
- RAMÍREZ MEMBRILLO, Alfredo. *La antipoesía de Nicanor Parra*, México: el autor, .
- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI – Universidad Iberoamericana, 2003.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa completa*, Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. *Poesías completas*, Madrid: Cátedra, 1998.
- RIVIERE, Jacques. *Rimbaud*, Buenos Aires: Ediciones Continental, 1944.
- RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma; Xavier SÁENZ DE GORBEA *et al.* *El papel y la función del arte en el siglo XX* (ponencias), Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994.
- ROSZAK, Theodore. *El culto a la información*. México: Grijalbo-Conaculta, 1990.
- SABINES, Jaime. *Nuevo recuento de poemas*, México: Joaquín Mortiz, 1980.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte* (Antología), México: UNAM, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México: Conaculta, 1997.
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor* (vol. 2 "Cortesano y romántico"), México: Siglo XXI, 1992.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. México: Gedisa, 1990.
- TODOROV, Tzvetan (antol.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 1999.
- TONO RAMÍREZ, José. *La polémica de la posmodernidad*, Madrid: Ediciones libertarias, 1986.
- TRAKL, Georg. *Stixotvorenija, Proza, Pis'ma*, San Petersburgo: Simpozium, 2000.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 1992.

VELA, Arqueles. *El arte y la estética. Teoría general de la filosofía del arte*, México: Ediciones Fuente Cultural, 1935.

YÁÑEZ, Adriana. *Los Románticos: nuestros contemporáneos*, México: Alianza - UNAM, 1993.

_____. *Nerval y el Romanticismo*, México: UNAM - Porrúa, 1998.

ZAD, Gabriel. *La poesía en la práctica*, México: FCE, 1985.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*, México: FCE, 1996.