

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LO SALVAJE EN LA POESÍA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JORGE ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA

DIRECTORA DE TESIS: DOCTORA NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

MÉXICO, D.F.

2007



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.

A Carla, Carmen, Jorge, Rafa y Virginia por su inmenso apoyo

A Susana, quien me guió para hacer sin impedirme ser

ÍNDICE

Introducción	4
1. Despliegue de lo salvaje en Francisco Hernández	9
1.1 Lo salvaje	9
1.2 Lo salvaje en Hernández y su recepción	12
2. Naturaleza	15
2.1 Naturaleza y erotismo	16
2.2 Lo instintivo	28
3 Insurrección	37
3.1 Denuncia	38
3.2 Acción	59
4 Lo inasible	72
4.1 La existencia, inasible	72
4.2 Yo y el otro	86
4.3 El ser amado, ausente	92
5 El exquisito juego	98
5.1 Poesía no seria	99
5.2 El juego doloroso	100
5.3 El juego y la posibilidad de lo imposible	102
5.4 El juego erótico	107
5.5 El participante inocente	110
Conclusión	117
Apéndice 1: Corpus clasificado de poemas	123
Apéndice 2: Análisis estructural de un poema	130
Bibliografía y fuentes	141

INTRODUCCIÓN

Quien se acerca por primera vez a la poesía de Francisco Hernández podrá descubrir un universo a la vez brutal y fascinante. Dentro de él está, por ejemplo, el erotismo, que no se manifiesta como un tenue aroma perdido en el aire, sino como un olor penetrante que trastorna la mente.

Pero este erotismo en Hernández se encuentra estrechamente ligado al que se revela como uno de los *leitmotive* más importantes en su obra: *lo salvaje*. Y es que resulta asombrosa la cantidad de poemas hernandianos en los que está presente este motivo¹, por lo cual no sería descabellado afirmar que se vuelve parte sustantiva de su *ars poetica* y, más aún, que constituye una propuesta de vida del autor. La escritura de lo salvaje se convierte, incluso, en una trinchera desde donde le es posible al poeta defender su existencia no alienada, en un mundo que percibe enajenado y hostil.

En el presente trabajo fue necesario partir de una definición general de lo salvaje desde la perspectiva de nuestra civilización —la occidental—, con el fin de que esto ayudara a situar lo salvaje específicamente hernandiano. Así, fue más fácil desmenuzar y desdoblar el abanico de temas, estrategias y recursos que son susceptibles de ser interpretados como gestos o signos derivados de lo salvaje, y que se procurará abordar de manera sistemática a lo largo de esta tesis, ofreciendo por una parte una visión general de este motivo en la obra de Hernández, y por otra, haciendo un análisis pormenorizado de sus formas de articulación en poemas concretos.

¹ Entiendo motivo como sinónimo de subtema, es decir, varios motivos integran en este caso el tema de lo salvaje, según la definición de Veselovski explicada por Beristáin, *Diccionario...*, p. 351.

Como se verá en el desarrollo de esta tesis, es posible agrupar muchos de los poemas en torno a varios temas que, a su vez, se pueden vincular con el motivo de lo salvaje, mismo que funciona como una amplia y generosa isotopía.

Dado que es imposible abarcar aquí todos los poemas de la obra, se ha seleccionado un corpus representativo, cuyas referencias específicas de publicación, así como de relación con otros poemas del mismo tipo, se han incluido, para el lector curioso e interesado, en el apéndice 1, al final de esta tesis.²

En algunos poemas, el tema de lo salvaje, así como sus motivos más específicos, se cristalizan en una gran cantidad de versos y de manera clara, directa, sin rodeos, lo que permitió utilizarlos como argumentos en sí mismos. En otros, su riqueza semántica era tal, y estaba tan intrincada en el discurso y en su estructura, que había que acercarse mediante un análisis más exhaustivo. Así sucedió, por ejemplo, con el poema “Zoo”, cuyos hallazgos son producto de un análisis pormenorizado, tanto de la estructura formal como de las implicaciones semánticas, que fue incluido como muestra en el apéndice 2. Este tipo de poemas revela que detrás de un discurso aparentemente simple, el poeta logra una construcción poética rica y altamente compleja.

El estudio que aquí se realiza de lo salvaje en Hernández pretende reorientar asimismo la perspectiva de la crítica, que se ha centrado fundamentalmente en el tema de la locura, manifiesto en su obra. Pasamos, así, en este análisis, de la observación de su obra como una manifestación o defensa de las “enfermedades mentales”, al entendimiento de ésta en tanto muestra de lo salvaje y de la perspectiva de una vida enfrentada a la

² En este apéndice se ha clasificado los poemas en función de los temas aquí expuestos, lo que permitirá al lector observar el despliegue temático a lo largo de la producción del poeta.

“civilización”. Así, si bien la locura —aun en el diálogo con otros artistas, “locos”, suicidas, artistas románticos, cuya obra muestra el lado sensual y oscuro de la realidad— y el erotismo son también constantes que la crítica ha descubierto en Hernández, estos temas confirman aquí la isotopía de lo salvaje en cuanto a que tienen en común el rechazo a las normas establecidas — normas amorosas, normas mentales y de comportamiento social, o incluso normas literarias. El rechazo vitalista a dichas normas se vuelve, pues, otra característica más que se suma al motivo de lo salvaje hernandiano.

El recorrido por lo salvaje nos obliga a una primera parada, que ayuda a situar su esencia en relación con el concepto de naturaleza —y en particular de aquella naturaleza instintiva y no civilizada—, y ver cómo el autor lo aplica en su poesía, tanto en el tratamiento del erotismo, como en la aproximación al mundo de los instintos en general.

La naturaleza que retrata Hernández se muestra como alternativa a una sociedad que él acusa y rechaza por su falsa moral. Así, como ya se dijo, la rebeldía o indiferencia hernandiana ante las normas sociales establecidas, se torna en una marca de lo salvaje. La trasgresión se manifiesta, por un lado, en gestos de inconformidad que pueden llevar a la desobediencia y que en la poesía de Hernández se reflejan como denuncia a la pretendida civilización, que se jacta de ser consciente y constructiva, cuando en realidad es todo lo contrario. Por otro lado, la trasgresión resulta de la conformación de un orden distinto, de otra manera de pensar, de vivir, de escribir.

Hay también otros elementos que se relacionan con lo salvaje, pero de manera aparentemente menos directa que los anteriores. Tal es el caso del discurso sobre la inasibilidad del objeto deseado, del otro, de ese otro enigmático y al mismo tiempo atrayente.

Cabe señalar que hay dos facetas del tema de lo inasible en Francisco Hernández. Una, en la que el poeta se ve confrontado con una realidad compleja, difícil de plasmarse en la escritura; y otra, mediante la que crea en su poesía una forma alternativa del otro, “otra realidad”, de naturaleza más libre, imprevisible, no humanizada en términos civilizatorios, sino salvaje en términos animales, zoomorfos. Esta es la realidad anhelada por el poeta, a la que se siente más cercano, y si bien resulta en muchos aspectos extraña, indómita —y así, nuevamente, no poseíble ni racional ni sensorialmente—, se vuelve motivo de un profundo y obsesivo deseo.

La lectura de la obra de Hernández desde lo salvaje permite descubrir la riqueza semántica de temas como el ya subrayado erotismo, pero también la de códigos vinculados al uso del lenguaje, como el cinismo, que se proyecta desde el verbo claro, sencillo, directo. El cinismo se vuelve una manera de usar el lenguaje, pero también de jugar con él, y más allá de eso, de jugar con el contexto.

Lo lúdico, que orbita en Hernández como otra de las expresiones de lo salvaje y lo rebelde, aparece en forma de burla de los buenos modales que se deben guardar al momento de hablar, por ejemplo, del deseo erótico y del amor, pero también se muestra en la manera de llevar el texto hacia lo absurdo.

El juego que propone el poeta se instala desde las reglas alternativas que expone en su poesía como un juego más libre, en el que se permite un erotismo que resemantiza los cuerpos, más allá de su humanidad, un juego que actúa incluso sobre las palabras sencillas, cotidianas.

El recorrido que aquí se plantea de lo salvaje en la poesía de Francisco Hernández desde sus distintas facetas³ nos puede ayudar a descubrir otra cara del autor, a tener un entendimiento distinto, en el que lo salvaje hernandiano se plantea como alternativa, de *ars poetica* a *ars vivendi*, en este mundo actual, cuyas reglas civilizatorias son cuestionables.

Francisco Hernández, el salvaje, destaca como poeta del hallazgo cotidiano, de la epifanía que aparta al poeta de la vida civilizatoria, predecible, desabrida. El lector puede asumir así el riesgo de pensar y de nombrar, junto con el poeta, desde ese espacio mágico del verso.

Sus poemas se presentan como alternativa a una civilización cada vez más negadora del otro y de la vida. Si lo opuesto a la civilización es la barbarie, y nos remitimos a que el bárbaro es, desde su origen griego, el que balbucea, el extranjero, el otro, observamos que la oposición entre los bloques civilización/cultura occidental oficial frente a barbarie/heterodoxias y otras culturas, resulta de una tremenda negación del otro.

A continuación profundizaremos en la obra de un poeta que, en palabras de Manuel Ulacia y Víctor Manuel Mendiola, manifiesta como pocos “una limpidez y una sinceridad considerables.”⁴

³ La selección y el orden de la exposición de los poemas no tiene un criterio cronológico, sino temático. El Apéndice 1 sí sigue un orden cronológico.

⁴ Espinasa, p. XV.

1 DESPLIEGUE DE LO SALVAJE EN FRANCISCO HERNÁNDEZ

1.1 Lo salvaje

A continuación, introduciré al lector en el tema de lo salvaje en Occidente con el fin de reconocer cómo parte de este imaginario está presente y cobra sentido en la poesía hernandiana. Después, dentro de este marco, daré una definición de lo salvaje en Hernández y en el lector de su obra.

Para comprender el concepto de lo salvaje es necesario considerar algunas definiciones, empezando por la que hace referencia a la del salvaje como un humano o semihumano en los límites de la bestialidad, en contacto estrechísimo con la naturaleza. El hombre salvaje era el símbolo medieval más relacionado al amor carnal. Era lo opuesto al caballero, quien tenía que reprimir su deseo y humillarse ante la dama. El salvaje, por tanto, la raptaba y se enfrentaba al caballero. El bosque, en el Occidente medieval, representaba la barbarie a ser sometida, pues contenía a dioses paganos de las culturas precristianas, lobos feroces y toda clase de monstruos.¹ Hasta aquí, lo salvaje se opone a la civilización cristiana. Más adelante veremos cómo Hernández retoma esta perspectiva.

Por lo que hace a las mujeres salvajes, encontramos algo muy semejante; hacia el final de la Edad Media, se les asimiló con las brujas. Así pues, la bruja no es tan sólo una mujer que está fuera de la civilización, sino que además conspira contra el mismo orden cósmico al servir a Satán.

También al diablo se le asociaba con lo salvaje, y se le presentaba completamente desnudo, con una falda rústica, el pelo desastrado o cubierto

¹ Véase Le Goff, p. 111.

de pelo.² El diablo simboliza la irreverencia y la falta de control sobre los instintos, y por ello se le representa con características animales. Muchos animales han sido satanizados, por ejemplo la serpiente, el chacal, el gato, el mono, el chivo, las moscas, etcétera.³ El negativo de esta satanización de lo salvaje se puede observar en la palabra latina *paradisus*, que significa jardín; en el lugar a donde van los buenos está la naturaleza, pero está domesticada: no hay erotismo, el pasto está podado y los leones conviven con los corderos.⁴

El salvaje representa, en palabras de Roger Bartra, la sombra de la civilización, es “un ser que se emancipa de la culpa y del agobio del alma, para sumergirse como una fuerza vital desalmada en el enloquecido torbellino del cosmos animal y vegetal.”⁵ Desde los antiguos griegos, a través de centauros, sátiros, ménades, ninfas y cíclopes, los seres mitad humanos, mitad bestias, habitaban la periferia de las ciudades y no se sometían a sus dictámenes.⁶ Pese a eso, tenían sus dioses protectores a los que se les rendía culto, como es el caso de Pan, Dionisos o Artemisa.⁷

Pero el concepto del *homo sylvestris* es más que esto. Desde la perspectiva monaquista, para alcanzar la sabiduría o la santidad es necesario asimilarse al mundo natural, vivir una existencia silvestre y sentir en carne propia las leyes del cosmos. Esto fue producto del sincretismo del mundo judeocristiano con el mundo pagano celta y germánico. Esta soledad con

² Véase Link, p. 73.

³ Si bien en Hernández la figura del diablo aparece rara vez de manera explícita, pueden reconocerse rasgos diabólicos por las frecuentes blasfemias y por las referencias a animales como las serpientes o las moscas.

⁴ Véase Isaías 11:6-9.

⁵ Bartra, p. 112.

⁶ Tan era así, que los mismos cristianos fueron considerados salvajes por tener costumbres raras. Véase *Ibidem*, p. 59.

⁷ En Hernández la antropomorfización también está presente, y de manera semejante a la mitología clásica, por ejemplo en “V (Criaturas confundidas)”, analizado en el capítulo 2 Naturaleza.

respecto al mundo, esta unión con Dios o con la naturaleza, no era algo que a la sociedad le agradara, pues, para empezar, no era redituable. De hecho, los anacoretas estaban muy regulados. Posteriormente se domesticó al salvaje en los disfraces cortesanos, la épica y la semiótica heráldica, y fue un ejemplo de vida en comunión con la naturaleza. Más tarde la Ilustración lo reivindicó al defender el individualismo y lo privado.

John Berger reflexiona en “¿Por qué miramos a los animales?”, ensayo incluido en *Mirar*, acerca de a la relación humano-animal, específicamente a partir del siglo XIX. La idea principal es que el ser humano, sobre todo en Occidente, y exceptuando al pequeño campesinado, se ha distanciado de los animales a tal punto que apenas si se puede hablar de algún contacto con ellos. Los animales son para nosotros un producto consumible, y así son tratados por las economías que dependen de ellos. En los zoológicos, su hábitat y su modo de vida son tan artificiales como lo son ellos mismos. En cuanto al animal de compañía o mascota, la artificialidad aumenta: por lo general comen comida fabricada para ellos o preparada para ellos, no tienen libertad de movimiento ni contacto sexual, y muchas veces son castrados y mutilados; además, van asimilando su personalidad a la de su dueño. La cosificación de los animales, en fin, va de la mano con la cosificación masiva de los humanos, tras la revolución industrial. Se verá que Hernández maneja en algunos poemas un discurso muy a tono con esta perspectiva.

Berger, citando a Lukács (*Historia y conciencia de clase*), observa que, conforme a la misma ideología, el animal y, en general, la naturaleza, representan lo opuesto a las instituciones sociales: “un ideal que se interioriza en forma de una sensación que encierra un deseo reprimido.”⁸ Se puede apelar a la naturaleza salvaje, como se está exponiendo. No obstante, en esta

⁸ Berger, p. 21.

reivindicación, lo salvaje suele ser domesticado. De este modo, la misma civilización que ha destruido su vínculo con la naturaleza, la idealiza y siente nostalgia. Esto es claro en el romanticismo⁹, que perdura hasta nuestros días, por ejemplo, en el *new age*¹⁰. En Hernández, esta oposición a la civilización es, como se mencionó en la introducción, una constante.

1.2 Lo salvaje en Hernández y su recepción

En varios trabajos sobre Hernández, sus críticos han mencionado su veta romántica.¹¹ Esto está muy ligado con lo salvaje, pues, como se ha dicho, al romanticismo le fascina el lado oscuro del ser humano —a pesar de que frecuentemente lo condene, parece regodearse presentándolo—, es decir, lo que el Occidente cristiano considera oscuro, maligno. En nuestra cultura se considera que el ser humano tiene una naturaleza animal que, no obstante a ser parte inherente de él, debe superarla mediante el espíritu o la razón, pues representa la parte más baja. Lo mismo cabe decir de lo que se considera la locura. A este respecto, cabe mencionar dos tesis sobre Hernández que abordan este tema: Fernando Gaspar Abraham, *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández* y Angélica Tornero Salinas, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*. La

⁹ Este movimiento rechaza la concepción maquina y utilitarista de la modernidad. Por ello reivindica las concepciones míticas, lo irracional, la locura, y en ocasiones, el instinto.

¹⁰ Este otro movimiento, surgido en la década de 1960, sintetiza la espiritualidad hippy y el misticismo oriental. Propone, entre otras cosas, un mayor contacto con la naturaleza y el universo.

¹¹ Véanse Gaspar, Tornero y Trujillo. Conuerdo con esta propuesta, aunque hay puntos en los que el poeta rompe con esa tradición, por ejemplo, no sublima su deseo erótico por una mujer a través de metáforas que exalten su belleza y la asocien con algo abstracto, sino que es muy directo. Es pues, un romántico —como puede adivinarse por su declaración citada al principio del capítulo 3—, pero un romántico heterodoxo.

locura es estar fuera de la civilización, pensar y actuar de manera “indebida”, es decir, fuera de la norma, al margen de la misma. La locura es, desde esta óptica, una manifestación de lo salvaje.

El bosque o el desierto, lugares inhóspitos para la mayoría de los seres humanos, simbolizan umbrales a otros mundos, donde lo mágico, que puede ser maligno o no, se suscita. Son lugares en donde las personas civilizadas no pueden vivir, y es que no sólo carece de las comodidades urbanas y se encuentra uno aislado socialmente, sino que, por lo mismo, no hay moral, no hay ley. Son escenarios donde lo salvaje predomina. Y a Hernández no tan sólo le agrada la naturaleza salvaje, sino también la trasgresión, principalmente en cuanto a desapego de los valores morales y reivindicación de algunos seres marginales. La constante erótica en su poesía tiene qué ver con esto, pues el placer, fundamentalmente el erótico, se asocia con ese lado salvaje del ser humano, con lo llamado prohibido.

En este sentido hay una conciencia de saberse trasgresor. Pero quizás Hernández, al reivindicar lo que el sistema considera “malo”, no hace sino caer en su juego. Es decir, sí, rescata los símbolos satanizados y los vuelve su bandera, escandalizando —o pretendiendo escandalizar— al sector más conservador y valorando una parte de la vida que considera fundamental y que está abiertamente prohibida, pero, al mismo tiempo, no trasciende el esquema previamente trazado, no ve cosas que el mismo sistema eludió en su clasificación de lo bueno y lo malo.

Regresando a la conciencia de trasgresión, Hernández es “marginal”, “salvaje”, y cuando lo leemos podemos sentir eso con fuerza. Pero finalmente parte de las definiciones aquí expuestas, que son las dominantes, son las que él utiliza como fondo a su creación y las que nosotros, lectores, tenemos como parte de nuestro bagaje.

El apartado anterior, en el que se expone el concepto de lo salvaje en Occidente, explica nuestra concepción diacrónicamente. Es algo que ha estado muy arraigado desde hace siglos. El cristianismo, con su negación del cuerpo y del placer, creó del salvaje una especie de monstruo que había que vencer, y la conquista de América —con una geografía física y humana tan distinta a la europea— reforzó esta idea, que sirvió, como muchas otras, para justificar el dominio. El capitalismo, con su idea de progreso, la continuó. Ahora, el ecologismo, que en realidad va contra el pensamiento devastador del capitalismo, está siendo utilizado por éste para devolverle algo de prestigio. De cualquier modo, la idea de lo salvaje malo o de lo salvaje bueno son dos caras de la misma moneda, dos conceptos que, aunque parecieran opuestos, se complementan y son empleados como herramientas útiles para las instituciones. Lo salvaje es algo que en un primer momento pudiera parecernos trasgresor, pero que, muchas veces, continúa nutriendo nuestro sistema. Parece absurdo decir que algo que para nosotros es una realidad, es una trampa. La realidad no es aprehensible tal cual por los seres humanos, es algo que ellos transforman desde la mirada misma. Otras culturas conciben diferente lo salvaje, o probablemente no tienen ese concepto. Para nosotros, en cambio, es algo que forma parte de la realidad.

Con esta advertencia debe leerse “lo salvaje en Hernández”.

2 NATURALEZA

*The wild gander leads his flock through the cool night,
Ya-honk he says, and sounds it down to me like an invitation,
The pert may suppose it meaningless, but I listening close,
Find its purpose and place up there toward the wintry sky.*

*The sharp-hoof'd moose of the north, the cat on the house-sill, the
chickadee, the prairie-dog,
The litter of the grunting sow as they tug at her teats,
The brood of the turkey-hen and she with her half-spread wings,
I see in them and myself the same old law.*

WALT WHITMAN, *Song of Myself*¹

Lo salvaje implica a la naturaleza, pero, aunque parezca redundante, a la naturaleza no civilizada. En un parque o en la playa turística podemos estar “en contacto con la naturaleza”, pero está en gran parte controlada por el ser humano.

El mismo ser humano es parte de la naturaleza, pero ejerce un control sobre sí mismo que, paradójicamente, niega su naturaleza. Es natural y antinatural al mismo tiempo. Esta idea está en el fondo de la distinción natural-artificial. El humano, pues, no sólo intenta controlar a los animales, las plantas, los cauces de los ríos, etcétera, sino que también intenta controlarse a sí mismo en sus necesidades básicas y en sus emociones.

El ser salvaje, humano o no, se concibe como un ser que no controla su naturaleza, o que la controla de manera muy distinta a como lo hace la civilización.

¹ En medio de la noche fría el ganso silvestre guía su bandada, / Su graznido me llega como una invitación, / Tal vez el orgulloso no le encuentra sentido, pero escúchalo atento / y verás su propósito y el papel que le toca en el cielo invernal. // El alce ligero, el gato en el umbral, el vencejo y el topo, / La cerda que gruñe al mamar de sus crías, / La pollada de la pava bajo sus alas entreabiertas, / Se mueven por la misma ley por la que yo me muevo. (trad. de Enrique López Castellón).

La experiencia erótica expresada en los poemas seleccionados se puede definir como salvaje, en cuanto a su relación con la naturaleza y a su alejamiento del erotismo civilizado. Esto respecto al primer punto de este capítulo. Respecto al segundo, lo instintivo, se relaciona mucho con el primero, pero no necesariamente hace mención de la naturaleza, sino que alude a la hegemonía de los instintos como característica del ser salvaje.

2.1 Naturaleza y erotismo

Para entender una de las relaciones que se establecen entre naturaleza y erotismo, empezaré con el poema número X, de *Mar de fondo* (1983), en el que elementos aislados de la naturaleza conforman un gran cuerpo femenino:

Paura no tiene coño: tiene un molusco atroz entre las
piernas, un coral palpitante, un fruto que perfuma mis
vísceras y el aliento de los tiburones.
Cuentan que fue muy bella en su primera infancia. Dicen
que su pelo servía de faro en noches de tormenta y que su
lengua salvó a más de una tripulación consumida por el
escorbuto.
Hay tonos de su piel que destrozan las redes.
Sus pezones señalan a quienes van a perecer ahogados.
En su culo profundo anidan cormoranes.
Ella es el premio con que sueñan proponeros mutilados,
buzos dementes y gavieros incógnitos.
Gélida, su espalda cuelga del cuello. Y su efigie picotea
mis labios abandonados en la playa.²

Paura es una criatura marina, es redentora de los marineros, es inasible por las redes gracias a los tonos de su piel, es también la que señala con sus pezones el destino trágico de quienes morirán ahogados y la que picotea los

² PR, p. 216. A partir de aquí PR significa *Poesía reunida*.

labios del yo poético abandonados en la playa. Es paradójica,³ es sensual y fatal. Es, en parte, otro ejemplo del paradigma de la mujer desde la concepción romántica. Pero es una *femme fatale* casi cósmica.

La presencia de moluscos en el erotismo y en la comparación con los genitales femeninos es frecuente en la poesía erótica, y en concreto en la de Hernández.⁴ El erotismo relacionado con esto nos propone otra forma de sentir y de desear, sin sublimaciones, sin artificialidad, de manera directa y fuerte.⁵ Generación y degradación, horror y belleza, extremos que se tocan en el erotismo y que esta sociedad se niega a ver de frente. El mismo ciclo de la vida que inicia y termina en todo momento. Sobre esto nos advierten autores como Georges Bataille o Salvador Elizondo⁶.

En el siguiente poema, Hernández relaciona de nuevo al ser deseado con elementos naturales, que pasan de ser entes aparte a ser partes del cuerpo:

³ Y absurda, pues ¿cómo puede tener el aliento de los tiburones, de quienes es imposible conocer su aliento?

⁴ Lo mismo sucede con los insectos, sobre todo hormigas (por ejemplo, en *Por amor a Fosca*, en *Soledad al cubo*) y mariposas (como se ve en “Mariposa”, en *Oscura coincidencia*). Recordando a John Berger, en esta época vivimos alejados de los animales, y animales como los insectos o los moluscos nos recuerdan la falta de pavimento y jabón. Tenemos sepultada a la naturaleza con cemento, la tenemos censurada con desodorantes y productos químicos. Es lógico que, en este mundo, un insecto nos provoque asco y lo queramos aplastar.

⁵ En *En las pupilas del que regresa*, Hernández narra cómo el yo poético regresa a su pueblo y, tras pasar por un basurero que se incendia, encuentra a una hermosa mujer entre la podredumbre.

⁶ En *Farabeuf*, esto se manifiesta en el suplicio público realizado en China, en el coito con la enfermera y en el momento en que la mujer recoge una estrella de mar en la playa: la estrella de mar, como el amor, de lejos se ve “bonita”, pero cuando uno se acerca y la toca, la sensación es desagradable. Finalmente es un molusco, no una galleta. Por otra parte, estos autores, como Hernández, continúan en buena medida la tradición del romántico poeta maldito —véase el poema *Fade Out*, en *Portarretratos*— para quien, en palabras de Denis de Rougemont, “el dolor y, especialmente, el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento.” (Rougemont, p. 53).

ALTO CONTRASTE (en *Portarretratos*, 1982)

I
de tus axilas brotan poemas ciegos
como murciélagos de una cueva
en el fondo del mar

II
basta con mirarte
para que tus pechos se agiganten
y de ellos desciendan los elefantes de Aníbal
para pisotearme⁷

En la primera parte aparece, al igual que en el poema sobre Paura, el mar. Una imagen absurda y surrealista es la de los murciélagos saliendo de una cueva submarina. Las axilas se comparan con la cueva, y los murciélagos podrían ser los vellos, o quizá un aroma. En cualquier caso los murciélagos son poemas, poemas ciegos. Los murciélagos son ciegos, viven en la oscuridad. Los poemas son ciegos porque habitan en la piel de las axilas. Si asociamos poema con la concepción moderna de arte y de belleza, en este momento la poesía, la belleza, brota del cuerpo del ser deseado. La belleza es ciega, como el amor, porque cuando la contemplamos nos cegamos al mundo, porque puede hallarse en la parte más oscura y recóndita.

En la segunda parte, los pechos del ser deseado se agigantan, al grado que son como los Alpes que recorren las tropas de Aníbal en elefantes para atacar después Roma a finales del siglo III a.C. Aníbal conquistó partes importantes de la península itálica, aunque no consiguió tomar la capital romana. De cualquier modo, obtuvo muchas victorias aplastantes sobre el gran imperio, principal enemigo del cartaginés. Y todo esto sucede desde el momento en que el yo poético miró a esta mujer.

⁷ PR, p. 61.

En las dos partes de “Alto contraste” existe lo fabuloso, lo imposible, lo sobrenatural: los murciélagos en el fondo del mar y los elefantes descendiendo de unos pechos. Es curioso cómo en este capítulo, que trata de la naturaleza, tengamos algo sobre-natural. Lo sobrenatural es algo que, sin ser artificial, es decir, sin ser producido por el ser humano, éste interpreta como una manifestación de la realidad que sobrepasa su concepción de la misma. Es algo que sucede en un espacio y un tiempo determinados, pero que, al menos de momento, no tiene explicación según los conocimientos que se tienen del mundo. Es algo incomprensible pero tan real como lo comprensible. Hernández nos cuenta de manera muy natural algo que en términos realistas es imposible. Y usa para ello elementos de la naturaleza como los murciélagos, el mar o los elefantes. En un sueño podemos presenciar este tipo de cosas, y nos pueden parecer normales, pero en el estado de la vigilia nos parecería algo sobrenatural o, si somos escépticos, una alucinación o una ilusión óptica. Hernández nos cuenta su visión como algo real, como algo sobrenatural. El cuerpo del otro, mencionado desde los primeros versos (*tus axilas, tus pechos*), es el escenario. El erotismo se vuelve entonces algo que es también sobrenatural, inexplicable según el conocimiento que se tiene del mundo, se vuelve algo más que sorprendente: alucinante. Por otro lado, lo sobrenatural y lo absurdo forman parte de la concepción surrealista, relacionada con el romanticismo como reacción al racionalismo.

Al igual que en la segunda parte, en la que los elefantes bajan de los pechos y aplastan al yo poético, en el siguiente poema existe la amenaza de la destrucción por causa del deseo erótico:

41, de *Por amor a Fosca*, 2001:

Dos, tres orgasmos de Fosca en mi boca.

encuentran en los capiteles corintios. No está desnudo entonces. O quizá su desnudez sea esa: las hojas. Se trata entonces de un cuerpo con características semejantes a las de las plantas. Luego se compara la desnudez del ser deseado con una flor no cerrada y dura, sino abierta, exuberante y llamativa. La emanación que sale de entre sus dientes es como la yedra, envolvente. Cuando deja de hablar, las últimas palabras germinan vida en el silencio, vida que pareciera tener muchos años de existir, como un roble de cien años, y que sin embargo es vida nueva. Esto es lo que significa probablemente la voz del ser deseado para el sujeto que narra, una voz mágica que siente que conoce desde hace mucho tiempo, pero que suena como recién nacida para sus oídos. Sólo donde este ser pasa y respira hay vida. Únicamente ahí crece la hierba de nuevo. Cuando el ser deseado está, el aire, personificado, sopla solitario, sin nadie que le entorpezca al paso. Es como si la respiración de esta persona reactivara el movimiento del aire mismo. El penúltimo verso repite al primero, recordándonos que el ser está cubierto de hojas de acanto. El sonido del canto se transforma en una mirada que descubre la cobertura de hojas que estaba sobre el cuerpo. Entonces seguramente vendrá la verdadera desnudez corporal. La desnudez de la que nos habló este poema fue más espiritual, pero no por eso menos erótica. La repetición de sonidos (sólo-solo, hojas-ojos, acanto-canto, cubren-descubren), que en este caso es paronomasia, provee de movimiento al poema, permite que de la imagen de un verso, se pase a la del siguiente, contrastando semejanzas y diferencias sonoras, visuales y semánticas basadas en juegos de palabras.

En “V (Criaturas confundidas)”, de *En las pupilas del que regresa* (1991), también observamos lo erótico junto a lo vegetal y lo animal, así como

junto a un estanque. El poema¹¹ es más dinámico y veloz que el anterior, cuyas imágenes se desplazaban más lentamente.

Vi llegar a la galana montada en un potro blanco, a esa parte del río donde el agua parece que aguanta la respiración hasta formar un estaque donde nada se oye y donde nada se mueve.

A esa quietud entraron bestia y mujer como cuchillo relumbrante. La luna se ocultó detrás de El Cerro del Venado.

Los grillos suspendieron su música y las primaveras agitaron sus alas para que la brisa, al esparcir del aliento de los tigres, se mezclara con la espuma de las aguas inmóviles.

La galana, desnuda y sorprendente como palabra mágica, abrazaba el cuello de su cabalgadura y con la firmeza de sus piernas creaba un aro de fuego.

No se movía una hoja. El mundo se había detenido para contemplar la lucha entre el caudal y las llamas, entre la superficie y las profundidades.

La muchacha bregaba por no caer, el caballo insistía en brotar alas y los moradores del fondo, en la boca de sus pequeñas grutas, esperaban el derrumbe de las criaturas confundidas para alimentarse de su carne de luz.

El potro y la mujer se sumergían para salir aferrados a la vida: venían del cieno sin el menor vestigio de amargura, rodeados por la intensidad de resplandores abisales, con restos de extraños pólipos en la epidermis.

Del fondo regresaban más unidos que nunca, integrados en neblinoso centauro hembra, trabados en un abrazo de náufragos en celo que los transportaba a la orilla dolientes, resoplantes, gimientes como ballenas varadas entre los tormentos de los arpones y los placeres de la resurrección.

Los ojos de los animales elogiaban la escena.

Y cuando la galana y el potro regresaron a la espesura con el sigilo del cuchillo que se guarda en su funda, los médanos dejaron en libertad raíces, ondulaciones y cangrejos.

Desde la copa de un tamarindo los vi cruzar el puente, alejándose hacia el pueblo.

Las aguas tenían el color del mercurio.¹²

¹¹ El primer *poema en prosa* de los que citaremos de Hernández. Más adelante se ahondará en la importancia de la poesía en prosa en este autor (véase 3.1 Denuncia, p. 48).

¹² *Ibidem*, p. 360.

El poema empieza con un ritmo lento y unas imágenes sutiles, se acelera hasta un clímax donde todo parece estallar y mezclarse, y termina con una contemplación agotada y anonadada de toda la naturaleza. Presenciamos un cuadro épico, como un episodio de novela de caballerías, de trascendencia cósmica. Desde el primer verso lo maravilloso se suscita. De nuevo se trata de un monstruo bello: un centauro hembra. Una mujer-animal que, aunque en un principio parecen dos entes distintos, se van fusionando durante la anécdota y alcanzan —ellos y quienes los observan— un éxtasis comparable al místico o al erótico. La mujer, abrazada a su bestia, cabalga *como palabra mágica*. El recorrer de estas dos criaturas es semejante al de las palabras a través del texto. Finalmente, las criaturas no son más que palabras, pero nos logran hechizar, introduciéndonos en un mundo prodigioso.

Lo sublime en Hernández no anula la posibilidad de lo grotesco o lo tosco. La naturaleza y el erotismo de Hernández rara vez aparecen como algo sublimado —en el sentido de atenuado— o cursi. Al contrario de lo que sucede normalmente, Hernández no sublima “lo más bajo” —las pasiones—, transformándolo en “lo más elevado” —el amor o la belleza inmaculada. Sí lo encumbra, pero no lo censura. Podríamos decir que incluso es demasiado directo. De hecho, no solamente no niega las pasiones, sino que tampoco asume necesariamente al ser humano como un ser paradójico, en la encrucijada de dos naturalezas contradictorias pero ineludibles —a saber, cuerpo y alma—, sino que simplemente manifiesta la complejidad del ser humano —Hernández, el potro y la mujer, están *aferrados a la vida*; es decir, sobrepasa el dualismo independientemente de que mencione elementos opuestos (*la lucha entre el caudal y las llamas, entre la superficie y las profundidades [...] dolientes, resoplantes, gimientes como ballenas varadas*

entre los tormentos de los arpones y los placeres de la resurrección). Y en esto incluso deja de lado la categoría de lo salvaje, reducida a lo corporal. Pero a pesar de que en el fondo Hernández muchas veces rebasa lo salvaje, no puede dejar de advertirse una tendencia al placer de la trasgresión —como se verá en el siguiente capítulo— que exalta lo salvaje como concepto cultural.

En el siguiente ejemplo (en *Portarretratos*, 1982), veremos más alusiones al animal salvaje y la excitación:

LESBIA

esta noche oh dulce lesbia mía
no basta con sentir: por eso aparto
las hebras de tu lacia cabellera
y arrobado contemplo cómo esculpes
el reptar de mi verga entre tus labios¹³

En el último verso, el verbo reptar remite a reptiles, lo cual, aunque no evoca precisamente a un hombre-reptil, sí a una verga-reptil, con autonomía y voluntad propias, como si fuera una serpiente que, al mismo tiempo, forma parte de un hombre. De este modo, aunque el poema no diga verga-serpiente, sí dice que el miembro se mueve como si fuera una entre los labios de Lesbia —a quien Catulo le escribiera poemas. Quizá el yo poético hizo eso para deshumanizarse un poco y, de este modo, no romper del todo el carácterlésbico de la que esculpe con los labios.¹⁴ También cabe mencionar que en este poema, el último verso rompe con el tono idílico que se había llevado hasta entonces, aunque no lo rompe al grado de ser ridículo o grotesco, sino que simplemente lo sublime deja de concentrarse en *las hebras de tu lacia cabellera*, que ya es un lugar común en la poesía amorosa. Y es que en el

¹³ PR, p. 70.

¹⁴ A través de la palabra *esculpes*, el acto erótico se convierte en un acto artístico.

estilo de Hernández figura —dice Yvonne Cansigno— “una fina ironía que se convierte en sátira, donde el elemento sorpresa figura en un tono coloquial.”¹⁵ Sobre esta sátira coloquial se profundizará más adelante, en 3.2 Acción y 5.1 Poesía no sería.

Véase otro ejemplo sobre lo delirante de la excitación, usando como punto de comparación a un animal en celo. Se trata de un fragmento de “Reclamo nocturno del gato macho”, en la *Primera parte (Al garete)* de S, 2001.

No hay restos de zapatillas ni de abrigos
ni de mapas trazados por la orina.
(He perdido el olfato e ignoro la utilidad
de la memoria).
Con los ojos cerrados de par en par
busco tus huellas, las cajas de cartón
donde establecen galerías.
Pero no hay nada. Ni siquiera un mundo
de muñecos despiertos
ni un inframundo de fantasmas dormidos.
Ni una garganta libre ni una espina dorsal
donde se traben las mandíbulas.
Con los cilindros no se cuenta para afilar las uñas
y en las jaulas no flotan
blusas transparentes ni abundan los postizos
de terciopelo negro.
Enfrente, en los frigoríficos de la clínica,
veo cuerpos abiertos en canal.
Brillan las vísceras por lo que baja
de las lámparas y se opacan por lo que sale
de las máscaras de zopilote
usadas por los médicos.
Por muy fuertes que sean, las dominantes saben
de guerras intestinas perdidas de antemano,
de quistes, de vaciados, del crecimiento
casi vegetal del endometrio.
Y es que las gatas sangran con frecuencia.
¿Es un castigo o algo así como un cambio de piel
o de plumaje?
Ni el aire frío ni el tufo de anestesia
ahuyentan los deseos.

¹⁵ Cansigno, p. 62.

Vivas o muertas, me gustaría montar
a veinte gatas.
Al apagar la luz, extraño el ruido
de su lengua-mosca.
Quiero ver sus encías en el cielo,
a transitar mi nombre, a pronunciarlo
como si estuvieran a la mitad
de un parto placentero.
Quiero que las echen de las funerarias
y de los salones de baile.
De la rapidez de las ambulancias
y de la lentitud de las alcobas,
donde cohabitan con perros disfrazados
de gatos enfermizos.¹⁶

Este poema fetichiza elementos como zapatillas, orines, blusas transparentes, postizos de terciopelo negro, y tiene también rasgos necrofilicos. Es un poema algo sórdido. El mundo en el poema se antropomorfiza (las diferentes gatas invocadas —que no están, ni por un momento, idealizadas; *las máscaras de zopilote / usadas por los médicos* o las alcobas *donde cohabitan con perros disfrazados / de gatos enfermizos*) y el yo poético es un hombre-gato ciudadano en celo.¹⁷

Los gatos, pero sobre todo las gatas, son una de las obsesiones de Hernández. Siempre están acompañadas de un fuerte erotismo, de ausencia y alucinación. El gato como especie en nuestra cultura conjunta ternura y horror debido a las supersticiones que lo asocian con la brujería, es también un símbolo de sensualidad e independencia; es menos poseíble, menos obediente que un perro. Todo el poemario *Y la fuga*, la cuarta parte de *Oscura*

¹⁶ S, p. 42.

¹⁷ Respecto a la antropomorfización, Berger señala: “Hasta el siglo XIX [...] el antropomorfismo era un elemento fundamental en la relación entre el hombre y el animal; una expresión de su proximidad. El antropomorfismo era un residuo del uso continuo de la metáfora animal. Poco a poco, durante los dos últimos siglos, los animales han ido desapareciendo. Hoy vivimos sin ellos. Y en esta nueva soledad el antropomorfismo nos hace sentir doblemente incómodos.” Berger, p. 16.

coincidencia (1986), tiene como protagonistas a un hombre solitario y una gata que llega a hacerle compañía y que posteriormente lo abandona. De hecho, este libro se llamaba *La gata*¹⁸. Véase el segundo poema:

La gata me observa desde el brocal del pozo. Cruza el patio,
entra por la ventana y se acerca con lentitud a mi cuerpo
desnudo.
Olfatea en la entrepierna, pasa su lengua por mis testículos.
Bebe después su leche fresca y turbia.¹⁹

Aquí no se hace alusión a una metáfora del ser humano; por ejemplo, de una mujer, y en ninguna parte del libro sucede así. Se trata de una relación gata-hombre.²⁰ Lo mismo sucede en el número 39 de la *Segunda parte (Por amor a Fosca)* de *Soledad al cubo* (2001), donde los perros aparecen frecuentemente.

Los perros sueñan con el coño de Fosca.
Fosca sueña que los perros se despedazan bajo
una cascada de agua de Colonia.²¹

Respecto a la naturaleza salvaje en estos ejemplos, podría objetarse que los gatos y los perros no son animales salvajes. Eso es cierto, pero Hernández los retorna a lo salvaje al no reivindicar su fidelidad de animales sometidos, sino al exaltar su lado silvestre o violento. En el “Reclamo nocturno del gato macho”, el bramido del animal en celo; en *Y la fuga*, el contacto erótico hombre-gata; en el número 39 de *Por amor a Fosca*, el sueño del coño de

¹⁸ Véase *El infierno es un decir*. Es interesante que aquí se llame *La gata* y que, como en *El gato* de Juan García Ponce, la criatura irrumpa en la vida del ser humano y la transforme, sobre todo en lo relacionado con lo erótico, y que además, acabe por abandonar al humano, dejándole un gran vacío.

¹⁹ *PR*, p. 288.

²⁰ Quizás por eso lo turbio de la leche...

²¹ *S*, p. 60.

Fosca ligado con el de perros despedazándose en combate por la hembra bajo una cascada perfumada. En esto consiste lo salvaje poético.

La naturaleza es, en resumen, el recurso ideal para Hernández cuando se trata de expresar el apetito sensual y la maravilla que provoca la belleza. La naturaleza es el medio que conjuga la paradoja salvaje que existe entre el amor, el pasmo de la belleza, el instinto bestial y sus imperiosas necesidades.

2.2 Lo instintivo

Según las primeras tres acepciones del *Diccionario de la Real Academia Española*, el término animal significa: *m. Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso. || 2. animal irracional. || 3. Persona de comportamiento instintivo, ignorante y grosera. U. t. c. adj.* Lo animal es, por lo tanto, algo propio de los seres humanos —aunque una de las definiciones se aplica de manera metafórica— y, al mismo tiempo, algo desagradable para éstos, pues no concuerda con sus normas, con sus saberes, con la civilización que ha establecido. Uno es llamado animal cuando trasgrede esto. Pero si además, uno se identifica conscientemente con algún animal o los evoca frecuentemente, la semejanza aumenta. Estoy hablando de la dimensión ética, de la moral, que en este caso busca un desapego del bien hacer y del bien decir.

El instinto es el impulso que contribuye a la conservación de la vida. El deseo sexual, desde esta perspectiva, es instintivo porque su móvil es la reproducción para la supervivencia de la especie. Pero en el ser humano —¿y en los animales también?— este discurso es engañoso. Es el discurso de la

genitalidad, de lo utilitario, en pocas palabras, de lo sexual.²² Considera “anormal” y “antinatural” el erotismo por puro placer y sin fines reproductivos —que, en realidad es muy frecuente—, tiende a la homofobia, a la prohibición de posiciones no reproductivas y también de anticonceptivos y abortivos. El marqués de Sade²³, por ejemplo, argumenta que lo instintivo y natural no es la búsqueda de la reproducción de la especie, sino el placer. Animales y humanos sienten atracción por el erotismo y el sexo debido a que simplemente eso les provoca placer, y entre más placer, más deseo y más naturalidad.²⁴

Considerando esto, llamaré instintivo aquí a lo que busca el placer, más allá de las prohibiciones. La razón por la que no le llamo hedonista es porque el término instintivo remite más al tema de lo salvaje y la naturaleza, conceptos manejados en este capítulo.

Como primer ejemplo de lo instintivo, se expondrá el poema “A la sombra del trueno”²⁵, en *Fragmentos del huelo al sol*, en *En las pupilas del que regresa* (1991):

Lienzos en el bosque desplazan la calígene.
La mujer abandona su cuerpo en el espacio.

Cruzan los galgos de los cinco sentidos.
El hombre los alcanza en las vueltas del aire.

A través de sus manos observan los astros.
Un caballo despierta en un cuarto vacío.

²² Véase Foucault.

²³ Véase Sade.

²⁴ El objetivo de la naturaleza no es, para Sade, la vida, sino el placer, aun a pesar del dolor. A la naturaleza, ese ente abstracto al que le hemos inventado sus “leyes” y su voluntad, le da igual que muera un individuo o toda una especie; la vida como fenómeno planetario continúa. Y si no continuara, tampoco le importaría. La naturaleza no tiene razón ni voluntad, más que en los individuos que la integran. Ellos son quienes deciden qué hacer con su vida. No existe tampoco una naturaleza humana, sino que eso se va decidiendo de momento en momento de la historia y de persona en persona, según sus circunstancias.

²⁵ *PR*, p. 325.

La mujer se quita el nombre y sueña.
La mandrágora crece a la sombra del trueno.

El hombre es destrozado por los galgos.
La mujer abandona su aliento en el espejo.

Los cinco sentidos se relacionan estrechamente con nuestra concepción de instinto debido a que conforman todo lo que puede percibir nuestro cuerpo. Lo que nuestro cuerpo quiere o necesita lo podemos buscar a través de los sentidos, siguiendo nuestro instinto para escoger de entre los objetos del mundo los que preferimos, o para defendernos en el momento preciso y de la manera adecuada. En nuestra cultura, también en esto influye lo que hemos llamado razón: ella nos ayuda a repensar lo que nuestros instintos nos dicen, y según el Occidente racional cristiano, debe controlarlos.

En este poema los instintos están representados con los galgos, que sirven como perros de caza y están sometidos al humano, ser “racional”. Atacan la naturaleza, es decir, a otros animales, a favor del humano, pero al mismo tiempo, sirven a la misma naturaleza salvaje que se encuentra en el humano y en ellos mismos. Tanto el humano como los galgos son animales domesticados y transformados para ciertos fines, y su “naturaleza” ha sido modificada y responde perfectamente a dichas funciones.

La mujer, por otro lado, aparece como un ser más pasivo (*La mujer abandona su cuerpo en el espacio [...] se quita el nombre y sueña [...] abandona su aliento en el espejo; frente a El hombre los alcanza en las vueltas del aire [...] es destrozado por los galgos*). Todo lo que hace la mujer es una renuncia de algo suyo, mientras que de las dos acciones con las que se vincula el hombre, en la primera toma posesión de los galgos y en la segunda es destruido por ellos). El hombre es víctima de sus propios galgos, es alegóricamente víctima de sí mismo, pues los galgos son sus instintos; luego,

la mujer no hace nada deliberadamente. Pero la mujer en realidad actuó sobre el hombre a través de la mandrágora —que crece a la sombra del árbol del trueno—, cuyas propiedades narcóticas son conocidas desde la Antigüedad, pero es pasiva ante el hombre, que a su vez es pasivo ante sus galgos, que a su vez son pasivos ante la mandrágora y ésta, pasiva ante la mujer, creando un círculo en el que finalmente la que parecía ser pasiva, es decir, la mujer, resultó ser la que provocó todo. Esto tiene sentido si observamos además el ritmo ritual del poema, lo cual desde luego se relaciona con la mandrágora. La mujer es una hechicera,²⁶ y desde los primeros versos es presentada abandonándose en la oscuridad del bosque. De cualquier modo el instinto, tanto en el hombre como en la mujer, es el eje.

El siguiente ejemplo pertenece al libro *Antojo de trampa* (1999), cuyo título ya nos dice mucho sobre el deseo de la gula, que es una de las formas en las que los instintos se manifiestan:

7

Muero por deslizar, verticalmente,
mi lengua entre tus labios.
Por humedecer, horizontalmente,
el imposible rencor de tus encías.

Se me antojan tus ojos cuando,
repletos de placer, miran empavesados
espejismos.

Desnúdate. Blanquea la oscuridad.
Ya crecieron mis uñas.
Ya encaminadas van hacia tus labios.²⁷

La voz poética le ordena al otro sujeto que blanquee la oscuridad con su cuerpo, para que sus garras cacen sus labios... sus uñas dientes o sus labios de

²⁶ Es, pues, una mujer salvaje. Véase capítulo 1, p. 9.

²⁷ http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=3370

la entrepierna. El yo es como un animal depredador que se acerca a su presa. Es al mismo tiempo un amante. El deseo erótico y el alimenticio se entrecruzan con el acecho y el acto cazador.

En *Y la fuga* (1986) hay varios ejemplos de lo instintivo debido a que la gata Camila es lasciva e irreverente.

VIII

En el patio de al lado matan un cerdo. Sus alaridos
astillan la madera del chiforrobe, desprenden a los
niños de sus sueños.
Camila regresa inquieta, con el hocico manchado de
sangre.
Ahora su memoria es vaina de puñal y la muerte un
grito que la espera.²⁸

Camila bebió la sangre del cerdo.²⁹ La memoria de Camila guardará esas imágenes violentas, como la vaina guarda al puñal, y los alaridos del cerdo la acompañarán hasta su muerte. No obstante, la sangre, prueba del hecho violento consumado, deja abierta la posibilidad de que ella haya sido la causante. El siguiente poema también confirma lo salvaje de Camila:

XIX

Miro la única fotografía que guardo de Camila.
Sobre montañas de hojas calcinadas lame su pata
derecha.
En el muro se proyecta la sombra de una flor
carnívora.³⁰

²⁸ *PR*, p. 294.

²⁹ Esta imagen casi vampírica (junto la del poema XVI, donde la gata pasa frente al espejo sin reflejarse) me recuerda la novela *Carmilla* (véase Sheridan Le Fanu (2004: 54)), donde en una escena la narradora ve cómo en su habitación se movía un gato monstruoso que después la muerde. Este gato es Carmilla. Quizás a ella se debe el nombre de la gata, o quizás a Camille Saint-Saëns, cuya música fascina a la gata, como se dice en el poema XX, que se transcribe en 4.2.

³⁰ *PR*, p. 305.

El final de la segunda cláusula constituye una imagen de aparente inocencia, vinculada con la flor. El contraste violento es que se trata de una flor carnívora,³¹ y no de una flor común, y que Camila se lame la pata sobre una montaña de hojas calcinadas. Es decir, Camila podrá ser tierna e inocente, pero siempre lleva consigo la destrucción.

Estos ejemplos nos remiten a la idea de la impiedad. La impiedad, como su nombre lo indica, es la falta de piedad y de compasión. Es, asimismo, la falta de religiosidad. Pero no es lo mismo que la crueldad. Un animal puede ser impío, pero no cruel. La crueldad es algo propio del ser humano. Ningún animal practica la tortura ni ha desarrollado técnicas tan refinadas y a la vez tan perversas como los humanos. Si un gato juega con una mariposa o un ratón mientras éste sufre un verdadero suplicio no es porque el gato esté consciente de esto y busque prolongarlo, sino que simplemente está jugando con lo que tal vez será su comida. El gato no tiene compasión por el ratón, en primer lugar porque no está consciente de su sufrimiento, y en segundo lugar, porque aunque estuviera consciente de eso, sólo busca alimentarse y no es la tortura su objetivo. No obstante, por el sólo hecho de carecer de compasión y de religiosidad, se le podría considerar impío. ¿Pero qué sucede cuando el ser humano, que es el caso, reivindica esta impiedad como una especie de virtud? Quizás este ser humano la confunda con la crueldad³², o quizá reivindique esa inocencia, carente en el sentimiento de piedad y de crueldad de nuestra civilización.

³¹ Las *plantas* carnívoras no son una flor, sino una hoja dividida en dos lóbulos. Es decir, Hernández sustituye *planta carnívora*, como es conocida, por *flor carnívora*, enfatizando de este modo la paradoja inocencia-violencia de Camila.

³² Es difícil aclarar esto, pues Hernández es ambiguo. En “La Señora Ciccone y las Damas Cruelles” (de *S*) reivindica la crueldad, aunque lo hace de manera metafórica y no es algo muy simple ni claro. Sobre este tema se ahondará en el capítulo 3.

La impiedad puede entonces tener como una de sus facetas la inocencia. Esto se debe a que se carece de la conciencia del dolor ajeno o bien a que el dolor provocado en el otro no es intencional, sino que es una consecuencia colateral. Obedece, en cierta forma, al instinto. Al instinto alimenticio o al instinto lúdico. Veamos el siguiente ejemplo, de *Textos criminales*, 1982:

se aclara el misterio
del estrangulador ciego:
al apretar el delicado cuello
de las jovencitas
creía oprimir la garganta
de la luz³³

El estrangulador ciego es un ser humano carente de la dimensión ética —quizá es ciego también en ese sentido—, ajeno a los conceptos del bien y del mal, que la mayoría de las personas hemos aceptado —por voluntad propia o por conveniencia e imposición— o revertido o transformado, pero no ignorado. Es como un animal. Podríamos preguntarnos por qué alguien querría oprimir la garganta de la luz, pero en un ciego esta obsesión quizás no sea tan extraña.

El último ejemplo es el número VI de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988):

Para que salga el sol, música de Schumann.
Para destejer un tapiz, música de Schumann.
Para besar a mi mujer, música de Schumann.
Para morder una manzana, música de Schumann.
Para quemar una bandera, música de Schumann.
Para volver a la infancia, música de Schumann.
Para que baile Mozart, música de Schumann.
Para clavar una daga, música de Schumann.³⁴

³³ PR, p. 122.

³⁴ *Ibidem*, p. 377.

La repetición *para* + infinitivo + complemento circunstancial de causa final + *música de Schumann*, hace que las diferencias semánticas de los diferentes complementos contrasten notablemente y al mismo tiempo crea un ritmo. Al comparar acciones incomparables se crea un efecto de enajenación, de modo que de momento no se sabe qué es lo normal y qué lo extraño. El último verso es en el que el poema muere, en el que el yo le clava una daga al lector. Es el verso más agresivo. Clavar una daga se quiere hacer pasar por algo tan normal como morder una manzana. Del mismo modo que quemar una bandera es tan prodigioso como besar a una mujer o hacer que salga el sol o que baile Mozart. La música de Robert Schumann es lo más apropiado para cualquiera de esas cosas según el yo poético.

Clavar una daga, ocasionar una herida mortal carece de trascendencia ética una vez más. Mas no por eso carece de una trascendencia existencial o cósmica. Morder una manzana o el hecho de que salga el sol pueden ser cosas de lo más irrelevantes, pero para el yo poético no lo son, son trascendentes, o en todo caso son tan irrelevantes como volver a la infancia, besar a una mujer o clavar una daga. Una vez más, para un animal que sigue su instinto, morder su comida es tan normal como clavar sus dientes en un ser vivo; se trata de un mismo acto que para la mirada humana son dos actos con un peso ético muy distinto. El peso moral desaparece o se vuelve equivalente en todas estas acciones del poema. El yo poético ha sido vencido por sus instintos, que van de lo musical, alimenticio y erótico, a lo asesino. Ha sido *vencido por los demonios*,³⁵ como indica el título de este libro dedicado a Schumann.

³⁵ Los demonios, tanto en la acepción pagana (concebidos como genios traviosos y a veces terribles) como en la cristiana (siervos de Satán o ángeles caídos), representan el lado oscuro de la civilización, al igual que el salvaje.

Cuando los instintos o los demonios gobiernan, el sujeto se aparta de los cauces que la civilización le ha marcado, cauces que, a su juicio, no lo llevan a la felicidad, a la libertad o a lo correcto, sino a lo opuesto. En el siguiente capítulo se abordará esta rebelión, este desbordamiento de los cauces de la vida social que se encarna en la poesía de Hernández.

3 INSURRECCIÓN

*el romanticismo sigue existiendo, pero como una fuerza de rebeldía,
de enfrentamiento con un mundo adverso para todos,
al que hay que traducir en palabras, ponerlo enfrente y crear belleza*

FRANCISCO HERNÁNDEZ¹

La insurrección se relaciona con lo salvaje en tanto a que el hombre salvaje decide no seguir las normas de la sociedad, ya sea apartándose de ella y yéndose a vivir al bosque o al desierto, o convirtiéndose en una amenaza para la ley y el orden. Eso mismo sucede cuando un animal salvaje se sale de control —el control en un animal está en la correa, el bozal, la celda, el zoológico, el circo; el control en un humano es un poco más sutil y complejo, pero también puede incluir rejas y muros.

Este capítulo se subdivide en dos partes. En la primera se mostrará cómo Hernández hace una denuncia del sistema en el que vivimos, manifiesta su inconformidad, señala los errores, se rebela de este modo en contra de lo establecido, que impone su decadencia y su moral. En la segunda parte de este capítulo se ejemplificará cómo el poeta se determina a abandonar el pensamiento de la sumisión; esta es la acción rebelde que realiza Hernández: proponer otra forma de vivir y de pensar, rechazar las formas dominantes y hacer de la poesía una forma de rebelión, de construcción de otro mundo, pues la palabra no es tan sólo una queja, sino que por ser distinta y ser en contra, se convierte en una propuesta, en un ejemplo de independencia.

¹ Entrevista de Verónica Rivera S. (1997).

3.1 Denuncia

Empezaré con la primera parte de la vida, la infancia:

SÍNTESIS

Cada vez que era sometido
al potro de torturas
recordaba su infancia.
No por la humillación y la impotencia,
sino por la docilidad
que nace del martirio.

Cada vez que era sometido
al triste invierno de los fosos
recordaba su trayectoria en la tierra.
No por la soledad y el hambre,
sino por el sentido inútil de la esperanza.²

Este poema, el último de *Gritar es cosa de mudos*, en *Cuerpo disperso* (1982), ofrece una visión desencantada de la infancia y de la vida misma. La niñez no es, al menos para el yo poético y para muchas personas en el mundo, una época idílica, feliz y color de rosa. Es una etapa de sometimiento que se maneja como una etapa “de aprendizaje”. Pero la vida —ya sea adulta, que es desde donde se narra este poema, o infantil, que es lo que se recuerda— no es así porque tenga que ser así, sino porque los humanos así la han hecho. Son los humanos, principalmente los que dominan de una u otra forma, quienes inventan la tortura y potencializan el castigo a los desobedientes. Hernández niega el mito de la infancia feliz y esas son sus causas.

La sociedad está inmersa en la degradación, como lo relatan estos fragmentos de “La degradación de la primavera”, en *Última voluntad (textos dispersos)* (1996):

² PR, p. 37.

III

Abajo hay policías, boleros, enfermeras, enanos, asaltantes. Llamas de incendios salen por las ventanas y el ulular de las sirenas anuncia el señorío de la violencia.

Aquí, en el décimo piso, los muertos caminamos con recelo, angustiados, alertas, no sea que nos vayan a matar de nuevo.

IV

Las azoteas son patios elevados, nidos de gatas, el último rincón de las macetas.

En jaulas se destiñen sábanas, manteles y camisas de fuerza. No sopla el viento y un anuncio de cerveza se desploma. Una viejita lucha con avispa imaginarias. Un ciclista recuerda las mañanas en que se veían los volcanes, se distrae y una combi le parte las costillas.

VI

No dejan de sonar los teléfonos. Otros muertos nos llaman de lejanos cementerios verticales.

Afuera, el color dominante es el gris. Aquí, en el décimo piso, nada tiene color, salvo los labios de las muertas.

Me asomo nuevamente para admirar la primavera.

Rodeados de basura se besan los amantes y se aparean las ratas.³

De nuevo, se refuta un lugar común, esta vez no de la infancia, sino de la primavera, símbolo de vida, fertilidad, armonía y erotismo. Escuchamos una primavera no consagrada por las fiestas en honor a la naturaleza, como la de Stravinski, sino degradada por la destrucción del ser humano a la naturaleza y a sí mismo. En esta sucesión de imágenes urbanas, contemplamos lo grotesco que al mismo tiempo es peligrosamente cotidiano.

La denuncia es tal, que recae sobre el mismo sujeto que narra y observa su entorno. Parece tener cadáveres de mujeres en su departamento —¿son muertas vivientes, como suelen serlo los habitantes de la ciudad, o son cuerpos a los que él les quitó la vida?; en cualquier caso, esta primavera no es el

³ *Ibidem*, p. 558-559.

renacimiento a la vida, sino el reino de la muerte—⁴, y se reconoce a sí mismo como un muerto más.

Algo semejante se lee en “Escena suprimida de un guión de cine inexistente”⁵, que forma parte de *Fragmentos de hielo al sol*, en *En las pupilas del que regresa* (1991), donde el yo poético se encuentra en el metro de Nueva York y termina por sacar una pistola y dispararle a la multitud.

No obstante, el último verso muestra la ironía y la repugnancia, pero también la luz en dos sujetos que se aman en medio de esta destrucción. Y no sólo dos sujetos humanos, sino que también puede haber varias parejas de ratas. Esto, aunque parezca repugnante, es en realidad hermoso: entre el odio y la indiferencia todavía puede nacer el *eros*, la comunicación, los impulsos vitales de la naturaleza, algo que parecía incompatible con la imagen del ciclista atropellado por pensar en los volcanes, símbolo de que hasta los pensamientos sanos son destruidos.

Abordaré algunos ejemplos del poemario *Soledad al cubo*, perteneciente al libro del mismo nombre (2001). Es probablemente el libro más oscuro que Hernández ha publicado hasta ahora. Son treinta poemas que escribe un hombre encarcelado en las treinta hojas que había en su celda. Nunca se dice por qué está encerrado. El yo poético no lo recuerda. Supone que está en una clínica para enfermos mentales por “una depresión kafkiana o por un intento de suicidio.”⁶ Por cierto, Kafka —quien simboliza el testimonio del

⁴ Aunque esto es tan normal como las camisas de fuerza secándose como cualquier prenda en la azotea. Recordemos lo dicho en el capítulo 2, p. 35.

⁵ Véase *ibidem*, p. 343-344.

⁶ *S*, p. 108.

sometimiento absurdo y cruel y habla principalmente de alienación urbana—, a quien ya había recurrido antes,⁷ es ahora su única posibilidad de redención:

Escribo con estilo de cucaracha
para que me salve
el Sagrado Corazón de Franz Kafka.⁸

Aquí Kafka es un mártir santificado, símbolo de la víctima de la atrocidad, como los santos o el mismo Cristo, y como tal, tiene un poder divino ahora que está en el más allá.

De manera similar, en el poema trece la voz poética apela a una autoridad, a la autoridad suprema:

¿Dónde estoy, Dios olvidado y olvidante?
¿En cuál peldaño del tiempo abro los brazos?
¿Me rodean la orfandad y la impureza
de un sanatorio yanqui o español?
Han cambiado, sin alterar mi sueño, 5
el plato de comida, el vaso de plástico
y el bote de basura repleto de nada
y excremento.
También dejaron abierta la ventana 10
que no es ojo de buey
sino proporción áurea,
rectángulo de oro por donde, a ratos,
contemplo una mínima parte
de la siniestra (y anhelada) realidad externa.
El aroma del racimo de Ella no me deja. 15
Continúa el piso agitando sus miembros
de concreto aparente.
El techo, color de cielo desdibujado,
sigue existiendo en su acartonamiento
sin planetas. 20
La angustia de estar siendo sin estar,
—cerdo a la izquierda—, me obliga a comer uñas,
a arrancarme los pelos del pecho y de las cejas,

⁷ Véase, por ejemplo, “La boca de Franz Kafka”, en *En las pupilas del que regresa* (1991), en *PR*, p. 332.

⁸ *S*, p. 109.

a gritar con mi lengua inflamada:
 ¿Dónde estás, Dios tan castrado 25
 y tan castrante?
 ¿Dónde tu famosa bondad de iluminado?
 ¿Dónde tu resplandor sin cresterías,
 tu amor con esposas y con velas perpetuas?
 He utilizado trece hojas. 30
 Cuando se agoten, podré escribir
 sobre las hormigas de cuerpo lanceolado
 que nada saben del marchitamiento.⁹

Desde su encierro ve una parte del exterior, del anhelado exterior que, a pesar de que significa la salida al encierro, no es la libertad y él lo sabe bien. Cuando uno está enclaustrado, no es raro soñar con el exterior y asociarlo con la libertad. Pero, realmente, no lo es. Es un mundo siniestro al que nos hemos acostumbrado, al que extrañamos cuando somos privados de él. De este modo, el prisionero no idealiza al exterior, sino que denuncia su horror. Luego, el exterior es otra cárcel. La voz poética se encuentra en una cárcel dentro de otra. Y quizá si estuviera afuera seguiría sintiéndose encerrado. Quizá donde se encuentra no es más que una metáfora de la vida, del mundo cotidiano — pues no se ha dicho exactamente dónde está o por qué está ahí. La realidad externa, un posible más allá —físico o metafísico—, no sería entonces sino otra cárcel más.

Ahora ya no sólo le pregunta a Dios “¿dónde estoy?”, sino también “¿dónde estás?” Preguntas que en el contexto de la celda, adquieren una dimensión de paranoia y reclamo, de verdadera angustia. Además, ¿espera realmente que Dios le responda? No. Sabe que Dios no responde. Es olvidado y olvidante, castrado y castrante.¹⁰ Su fama de bueno no tiene sustento. Es un

⁹ *Ibidem*, p. 114-115.

¹⁰ En el poema treinta vuelve a invocar “al Dios tan castrado y tan castrante”. El castrador es aquí a su vez un castrado, pues tiene la mutilación y el mal arraigados en sí mismo. Los asesinos, torturadores y dictadores se explican en buena medida por su vida traumática.

gran hipócrita. El prisionero le echa en cara esto a Dios. Pone en evidencia la arbitrariedad de un Dios civilizatorio, que impone su orden. Pero Dios, seguramente, tampoco lo está escuchando.

En el siguiente poema, el yo poético menciona la dominante civilización:

Hormigas espantadas por su hambre.
Han salido de sus minas en las aceras
o de las junglas de los camellones.
Han llegado, con sus lanzas y escudos,
ante el cadáver de un pájaro negro.
No existe amenaza de lluvia,
no hay perros en las cercanías,
nadie cruza por donde reposa el cuerpo rígido.
Por las tres mil quinientas plumas
suben y bajan hormigas.
Patas y antenas semejan un segundo plumaje.
(Niños y pupitres mezclan su algarabía.
Debe haber un manicomio por aquí cerca).
Un perro se aproxima,
trata de comerse al pájaro
con todo y hormigas.
Falla en su intento pero lo tritura.
Al desprenderse parte del plumaje,
las entrañas quedan al descubierto.
No se ven huesos, no brota sangre.
Sólo filamentos de cobre, vísceras de plástico,
vértebras de aluminio,
alambres amarillos y azules
en lugar de arterias.
Llega el camión de la basura.
El escándalo de su campana
se confunde con el alboroto
ocasionado por los miles de robots alados
que vuelven a sus nidos
o golpean sus pupitres.¹¹

Dios sería uno de estos seres. Además, la obsesión por los genitales, sobre todo por los masculinos, y la respectiva humillación que implica estar castrado, no es rara en esta cultura falocéntrica, y Hernández no escapa a eso.

¹¹ S, p. 124-125.

Aquí se muestra cómo el mundo exterior —que se menciona en el poema visto anteriormente, en el verso catorce— y “libre” está mecanizado, es artificial, es una puesta en escena donde tanto naturaleza urbana, la naturaleza sometida —en este caso los pájaros—, como la humanidad —en este caso los niños que golpean sus pupitres—, representan que están vivos, cuando en realidad son máquinas y su vida está programada y controlada.

Pero, en el poema veintiséis, la denuncia no es tan sólo contra los otros:

No echo de menos el revoloteo de las mariposas
alrededor de pensamientos o de hortensias.
Extraño el vuelo de los helicópteros
en busca de ladrones y asesinos.
No echo de menos montar en bicicleta,
en pleno campo, detrás de una muchacha.
Extraño un embotellamiento de tres horas,
en alguna vía rápida, bajo el sol calcinante.
No echo de menos el canto de un ruiseñor
ni el rechinado de una mecedora junto a la chimenea.
Extraño las sirenas de las ambulancias
y el ruido que producen dos automóviles
al chocar entre sí.¹²

Si el prisionero reconoce el exterior como algo siniestro, no por eso deja de saber que él viene de ahí, que es producto de esa fábrica de horrores. Semejante a “La degradación de la primavera”, donde las antenas parabólicas reemplazan a los árboles,¹³ aquí los helicópteros reemplazan a las mariposas, los autos a las bicicletas, las sirenas de las ambulancias y el ruido que producen los autos al chocar reemplazan al canto de las aves y al rechinado de una mecedora junto a la chimenea. El contraste es entre lo sano y lo enfermo, entre lo natural y lo artificial. La mente está intoxicada y no puede pensar en cosas hermosas, sino sólo en destrucción. La naturaleza aparece entonces

¹² *Ibidem*, p. 136.

¹³ Véase parte V, en *PR*, p. 559.

como redentora, igual que en el poema “La degradación de la primavera”. El yo siente una fuerte nostalgia romántica por ella.

Ahora abordaré la denuncia que hace Hernández de la moral dominante, y no tan sólo de la decadencia y desesperanza.

La mejoría del suicidio, en *Mascarón de prosa* (1997)

El padre de Georg Trakl lo sabía muy bien: un hijo poeta puede hacerte renegar de la vida. Por eso, cuando el 3 de febrero de 1887 su esposa María Halik dio a luz un niño de poco peso, muy inquieto y casi transparente, levantó los ojos al cielo y rogó porque el recién nacido permaneciese a prudente distancia de los espejos y la literatura. Sin embargo, espejos y letras lo persiguieron siempre. Nunca estuvo a salvo de su imagen insignificante y de la superioridad de su poesía.

La dicha de una infancia triste lo rodeó con su luz. El padre, en su distancia, sueña con vender materiales para construcción. El interés de su madre se centra en coleccionar antigüedades. Georg y su hermana Margarita, la amada Grete, disfrutaban los escondrijos de la casa, el contacto furtivo de los labios y las lecciones de piano. Más tarde compartirán también los efectos del opio y la cocaína.

Trató de ahogarse en un estanque. Lo juzgaron una caída y nadie le dio importancia a su intento fallido. Las vías del tren lo atraían como imanes, pero las composiciones de Schubert, Chopin y Liszt, aunadas a las lecturas de Ibsen y Maeterlinck, le permiten encontrar asideros. Escribe teatro y versos donde pululan arañas, murciélagos, epidemias, lluvias constantes y la nostalgia por ese paraíso que sólo gozan los nonatos.

Fue un mal estudiante. Alguien que conoce el fulgor de las pupilas de Dios y sabe de los agusanados párpados angélicos, no puede tener buenas calificaciones en matemáticas o en latín. Detesta lo rojo del dinero, no le simpatizan los austriacos y pide la cabeza de aquellos alemanes seducidos por la modernidad.

Rimbaud, Hölderlin, Baudelaire, Nietzsche y Dostoievski, nutren sus horas de lunático. Espejos de la verdad lo acercan a estudios de farmacia. Dos años después consigue trabajo en El Ángel Blanco, una botica que todavía existe en Salzburgo. El amor por Grete se ahonda y la culpa crece. La depresión lo hace pensar en la mejoría del suicidio.

No está solo. Con amigos afines funda círculos literarios con nombres de dioses griegos. Publica, se sumerge en el alcohol y el veronal, lo envuelve el cloroformo, frecuenta prostitutas de la Judengasse.

Tres o cuatro colores llegan a obsesionarle. Intenta pintar un depósito de cadáveres repleto de girasoles y aparece su retrato. Huraño, polémico,

ajeno a los territorios de la vida real, la soporta porque piensa continuamente en quitársela. Se protege con música, poesía y los vapores del incesto. Borneo, en ese tiempo colonia holandesa, surge en su delirio como una posibilidad de escape.

Le horroriza la violencia. Odia especialmente la cacería. Ve a su hermana como una cierva azul que cruza bosques, amenazada por el celo de los cazadores. La luna incrementa el púrpura de su locura. Llenas de caricias prohibidas, desea meter sus manos dentro de las letrinas. En los espejos crecen jacintos y amapolas. Ve publicado su libro *Poemas* pero de *Sebastián en el sueño* sólo alcanza a corregir galeras.

La guerra del 14 completa sus terrores y al ser enviado al frente, lo rebasa la realidad con múltiples espejos estrellados. Se incorpora a las tropas austro-húngaras, sabe lo que es el verdadero espanto después de la batalla de Grodek, en la Galitzia de entonces, actual territorio ucraniano. Debe atender heridos graves en un granero. Algunos le piden que los mate, otros se suicidan. Lo paraliza la desesperanza. Piensa en la hermana y avanza su furgón de culpas. Intenta quitarse la vida con un revólver, lo detienen sus compañeros. Camino al hospital militar, ve árboles con ahorcados movidos ligeramente por el viento. Sabe que la humanidad no tiene escapatoria. Ya en el hospital, teme que lo fusilen por cobarde. Comparte la habitación con un soldado y su *delirium tremens*. Se le presenta un ángel blanco y con dulces palabras lo consuela.

Consignan los libros que Georg Trakl murió por una sobredosis de cocaína, a los 27 años. También señalan que en Berlín, 3 años más tarde, Grete se dio un tiro en el corazón.¹⁴

Aquí, entre otras cosas, se denuncian la moral y la exclusión de los poetas, es decir, de los creadores. Trakl tuvo una vida, o así lo muestra Hernández, de artista romántico:¹⁵ entregado al dolor, enamorado siempre de un imposible, escapando constantemente de la realidad, hundido en las drogas y en la oscuridad. Era, también, resultado de su contexto y de su predisposición emocional. Si hubiera sido un poco más práctico con sus sentimientos no hubiera sido el poeta que conocemos y en quien Hernández se inspiró tres años antes para escribir *Cuaderno de Borneo*, en *Moneda de tres caras* (1994). El poeta mexicano se siente identificado con el austriaco.

¹⁴ A partir de aquí *M* significa *Mascarón de prosa*. *M*, p. 49-51.

¹⁵ Aunque en sentido estricto, Trakl no vivió durante el periodo romántico.

Pero independientemente de las decisiones de Trakl y de la fidelidad histórica o biográfica de Hernández, los personajes Georg y Grete son anatemizados desde el principio. Primero, por la “maldición” de tener un hijo vulnerable a enfermarse de poesía;¹⁶ luego, por la prohibición del incesto, el cual se empieza a gestar desde los primeros años, junto con el juego infantil, impregnado de inocencia y a la vez de sensualidad.

Su vida se va desarrollando con la frustración de no poder entregarse plenamente al amor por su hermana y a la nefasta sociedad que le rodeaba y que le daba la espalda en todo lo que él era y amaba. Por si todo esto fuera poco para un espíritu como el de Trakl y para cualquier ser humano, llega la guerra en la que tiene que participar. Su único escape a esa realidad peor que pesadillesca es la cocaína. La muerte es más digna que la vida, y se antoja como la mejor salida a un mundo que sólo le ofrece dolor. Grete, cual Tisbe, Isolda o Julieta, se dispara en el corazón, y semejante dolor se siente en el del lector.

Es importante para el tema de lo salvaje recordar la imagen de la cierva Grete perseguida por los cazadores (tercer párrafo de abajo arriba). Trakl aborrece la violencia, sobre todo contra los animales, según dice ese mismo párrafo. Tal vez creía que si la violencia contra los humanos es injustificada, contra los animales con mayor razón, pues ellos viven en su propio mundo. De cualquier modo se puede observar la siguiente asociación semántica: *Grete(amor)-cierva(naturaleza)* frente a *padres(moral)-cazadores(civilización)*. Lo salvaje está en la mira de la civilización. El amor o la pasión erótica deben estar bajo el control de la moral, las “buenas

¹⁶ Hernández también fue rechazado por su padre en cuanto a su vocación de escritor. Además, al igual que Georg Trakl, tampoco fue un buen estudiante. Véase la entrevista de José Ángel Leyva.

costumbres” e incluso las “leyes” biológicas que condenan el incesto.¹⁷ El romántico se opone a la modernidad, a la civilización mutiladora, defiende y quizá idealiza a la naturaleza y a la vida sencilla, libre de tantas cadenas. Además, Trakl vivió en carne propia la primera guerra en la que todas las potencias europeas se disputaron el poder económico y político. Sin duda alguna esto sólo confirmó más su odio por la civilización.

Una de las cadenas que Hernández constantemente rompe y señala son las morales. Le molestan la piedad y la gazmoñería. Como se vio en las últimas páginas del capítulo anterior, Hernández prefiere la impiedad.

Peor que la piedad y su alardeo, es la hipocresía, implícita en este poema de *Y la fuga* (1986):

I
En el atrio de la iglesia encontré a la gata. Le habían
arrancado las uñas, estaba flaca y triste, tenía numerosas
heridas en el cuerpo.
Dicen que así la dejaron los curas porque se comía las
hostias, profanaba el vino con su lengua y cuando las
campanas tocaban a rebato, se orinaba en el Sagrario y
rasgaba el manto de la Purísima.
La traje conmigo para salvarla de los perros murciélagos
y por el color desconocido de sus pupilas.¹⁸

Los curas, representantes de la Iglesia que predica la piedad, son capaces de cometer atrocidades de alto ingenio. Hernández prefiere una gata blasfema antes que una religión de mentiras.

En el siguiente ejemplo, de *Mascarón de prosa* (1997), se tratará un soliloquio en prosa. Es muy importante la prosa en Francisco Hernández, como lo demuestra el título de este libro. Por ello en esta tesis, en cuyo título

¹⁷ Estas “leyes” dan por hecho que una pareja incestuosa tendrá hijos, cuando esto no es una consecuencia obligatoria del amor o el erotismo.

¹⁸ *PR*, p. 287.

aparece la palabra poesía, se incluyen muchos ejemplos en prosa. Su concepción de la poesía no se limita a los versos, e incluso sus poemas en verso, son de métrica irregular y son muy narrativos. Utiliza y valora el lenguaje común, es en el que se siente más cómodo para expresarse.

Hernández se refiere al compositor Anton Bruckner (1824-1896):

—Admirado Franz Schubert, aquí, frente a un espejo de mi estatura, puedo decirle que ninguna mujer me ha comparado con una alondra obesa, como a usted. Sin embargo, no puedo contemplarme sin que me atemoricen mi cara de águila, el enrojecido cuello de toro, mis cejas de lagarto austriaco y mi cuerpo de paquidermo ceniciento. ¿Será por eso que conmigo no llega a la alcoba y que ninguna se ha atrevido a verme sin mi jubón de nudillos?

Debo apretar un poco más el lazo de la corbata. Así, exacto. Um, creo que Cósima tiene razón. Soy un oso blanco polifónico que al despertarse cuenta sus cabellos en silencio, al tiempo que pronuncia el nombre de su madre hasta igualar en número los segundos del día. Cósima, la horrenda celadora wagneriana, se ha visto envuelta desde ayer en telas negras. Murió Liszt, el iluminado, y ya no puedo enumerar los latidos de su corazón, aunque desde el amanecer he tocado diez veces sus *Estudios de Ejecución Trascendental* y he redactado cien versos para las *Armonías de la Noche*.

Aún así, no estoy conforme. Debo corregirlos hasta que lleguen a ser tan bellos como un salmo, hasta que se transformen en un furioso resplandor. Ahora, querido Franz Schubert, voy a cortar mis uñas. Las de las manos, por supuesto. Las de mis pies deben seguir creciendo de manera sinfónica, como un adagio contra el cual se estrelle la bóveda más alta, aquella donde los serafines son búhos de pulmones metálicos.

Esta mañana he pecado treinta y cuatro veces y en seis ocasiones ha sangrado mi lengua. He tragado saliva con cada uno de mis respiros, he repasado la lista de mis amantes imposibles y he dado gracias al Todopoderoso por esta castidad sin partitura. ¿No me escucha con nitidez? Permítame entonces acercarme al espejo, aunque lo empañe con mi aliento. Le confieso, ilustre Franz Schubert, mi secreta alegría por la muerte de Liszt, el virtuoso. No era un genio comparado con Wagner, a quien yo pertenezco. En gloria esté el magnífico. Desde allá debe consolar a la horrenda Cósima por la muerte de su padre.

¡Richard Wagner! Para mí, él es el protector de todo lo existente, incluyendo a los invisibles moradores de la vagina de su viuda. ¿Sabe, refinado maestro, que he contado las arrugas de Cósima y sus poros? ¿Imagina acaso el número de vellos que invaden su labio superior y sus pantorrillas?

Bueno, es tiempo de calzarme para asistir al funeral. No debo olvidar el pañuelo blanco, las quince margaritas, el rostro compungido y la imaginación de mis dedos para llegar matemáticamente a lo imprevisto.

Evitaré hacer la suma de quienes lloran por Wagner olvidando a Liszt. No pensaré tampoco en las papilas fungiformes de la pobre huérfana. Guardaré compostura, lo prometo. Trataré de improvisar a partir de *El motivo de la fe*, de Parsifal. ¿Lo recuerda? Será magnífico sorprender a los deudos con una morbidez semejante. El amor volará con su guadaña sobre nuestras cabezas y yo seguiré siendo, hasta que Dios lo mande, el rumbo de la rosa de los vientos, el inofensivo paquidermo castrado con cara de águila, el jilguero con cerebro de magnolia disecada, el pío organista de San Florián...¹⁹

El Bruckner retratado por Hernández podrá ser repugnante, envidioso, hipócrita, pero eso sí, es erudito, piadoso y cristiano, al menos ante todo el mundo. Presenciamos la típica doble moral. Al mencionar sus rasgos animales (cara de águila, cuello de toro, cejas de lagarto austriaco, cuerpo de paquidermo ceniciento, oso blanco polifónico, jilguero con cerebro de magnolia disecada) y su obediencia al protocolo social, Bruckner es un civilizado salvaje, es decir, la parte brutal de la civilización, semejante a la guerra y la crueldad que Trakl detestaba. Es una quimera, un monstruo abominable hecho de pedazos de animales y de atrocidad humana.

Es importante señalar que este poema, el de “El *pío* organista de San Florián”²⁰, le sigue a “La Señora Ciccone y las Damas *Cruelles*”²¹, donde se reivindica la blasfemia, el juego erótico, literario y sadomasoquista.

¹⁹ *M*, p. 64-65.

²⁰ Las cursivas son mías.

²¹ Las cursivas son mías.

Al contraponer Hernández piedad y crueldad, sólo ofrece estas dos alternativas, y él escoge decididamente la segunda. No obstante, podría haber una tercera, que mencioné en el capítulo anterior: la impiedad, que rechaza la piedad, pero va más allá de la crueldad. En fin, al escoger Hernández la crueldad, y al sumársele a esto su lenguaje directo, pueden percibirse, por ejemplo, tintes misóginos:

UN AMORTAJAMIENTO (en *Seis textos para seis pintores*, 2001)²²

VII

Después de raparlas, dan ganas de ahorcar a las mujeres, ¿verdad, Soid? Y más cuando te han cortado la inspiración, las manos y hasta el cuerpo de la cintura para abajo...

23 de *Por amor a Fosca* (2001)²³

Soñé que Fosca nadaba sin muslos en un plato de avena. Mi mano era un tiburón sin hambre. Mi hambre era una boca sin dientes. La cuchara era una grúa que la violaba.

En este último poema, de características surrealistas,²⁴ se observa la creación de relaciones impensables y racionalmente irreales a través de las imágenes, pero que emocionalmente hablando, son fuertes y muy reales.

Misoginia y creación poética van de la mano también en este fragmento de “La Señora Ciccone y las Damas Cruelas”²⁵, en *Mascarón de prosa* (1997):

²² *S*, p. 63.

²³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴ Los rasgos surrealistas en Hernández pueden observarse desde los primeros poemas citados en esta tesis. El surrealismo pretende indagar en lo subterráneo e inconsciente de la mente de esta civilización, la cual es considerada cuadrada y represora.

—A la Señora Ciccone, grita la más alucinada de las Damas Cruelles, es preciso martirizarla con la poesía más honda de las alcobas fúnebres, la que no se puede esposar en los bestiarios de la madrugada, la que entra por la fiebre como un descarnador con mandíbulas, la que tiene por esperanza un mascarón de prosa, la que se sabe perra y escotilla y víbora en racimo.

—A la Señora Ciccone, confiesa la más anciana de las Damas Cruelles, vale la pena remendarla, zurcirla, dibujarla, recortarla, reducirla, desfigurarla, sentenciarla, acariciarla, saborearla, desnudarla, escribirla y sin el menor asomo de piedad, atravesarla.

—A la Señora Ciccone hay que pegarle donde más le duele, dicen a coro, y en un navío que parte, las Damas Cruelles.

La enumeración en coro de las Damas Cruelles de todo lo que hay que hacerle a la Señora Ciccone, refleja su empeño y su obsesión por ella y por hacer las acciones mencionadas. Pareciera que hacer eso y hacérselo a ella constituyera lo más importante en el mundo para las Damas.

“Las palabras”, de Octavio Paz, se asemeja mucho a esta idea²⁶:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,

²⁵ *M*, p. 63. Podría especularse que la Señora Ciccone hace referencia a la cantante Madonna, cuyo nombre completo es Madonna Louise Veronica Ciccone.

²⁶ Octavio Paz es uno de los escritores que más han influido a Hernández, según palabras de él mismo —tiene un libro titulado *Veinte textos a partir de dieciocho fotografías de Octavio Paz*, en *Imán para fantasmas* (2004). Véanse tanto la entrevista de José Ángel Leyva como la de Verónica Rivera S. (1997), sobre todo la de ésta última.

hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.²⁷

Desde esta perspectiva, la palabra, que es un sustantivo femenino, debe ser maltratada y ultrajada lo más posible, debe serle arrebatada toda castidad y pureza, y no con buenos modos, sino a la fuerza. De otro modo no se lograría algo perturbador y realmente creador, sino sólo maneras ya más que vistas y tranquilas.²⁸ He querido remarcar el matiz sociológico que encierra esta idea.

Sobre esto, veamos el poema catorce de *Soledad al cubo* (2001):

Arrecia el olor a marejada,
como si la celda estuviera muy caliente
o a punto de menstruar.
¿Tienen también los calabozos
reminiscencias de mujeres, como los moluscos?
Toda mujer es una celda.
Toda celda, aunque lleve por nombre
Diana o Griselda, es simplemente una celda.
¿La bajada del flujo será por las goteras?
¿Del nublado techo
caerá un chorro de sangre negra?
Tal vez las cárceles
no menstrúan cada mes, sino cada año.
Por eso aún no me enfrento
a lo sagrado de su sangrado.
Por eso sus olores cambian de identidad sin repetirse.
Y si no descendiera el flujo, ¿dónde se acumularía?
¿Y si pasara el tiempo y nada y nada y nada?
¿Y si la celda estuviera preñada?
¿Y si yo fuera el feto de esta prisión?
Mientras me hago estas preguntas dibujo,
con los cuerpos de doscientas dieciséis hormigas,
la espiral de un caracol
donde se escucha la voz de un chorro de semen:
“Di Ana. Di gris celda...”²⁹

²⁷ Paz, p. 69.

²⁸ Esta concepción es compartida por los formalistas rusos, para quienes la literatura se caracteriza por violar los convencionalismos del lenguaje cotidiano.

²⁹ S, p. 116-117.

En primer lugar, este poema debe leerse en el contexto de los otros que integran el poemario. El prisionero está obsesionado con un ser femenino: la muerte. Ella, la Señora Cráneo, es finalmente la única en quien de veras puede confiar para salir de ahí. Desde esta perspectiva, todo el mundo, incluso lo erótico y lo hermoso, es macabro.³⁰ Si las montañas se comparan a veces con mujeres y las celdas con úteros, es lógico que la cárcel, que es la única realidad de este hombre, sea también una mujer.

Hernández, como poeta romántico y como occidental —es decir, hijo de una cultura de tradición cristiana—, concibe a la mujer como una paradoja que lo salva y a la vez es su perdición, como un ser bello y terrible a la vez.³¹

Veamos a continuación, “Margaritas a los cerdos”, en *Al garete* (2001):

Arrojé margaritas a los cerdos
y para mi sorpresa,
quedaron arrobados por su hermosura,
abandonaron de súbito la porquería
y se instalaron cerca
de los jardines y las fuentes.
Hoy gozan con el perfume
de otras flores,
celebran el canto de las aves
y admiran el vuelo
de las mariposas.
Pero siguen siendo cerdos
en el fondo.³²

En este poema —en donde la ironía es muy clara— se continúa la metáfora de “arrojarles margaritas a los cerdos”, es decir, darle algo bueno o

³⁰ Por otro lado, sería conveniente comprender cuál es el concepto que tiene Hernández de la mujer. Lo cual no se puede saber de manera cierta y tajante. A pesar de algunas imágenes con tintes misóginos, no podemos considerarlo un misógino consciente o radical. Las figuras femeninas tienen gran importancia, y positiva también, en su obra.

³¹ Es interesante la portada de *Soledad al cubo*, donde aparece Hernández con una tenue sonrisa y una mirada vivaz, sosteniendo en una mano un bastón cuyo puño es una pequeña escultura de una mujer desnuda y acostada, como experimentando el éxtasis.

³² *S*, p. 21.

hermoso a alguien que no lo valora. Se profundiza sobre el dicho, pues aunque los cerdos aparentan deleitarse con las margaritas, cosa que en teoría no debió suceder, siguen siendo cerdos. La valoración de las margaritas no implica necesariamente la superación del estado de cerdo. Esto es porque puede ser muy superficial y artificiosa, fingida o exagerada. No transforma al sujeto, sino que se convierte en un aditamento de lujo, equivalente al perfume. La poesía puede ser también un aditamento de lujo, y de hecho lo es para algunos de los que presumen ser muy sensibles a ella.

Como último ejemplo de este apartado de denuncia, veamos con detalle lo que nos dice el poema “Zoo” de *Portarretratos* (1982). En este poema se encuentran los principales elementos de la mayoría de la poesía hernandiana relacionada con el tema de lo salvaje: la referencia animal, la rebeldía contra la civilización y el orden impuesto, y el erotismo.³³

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...	
Tú eres una mona desnuda cuando no estás vestida. Eres la más inteligente de las monas.	
Tu terso pelaje fraccionado es de color oscuro y habitualmente y contra la costumbre, te desplazas sobre dos de tus delgadas patas. Guffjj... grr.	5
Para comer frutas y raíces utilizas tus manitas negras y cuando recibes demasiadas visitas te vuelves arisca, grrruñes, haces señas obscenas y la movilidad de tu expresión es menos comunicativa.	10
Eres una hembra joven, codiciada por todos. Pronto tendrás tu primera cría y serás la grandiosa atracción de los domingos de algodón de azúcar y sol brillante. Yo soy un gorila albino que se ha enamorado de la inmensa	15 20

³³ Se expondrán los resultados del análisis de este poema con el método estructuralista en el Apéndice 2.

libertad de tus ojos que evocan
selvas cálidas y húmedas.³⁴

En el verso dos, el yo poético —que en este caso es un gorila albino— enfatiza en la persona a la que le dirige su discurso (*Tú*), esto se debe a que se le dice que es una mona desnuda. Si se le dijera otra cosa, más propia de un ser humano, probablemente el *Tú* no aparecería. Se quiere dejar muy claro que la mona desnuda *eres tú*. De este modo, el poema es una enunciación de un simio a otra simia, y se quiere aclarar sobre todo esto último porque seguramente ella no se reconoce como tal. En esta alegoría de una mujer, el yo poético la retrata como un primate, y la ridiculiza, al menos durante casi todo el texto. El ejemplo más claro es el verso cuatro, donde, irónicamente, le dice que es la más inteligente de las monas.

De aquí que los pleonasmos y las contradicciones tengan una función necesaria: decir que es una mona y decir a la vez que usa ropa (vv. 2 y 3); decir que tiene cuatro patas³⁵ y a la vez que anda en dos (vv. 6-8); decir que cuando recibe muchas visitas se vuelve arisca, gruñe y hace señas obscenas — con esas *manitas* negras— cuando en realidad demuestra su fastidio reduciendo su expresividad (vv. 11-14).

Hasta aquí, la ridiculización de la mujer a través de la mona tiene un tono jocoso y ligero. Es decir, no es propiamente una agresión o un insulto, sino simplemente una comparación graciosa. Pero en el verso quince es donde empieza la verdadera sátira a la mujer, y más que a la mujer, a la sociedad a la que pertenece. La mona es codiciada por todos porque es joven, en otras palabras, porque está en edad de reproducirse —como se aclara en el verso

³⁴ *PR*, p. 69.

³⁵ Desde luego, la palabra “patas” denota animalidad.

dieciséis. La belleza, la inteligencia o los buenos sentimientos no son los atractivos, aunque pueden estar presentes también. Cuando tenga su primer hijo, la gente se lo celebrará y será socialmente el suceso más importante de su vida. Los bebés son tiernos y son en sí una atracción, pero además simbolizan el origen de la familia, una de las instituciones más fuertes de la sociedad, donde se controla la educación, se reivindican las jerarquías de edad, sexo e ingresos económicos, se genera el control del erotismo y se inculca la moral. Todo esto hace que el zoológico se beneficie económicamente. Y el zoológico donde se encuentran estos monos es la metáfora del sistema social: algo que no nos permite salir, que es artificial, que nos ha asignado roles muy específicos, que se beneficia a nuestra costa. *Todos* los que codician a la mona son los monos machos, pero, principalmente, los dueños del zoológico y los visitantes de los domingos familiares.

En el verso diecinueve, el yo poético que ha descrito a la mona con sarcasmo se confiesa simio también, y simio encerrado también,³⁶ y confiesa su amor por ella. Entonces es cuando habla abiertamente de la libertad que le evocan sus ojos, a pesar de ser una mona encerrada. Esa libertad es vivir en otro espacio, con abundancia y donde haya humedad y calor —lo que seguramente es una alusión al cuerpo y al erotismo que no es sólo sexual, sino que abarca además todo el entorno.

Pero en realidad no se trata de un poema erótico. Los últimos versos, sí, insinúan algo. Desde un principio encontramos menciones del cuerpo que, en realidad, no son precisamente eróticas. Por ejemplo, en el segundo verso, se remarca que la mona está desnuda no tan sólo como pleonasma —lo que se explicó líneas atrás—, sino también como refuerzo de la desnudez, como dato

³⁶ En este apartado se han citado poemas que también hacen alusión al encierro del yo poético y del mundo entero, como por ejemplo “La degradación de la primavera”.

que la voz poética no quiere que pasemos inadvertido. Esto, quizás, se halla en estrecha relación con los gruñidos que escuchamos, que son como los de un animal que posiblemente está en celo. Pero a pesar de estos gruñidos, la descripción de la mona es como la de un diccionario de zoología. Decir que sus patas son delgadas (v. 8) o que su pelaje es fraccionado (v. 5) no es algo que la caracterice como precisamente atractiva.

Por esto es que el final contrasta, al recurrir al tópico de la poesía amorosa que es hablar de los ojos, que son los que contienen toda la belleza y la libertad de la vida que el gorila anhela.

El yo poético es un gorila albino, lo que se diferencia con mona de pelo negro. El contraste no es tan sólo por el color del pelo, sino que implica que el yo sabe que es especial, raro, mientras que la mona es más ordinaria. Esto es también una metáfora: podemos ser muy distintos tú y yo, pero en el fondo sólo somos changos enclaustrados. Es decir, las diferencias no son insoslayables, y de hecho son una parte importante en el interés por el otro.

Respecto al binomio mona de pelo negro-gorila albino, cabe destacar la presencia de elementos duales en el poema. Están las contradicciones de los versos 6-8 (*habitualmente y contra la costumbre, te desplazas sobre dos de tus delgadas patas*) y 11-14 (*cuando recibes demasiadas visitas te vuelves arisca, grrruñes, haces señas obscenas y la movilidad de tu expresión es menos comunicativa*), que están a su vez divididas en su interior mediante la conjunción *y*. Está la sentencia de los versos 16-18 (*Pronto tendrás tu primera cría y serás la grandiosa atracción de los domingos de algodón de azúcar y sol brillante*), que también está dividida en dos grupos mediante la *y*. Y están, además, las selvas que son cálidas y también húmedas, del último verso. Así, está la dualidad al hablar de cómo es la segunda persona (vv. 6-8 y 11-14), al hablar de lo que le pasará en un futuro cercano (vv. 16-18) y al hablar del yo

enunciador (vv. 19-22). Todos estos elementos duales son complementarios y no irreconciliables —incluyendo las contradicciones, como ya se dijo—, como una pareja.³⁷

El poema representa el pensamiento de un gorila expresado como se supone que él lo pensaría.³⁸ Por eso se escuchan gruñidos en los versos uno, nueve y doce. El título “Zoo”, que significa ‘animal’, refuerza esto, y también funciona como referencia al zoológico en el que se encuentran los monos.

De estos modos Hernández denuncia al mundo y se rebela contra él. Contra tantas mentiras, contra la represión de lo vital, contra la hipocresía.

3.2 Acción

Empezaré con un poema epistolar que está a caballo entre la denuncia y el concepto de acción explicado al inicio de este capítulo. Se trata de “A quien corresponda: (después de ver la fotografía de una suicida)”, en *Al garete* (2001):

Hasta aquí el pensamiento. Ni un sueño más. Así termino o continúo con mi extranjería a 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. Canelo 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

³⁷ Respecto a la dualidad complementaria en la poesía de Hernández, véase el poema “Octubre IV” (en *Cuaderno de Borneo*, 1994), citado en 4.1 La existencia, inasible.

³⁸ Aquí entra la verosimilitud de la ficción del poema.

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 al 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 cien mandamientos de los celos 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?³⁹

Por un lado, el poema en forma de carta confesional es una denuncia irónica —también es una *acción*, pero eso se explicará más adelante—, pues en el título se habla de la foto de una suicida y al final ella pide que no le tomen fotos. Se enfatiza el morbo de la sociedad, sedienta de violencia e imágenes de desnudos, sin importar si son los de un cadáver con un agujero en el pecho. Rechaza también la hipocresía de los funerales y de los sacerdotes.

³⁹ S, p. 49-50.

Renuncia a la vida que lleva porque le parece nefasta. Su suicidio es ya una liberación para ella. Es mejor no existir que seguir viviendo esto. Finalmente, la vida que llevaba era como muerte en vida —claro, existía la posibilidad de cambiar la vida. En esto está lo trasgresor del suicida: en no aceptar la vida que el mundo le ofrece, es por eso que son tan condenados, por no resignarse, como la mayoría de las personas lo hacen.⁴⁰ Pero además, deja una carta “a quien corresponda”, que leerá quien se asome a la poesía de Hernández. En esta carta aprovecha para ridiculizar a la sociedad y decirle: todo eso yo lo rechazo.

Rechaza la religión, los invitados al funeral, la angustia que causa el insomnio, la envidia, la vejez y sus achaques, el olvido y el abandono en el que suelen caer las personas cuando ya no pueden ser autosuficientes, los *cien mandamientos* de los celos, es decir, todo lo que el buen celoso tiene que cumplir, sin olvidar detalle, para hacerse la vida imposible y para hacérsela imposible a alguien más, y las preocupaciones económicas. Es decir, rechaza los rituales, que conforman buena parte de la civilización, y el pensamiento ortodoxo.

Contrástese este poema con “El pío organista de San Florián”, visto en la sección anterior, y una vez más se verá que es más digno y menos cobarde, menos cristiano y menos reconocido, el suicidio que la vida de constante autonegación y ocultamiento.

La vida que muchas personas tienen, la vida que nos dicen que hay que tener, es una habitación de cuatro paredes. Ahí “tenemos que” vivir, luchar por sobrevivir y no ser aplastados, aplastar si se puede. Hernández sugiere otra

⁴⁰ También cabe la posibilidad de que ella no haya escrito la carta, sino que haya sido el asesino, o de que éste tuviera un pacto con la ahora muerta.

cosa en el primer poema de Agosto, en *Cuaderno de Borneo*, en *Moneda de tres caras* (1994):

Golpear el muro con fuerza, hasta ver el reverso de la piel, hasta inaugurar un ritual de tambores con los nudillos, hasta desdibujar por completo tu perfil trazado con una daga.

Golpear el muro con fuerza, una y otra vez, sin descanso, hasta que se derrumbe y me aplaste.⁴¹

En primer lugar, hay que relacionar este poema con su contexto, en *Cuaderno de Borneo*, libro que supuestamente escribe Georg Trakl, cuya vida fue muy limitada por su sociedad.

Usar, pues, las fuerzas para demoler el muro, para salir a una vida que valga la pena, en lugar de usarlas para fortalecerlo y de este modo quedar como buen ciudadano. Quizás el muro me aplaste, pero nada podrá superar la satisfacción de saberse libre de aquella vida, de saber que aunque no logré derribarlo, usé mi fuerza para combatir mi propia opresión, de saber que, al golpear el muro, renuncié y rompí con el solo intento los límites que me imponían. Lo importante no es la vida en sí, sino cómo se viva.

Esto es el lenguaje poético, el lenguaje creador, es el descubrimiento de otras formas de ser-pensar-decir dentro de los límites de una cultura y una lengua impuestas. Así, se rompe la ortografía y la sintaxis y/o, en el caso de Hernández, poeta básicamente narrativo, se rompe el pensamiento estándar.⁴²

⁴¹ PR, p. 473.

⁴² “La recreación del lenguaje nace de la capacidad para establecer asociaciones inhabituales, para relacionar de modo personal objetos que pertenecen a diferentes esferas de la realidad, y sirve al lector para «romper los modos convencionales de percepción y valoración», observando así el mundo con «nuevo frescor» dice Eliot” Beristáin, *Análisis...*, p. 49.

Luego, la acción rebelde requiere, en un primer momento, de la destrucción del sistema para poder después crear otro, que se supone que debe ser mejor. Después, o simultáneamente, vendrá la creación del nuevo mundo.

Pero durante este proceso, el individuo o los individuos rebeldes, que quizá en un primer momento simplemente tenían preguntas no satisfechas y no se concebían como rebeldes, se encuentran solos. No tan sólo se enfrentan a los líderes del sistema, sino que se enfrentan a la mayoría de los que viven ahí y que, a pesar de que muchas veces no están contentos con su vida, tampoco se arriesgan a perder lo poco que tienen y ser escarmentados después. Esto viene a cuento porque la soledad es algo importante en Hernández. El epígrafe de María Zambrano que abre el libro *Soledad al cubo* (2001), dice: “Escribir es defender la soledad en que se está”⁴³. Aquí, ciertamente, no se dice que el solitario sea rebelde.⁴⁴ Se dice que todos estamos solos, y que al escribir defendemos y reivindicamos esa soledad. Sin embargo ninguna palabra es inocente. Decir que todos estamos solos, y que eso es algo que hay que defender, es decir que la soledad es algo que está siendo atacado; es decir también que cada quien debe conformar su vida y afrontarlo, que de hecho cada quien conforma su vida, y que no hay pretexto para decir que el otro me inventó, cuando yo estoy solo, y yo solo acepté esa conformación. La soledad no es algo de lo que haya que deshacerse, como le han hecho creer a la gente para utilizarla mejor. Al abrazar la soledad, nos abrazamos a nosotros mismos y podemos ver el mundo con nuestros propios ojos sin temer esas visiones.

⁴³ S, p. 91.

⁴⁴ La cita, como toda cita, está privada de su contexto. No podemos saber a qué clase de solitario se refiere la filósofa española de tiempos de la Guerra Civil. No importa de momento, pues Hernández ha aislado su expresión y la está resignificando al ponerla en la primera página de su libro. Este es su nuevo contexto.

El poder de crear mi vida lo tengo yo, y yo decido a quién se lo doy y cómo lo uso. “Escribir es defender la soledad en que se está”. Escribir es, pues, defender mi derecho a ser yo y a ser como yo quiero ser, pues en una hoja en blanco puedo escribir lo que quiera, puedo ir transformándome al hacerlo. Y nadie me va a ayudar a hacerlo. Es una labor solitaria.

Recordando la introducción a la tesis, el salvaje también se relaciona con el ermitaño, el hombre que se aleja de la sociedad y de sus leyes, así como de su decadencia, para vivir solo entre los árboles, los cerros y los animales.

Hernández sigue reflexionando sobre su quehacer literario en este fragmento del quinto poema de *Soledad...* (2001):

Y aquí respiro escribiendo para no desaparecer,
suicida de tercera sin navaja de rasurar
ni horno de estufa,
cobarde que no se atreve
a sacarse las tripas, porque aún el musgo
o las paredes tristes
son dignas de observarse.⁴⁵

Aunque el poeta es en este libro un prisionero y su vida es horrible, su mirada hace que lo horrible, sin dejar de serlo, se torne en algo digno de observarse y de vivirse. Ahí, en esa mirada, ya está la creación, la ruptura del muro que limita y que dice “esta es tu vida y no sirves”.

En este fragmento del poema diez continúa la explicación del *ars poetica* del poeta solo y prisionero:

Escribo con estilo de cucaracha
para que me salve
el Sagrado Corazón de Franz Kafka.
Escribo y recuerdo a Max Brod,
en un pozo muy parecido a este,
escribiendo cartas

⁴⁵ S, p. 101-102.

para después quemarlas.
Escribo para no patear el taburete verde
recién pintado de blanco.
Escribo para no estrangular a la colchoneta
que una mañana despertó convertida
en un horrible insecto.
Escribo para no redactarme las venas
con el bolígrafo azul.
Escribo para que las uñas de mis pies
no me corran.
Para que mis jugos gástricos no me ahoguen.
Para que mis sueños no se pongan en huelga.
Para que la Señora Cráneo no me cambie
por un robot lleno de ilusiones.
Y en el último de los casos,
escribo para dejar una crónica optimista
de las aguas negras que inundan el Castillo.⁴⁶

Además de las referencias a Kafka y a su mundo claustal y pesadillesco, el yo dice que escribe para que sus sueños no dejen de trabajar, pues la escritura es lo que los motiva a hacerlo. Si dejara de soñar, la Señora Cráneo, la muerte, llegaría. Pero no llegaría deteniendo su corazón y su pulso, sino deteniendo su cerebro, su mente, su alma, convirtiéndolo en un robot lleno de ilusiones, de programas colocados por otro.

Hasta aquí la relación entre el *ars poetica* de Hernández y la acción rebelde.

El poeta veracruzano parece, al menos en sus poemas, querer alejarse del mundo, de sus conceptos y sus valores, de Dios y sus súbditos. El siguiente poema se refiere a Arthur Rimbaud:

Septiembre III, en *Cuaderno de Borneo* (1994):

Miro por largo tiempo las estrellas, busco tu morada en
la Osa Mayor. Allá tu espíritu quita el centro a las
órbitas y pisotea la eternidad.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 109.

Dichoso como una mujer, allá la ceguera del Padre no te alcanza.⁴⁷

Rimbaud, a quien invoca poemas atrás y poemas después, desprecia a Dios, y de manera muy específica en “El mal”, donde lo retrata como un déspota que se burla de todos. Hernández nos muestra que hay un lugar en el universo, que hay algunas almas que escapan de la ceguera del Padre celestial y sus dominios.

Ahora entraré a la parte de creación de un mundo alterno dentro de la cotidianidad. En los siguientes ejemplos, Hernández ya ha destruido los paradigmas, principalmente de carácter moral.

PORNOGRAFÍA, en *Portarretratos*, en *Cuerpo disperso* (1982)

las lenguas se bifurcan
en busca de resquicios
las piernas se entrelazan
y flotan en la sombra
los pelos se destejen
bajo una enredadera secreta
los poros manan
su espuma inconfundible
la saliva reposa
en los labios de la estatua
desde la luz lejana
la inercia nos contempla
el ojo lucha entonces
hasta horadar los cuerpos
de memoria⁴⁸

Aquí, Hernández nos ofrece una visión sublime de la pornografía que no por eso deja de ser muy corporal. Debido a nuestro contexto, la pornografía

⁴⁷ *Ibidem*, p. 482.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 66.

se concibe como algo tosco. El poema puede estar hablando de una película XXX, pero el lenguaje utilizado entra en nuestra concepción de lo poético.⁴⁹

En este contexto, Hernández nos muestra una “pornografía” “poética”, es decir, el erotismo más directo que paradójicamente se encuentra sublimado. Resemantiza así la pornografía, incluyéndola en la cultura con C mayúscula. De hecho, es sólo el título lo que lo hace pornográfico, pues existen muchos poemas consagrados como no pornográficos de estilo semejante.

Desde el primer verso (*las lenguas se bifurcan*) se observa una alusión a lo salvaje que nos recuerda la lengua bífida de algunos reptiles como la serpiente, asociada al pecado y al erotismo. Además, esta bifurcación coincide con la dualidad mencionada entre pornografía-poesía.

Hernández integra a su mundo, sin culpas o vergüenza, tanto poesía como pornografía. Éste es el mérito, no el integrar a la pornografía a ese círculo elitista, pues no es superior ni mucho menos. Es la incorporación al mundo al que él pertenece: al de los intelectuales, y es al mismo tiempo una sacudida morbosa al lector de poesía.

En el poema 19 de *Por amor a Fosca* (2001), Hernández escoge un léxico más normal para los mexicanos comunes y corrientes:

Cuando Fosca abre los ojos también abre las piernas. Y seguimos cogiendo hasta que el día cierra los ojos y se transforma en noche.⁵⁰

Aquí el equivalente a que Fosca abra los ojos es que el día los cierre, y el equivalente a que Fosca abra las piernas es que el día se transforme en noche. Es decir, el día no cierra sus piernas, y Fosca, tampoco. Pero lo que

⁴⁹ Hay que analizar, pues, nuestra concepción de la pornografía y nuestra concepción de lo poético.

⁵⁰ *S*, p. 56.

deseo remarcar es el uso de la palabra *cogiendo*, que desde la concepción tradicional, tampoco encaja en “lo poético”.

Veamos otro ejemplo de *Por amor a Fosca*:

21

Ella vive en la calle de la Saudade. La he visto bajar la cuesta casi desnuda, pararse a tomar agua en una fuente, sentarse a descansar en una banca y provocar a los ancianos para que la acaricien sin tocarla.⁵¹

Fosca también es libre de andar desnuda por la calle. No hay sanción moral o jurídica que la amedrente.

En el universo moral de Hernández tampoco existen los celos, o al menos eso parecen decirnos varios de sus poemas:

20, en *Por amor a Fosca*

Entran murciélagos por el culo de Fosca. La electricidad entra por sus pupilas. Un perro negro la monta antes de correr tras un aleteo de zopilote. El tiempo daría su vida por convertirse en espejo.⁵²

Fosca, como se ha visto las veces anteriores que he citado este libro, es la amante del yo poético. Éste no sufre de celos. Tampoco ella:

22

Fosca pudo llamarse Ofelia o Ana Palindrómica pero se llama Fosca.

Desconoce los celos, los eclipses la conducen a grandes basureros y en sus axilas crecen matorrales con espinas fosforescentes.⁵³

No se piense que como Fosca es montada por un perro, el yo poético tiene menos razones para estar celoso. Los celos no tienen límite. Además, el

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

yo poético hernandiano seduce y “monta” mujeres-animales a lo largo de las obras (por ejemplo, en *Y la fuga* (1986) o “Las últimas presencias del invierno”, en *Desnudez* (1982)). Hernández se ha liberado también del control erótico y psicológico.

Por amor a Fosca 35

Ella besa mis tatuajes. Yo beso sus estrías. Ella besa mis arrugas. Yo beso sus cicatrices encendidas.⁵⁴

Por amor a Fosca 37

Por amor a Fosca la fotografio masturbándose, bañándose, enroscándose. He fotografiado sus costillas falsas y las cuarteadoras de sus talones, sus muestras de excremento y sus invisibles omóplatos, sus toallas renegridas y sus flemas diurnas, su forma de persignarse y los restos de su cabello en la coladera.

Por amor a Fosca revelo no sólo el canto. También las múltiples caras de su moneda.⁵⁵

La mujer no es sólo piel o genitales. También es sus secreciones y sus estrías, sus lonjas y su celulitis, sus cicatrices. Esto no es muy agradable si nos situamos en la perspectiva tradicional, desde donde hasta el mismo sudor resulta asqueroso. Esta es la perspectiva de nuestra civilización cristiana que niega lo “sucio”, tanto en el sentido literal como en el moral, cuya estética niega, pues, la misma naturaleza. Pero el erotismo de Hernández es un erotismo extenso, que abarca al ser deseado en todo lo que lo constituye y no tan sólo en lo que la sociedad considera “bonito”. Las mujeres son finalmente seres vivos, no maniqués. Lo mismo sucede con los hombres, por supuesto.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁵ *Idem*.

Este poema repite *Por amor a Fosca* (que es el título del poemario) dos veces. Esto nos está diciendo mucho, tanto del poema como del libro. Significa que todas sus acciones que aquí se describen las hace por amor a ella. Fotografiar excrementos puede ser un acto de amor porque, como dice al final, es una parte de ella, es una cara más de las múltiples que tiene esta moneda llamada Fosca —no son simplemente dos.⁵⁶

La obra hernandiana tiende a lo narrativo, utiliza un léxico y una sintaxis accesibles al común de las personas y rara vez hay una estructura métrica rígida. Esto es parte de la acción de insurrección, es salirse de la poesía entendida de la manera más ortodoxa y purista, es ser más *prosaico*, en apariencia más ordinario. En la entrevista que le hace José Ángel Leyva, dice:

Respecto al título *Las gastadas palabras de siempre* [en *En las pupilas del que regresa* (1991)], debo confesarte que es de mis favoritos. ¿Será que me curan en salud? A fin de cuentas, no soy un innovador. Escribo sobre los temas de costumbre, con un vocabulario bastante traqueteado. Ni hablar. De ese lenguaje voy a seguir colgado.⁵⁷

Hernández se enorgullece de esa escritura prosaica —en los dos sentidos de la palabra—, y la defensa de su soledad llega al grado de escribir un libro titulado *Mascarón de prosa*.⁵⁸

Al mantenerse en el lenguaje “traqueteado” y común, Hernández, paradójicamente, crea un mundo poético diferente al que el lector común esperaría al abrir un libro de casi seiscientas páginas titulado *Poesía reunida*,

⁵⁶ Recordemos el título de un libro de Hernández: *Moneda de tres caras* (1994).

⁵⁷ Véase Leyva.

⁵⁸ Hernández no es de los poetas mexicanos contemporáneos más conocidos. No obstante, aparece en varias antologías, como por ejemplo en la *Antología del poema en prosa en México* de Luis Ignacio Helguera.

de la colección “Poemas y ensayos”. Aunque no innove, sorprende. Se aleja de la posición de iluminado que tienen muchos poetas. Su lenguaje lo demuestra. Crea otro vínculo, más personal, con el lector.

Para concluir este capítulo, recordemos que el *homo sylvestris* u hombre salvaje es, en palabras de Bartra, “un ser que se emancipa de la culpa y del agobio del alma, para sumergirse como una fuerza vital desalmada en el enloquecido torbellino del cosmos animal y vegetal.”⁵⁹ Y agregaría que también en el liberado cosmos personal, que rebasa las taxonomías. De estos modos Hernández reinventa el mundo.

⁵⁹ Bartra, p. 112.

4 LO INASIBLE

*Y hay que corroer. Y hay que confundir.
Confundir sobre todo, confundirlo todo.
Confundir el sueño con la vela,
la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso;
confundirlo todo en una sola niebla.
La broma que no es corrosiva y confundente no sirve para nada.
El niño se ríe en la tragedia; el viejo llora en la comedia.*

MIGUEL DE UNAMUNO, *Niebla*

Lo salvaje se relaciona con lo inasible porque no es poseíble ni controlable. Si lo fuera dejaría de ser salvaje. Mientras un tigre se siga comportando como tal, el cirquero no podrá utilizarlo. Necesita domesticarlo, quitarle lo salvaje y lo agresivo, enseñarle trucos, para poseerlo propiamente como fuerza de trabajo que le proporcionará ganancias. El ser salvaje, mientras lo sea, es inasible.

En la poesía de Francisco Hernández, esta inasibilidad de lo salvaje se da a través de la naturaleza, del cuerpo, del ser amado y de la relación hombre-mujer, de la otredad, del espacio, del tiempo y de la alucinación; así como a través del constante descubrimiento de lo inasible en la vida.

4.1 La existencia, inasible

El ser humano intenta asirse a la vida: pinta animales y otros humanos en cuevas y colecciona objetos hermosos o que significan algo emocionalmente. Sabe que si no lo hace esos objetos estarán fuera de su control o los olvidará. Es pues, un intento de asir lo inasible y lo fugaz de la vida. Hernández está consciente de esa cualidad *salvaje* e incontrolable de la existencia, y lo manifiesta en su poesía.

En “El viejo de la fotografía”, en *Última voluntad* (1996), se observa esta inasibilidad del tiempo y de la vida:

Matisse, el viejo Matisse fotografiado por Cartier-Bresson, se aferra a la vida que en ese instante tiene la forma de una paloma blanca. En la pequeña habitación, olorosa a excremento y albayalde, se establece la pugna entre claridad y negrura. Matisse cubre sus canas con ceñido bonete seminal, idéntico al vendaje de un herido sin sangre. Con la mano derecha sostiene un lápiz invisible. Los cristales de sus lentes reflejan alas. El movimiento de la mano que traza en la blancura se contrapone al vuelo hecho quietud de la otra mano. Al frente destacan tres palomas. Su plumaje de hielo se alborota al sentir cataratas entrar por la ventana. Todo está claro en el lugar de las irradiaciones, pero flotan ansiosas las preguntas:
¿Matisse dibuja el ave de su mano o trata de asir la brillantez que se le escapa?¹

Si observamos las siguientes fotografías, que forman parte de varias tomadas a Henri Matisse por Henri Cartier-Bresson en 1944, se aclaran algunas cosas, como lo de la habitación olorosa a excremento, mencionada en el tercer renglón:

¹ *PR*, p. 550.



Las fotografías muestran cómo el hombre copia la paloma que sostiene con la otra mano. Viéndolas, es claro que la brillantez de la que habla el poema no es un reflejo con forma de paloma, como pudiera pensarse también, sino que es una paloma de verdad. Pero esto no significa que la paloma no pueda ser también una metáfora, sobre todo si pensamos en el lector que desconoce las fotos, y que por lo tanto no sabe si interpretar los sustantivos como objetos reales o como metáforas. Hernández parte de una imagen con objetos reales y en el lenguaje abstracto de la literatura recrea las imágenes, pero en esa recreación, se añaden nuevos elementos.

En la primera cláusula, no se dice que Matisse se aferre a una paloma, sino que se aferra a la vida que *en ese instante tiene la forma* de una paloma blanca. Esto se puede prestar a que el lector que desconoce las fotos interprete esto como un rayo de luz o una mancha blanca. No importa que después se hable de excremento, del vuelo hecho quietud en la otra mano, de las tres palomas que destacan al frente o del ave que dibuja. Un primer “mal entendido”² puede arrastrarse durante todo el poema.

Quien ve las fotos normalmente no piensa en la paloma que sostiene Matisse como ‘la vida’, sino que simplemente ve a un hombre rodeado de palomas y dibujando una de ellas. Hernández nos dice que esa paloma es en realidad la vida. La voz poética pregunta al final si el pintor quiere dibujar al ave o si trata de asir en el papel la brillantez que se le escapa de la otra mano. Se pregunta si se trata simplemente del dibujo de un ave o si es un intento de asir lo inasible. El pintor, al igual que el fotógrafo, congela los instantes de la vida en un objeto plano. Esas imágenes, aunque congeladas, pueden tener vida y movimiento. Las pinturas y las fotos recrean la vida, pero la recrean en un espacio y un tiempo delimitados, quietos. El dibujo, como la fotografía, sería entonces un medio de asir algo que es inasible. La pregunta al final del poema es en realidad esta: ¿los pintores pintan porque sí o pintan para aferrarse a la vida? Esta es una pregunta que el lector que tendrá que responder, y de paso traspasarla a su vida, preguntándose por qué hace lo que hace.

El *viejo* Matisse, cercano a la muerte, pretende atrapar la vida, la luz. Se aferra a ella. Sabe que si la suelta se echará a volar. Con su mano se aferra al ave del mismo modo en que se aferra a un lápiz, pues dibujar y vivir no son para él cosas muy distintas.

² Las comillas se deben a que este tipo de malos entendidos, no afectan realmente el sentido esencial del poema, como se verá más adelante.

A Hernández le sucede lo mismo que a Matisse y que a Cartier-Bresson: se aferra a la vida a través de su poesía. Hernández escribe sobre la foto de Cartier-Bresson quien retrata a Matisse, quien a su vez dibuja la vida misma. Existe entonces una comunicación entre las obras, cada una con su propio lenguaje, pero todas dialogando.³ Este fenómeno se conoce como *ekphrasis* o ecfrafrasis. Este término se refiere a la manera en que mediante un discurso verbal se hace alusión a una obra plástica; también se le llama así a la descripción vívida de un objeto. Cada vez más fue utilizado este término para referirse a la relación entre el discurso literario y su manera de describir obras de las artes plásticas.⁴ De este modo, Hernández se basa en Cartier-Bresson, describe su fotografía; pero al mismo tiempo, el poema es una obra que añade nuevos elementos a la imagen de Matisse y la paloma, y también suprime otros elementos. Esto es inevitable y por ello la ecfrafrasis es otra forma de creación y no sólo de recreación o adaptación.

Así pues, en Hernández descubrimos la conciencia de que la vida es algo inasible. Esto suele llevarlo a intentar asirla, a obsesionarse en eso. Pero siempre está consciente de que no podrá, de que la existencia es algo que escapa de su control, que es un animal salvaje que corre más rápido que él.

En el siguiente poema también se habla del intento de asir lo inasible en un dibujo:

Octubre IV (en *Cuaderno de Borneo*, 1994)⁵

Entra el malayo con su gato. Desnudos, le siguen un hombre y una mujer.

³ A propósito, no es la primera vez a lo largo de esta tesis que observamos cómo Hernández dialoga con otros artistas, ya sean pintores, fotógrafos, músicos, cineastas o escritores. Este diálogo con otros creadores es parte fundamental de su propia creación.

⁴ Pimentel, p. 205-215.

⁵ *PR*, p. 488.

Invadido por la caspa del diablo, abro la conciencia con meteórica
lentitud.
El gallo blanco permanece alerta. Hunde su pico en el cuello del gato,
lo martiriza en un rincón.
El malayo moja en la tinta una astilla de bambú.
Tiene toda la vida, un instante, para dejar en el papel memoria de los
cuerpos enlazados, júbilo del sudor y del jadeo, breve rastro de pieles
en el suelo desierto de la choza.
Su mano inventa cordilleras. Las montañas se encadenan a muslos y
espinillas. El cuerpo del hombre se abraza a una humareda para no
extinguirse. El cuerpo de ella se encomienda a la constelación de los
poros.
La mano del malayo se detiene. Sus ojos también.
El gato, con su lengua, lustra las plumas blancas.
La mujer humedece la astilla de bambú.

A la imagen de por sí extraña de un malayo entrando a la choza⁶ con un
gato, seguidos de un hombre y una mujer desnudos, se añaden las visiones
posteriores a la invasión de la caspa del diablo, que es la cocaína, según se
dice al final de este poemario. El gallo blanco martiriza al gato,⁷ mientras la
pareja humana hace el amor.

El malayo entonces trata de *dejar en el papel memoria de los cuerpos
enlazados*, es decir, de describirlos o dibujarlos. El malayo dibuja montañas,
pues así como ese instante puede ser toda la vida, esos cuerpos pueden ser
cordilleras enormes. El espacio y el tiempo son relativos, unos minutos
pueden valer lo mismo que toda una vida o unos centímetros, guardar tantos
misterios o más que unas montañas o que las constelaciones.

El hombre *se abraza a una humareda para no extinguirse*, esto es una
vez más asir lo inasible. La vida del hombre es una flama, susceptible a

⁶ El yo poético, Georg Trakl, vive en una choza en Borneo, como se dice en poemas
anteriores (desde Mayo IV). Ahí el malayo lo visita frecuentemente con su gato y, entre
otras cosas, le dicta cosas para que las anote en su cuaderno (ver Junio V).

⁷ Tratando de explicar esto, creo que el gallo blanco representa la escritura (véase Mayo V,
Junio IV y X); el gato, por su parte, habla a través del malayo y representa el extraño
mundo de Borneo (véase Junio V y Julio VI).

apagarse. Tanto el humo como el fuego son producto de la combustión. No es posible combustión sin fuego ni sin humo como resultado. No obstante, en el texto no se dice que el hombre sea el fuego, sino que su cuerpo se abraza a una humareda. La humareda es la mujer, pues es lo que materialmente está abrazando en ese momento. Pero la humareda no es sólo ese referente, sino que también es lo que mantiene vivo al hombre. La mujer puede ser abrazada, y este acto le da vida al hombre, pero ella, como el humo y como la vida misma, no es retenible en realidad. Esta imagen es una paradoja, un acto que parece absurdo, pero que es de descomunal grandeza: lograr abrazar lo que no se puede tener. Y eso es justamente lo que da vida.

El malayo detiene su escritura. Quizás porque no puede continuar describiendo en el papel lo que sus ojos miran. El gato, quien fuera víctima del gallo blanco, lo lame ahora. Antes el gallo era el sujeto que dañaba al gato, ahora el gato es el sujeto que parece amar con su lengua áspera al gallo. La violencia se ha convertido en caricias. Los contrarios se concilian. La mujer y el hombre son también dos seres en pugna por la dominación y la conquista de la infelicidad que llegan a encontrarse y a complementar las diferencias sin tratar de destruirlas. No son iguales, pero tampoco son muy diferentes. Además, /gáyo/ y /gáto/ tienen sólo un fonema diferente.

Finalmente, la mujer humedece la astilla de bambú, no se dice cómo, pero se intuye que con su propio cuerpo, quizás con la boca, con la vagina o con la propia piel sudada. Ya no es el malayo quien humedece la astilla con tinta, sino la mujer quien lo hace con sus propias sustancias. La tinta ahora son los líquidos corporales, el papel en el que se deja memoria es el cuerpo. El erotismo —sea en pareja, en la intimidad o con testigos, o solitariamente— es entonces una forma de dejar memoria que al parecer supera en precisión e intensidad a la memoria gráfica. El amor y el erotismo son inasibles por el

lenguaje, que es lineal, y por el dibujo, que sólo muestra una parte de todo un cuerpo.

Lo salvaje aparece en la agresión del gallo al gato y en el beso del gato al gallo. Y al comparar esto con la relación entre el hombre y la mujer, esta relación se vuelve tan animal, tan violenta, tierna o excitante como la experimentada por los dos animales. La pareja humana, al igual que la animal, no tiene el menor pudor ante los espectadores, que son desde Trakl y el malayo, hasta el lector, y de hecho parecen haber sido llevados a la choza para hacer el amor ahí, en presencia de los otros. El lector es tan *voyeur* como los personajes, pues ha terminado de leer. A la mujer y al yo poético del poema no les importa lo que el lector piense de que ella humedezca la astilla de bambú. Este poema tiene rasgos animales e irreverentes, tiene rasgos salvajes.

En “IX”, de *Mar de fondo* (1983), también suceden hechos extraordinarios:

El viento azota con fuerza los postigos y me despierto.
Deben ser las tres o las cuatro de la madrugada.
Todos están dormidos en la casa.
Además del viento, se oyen los gritos de los monos y el lenguaje
de las serpientes.
Siento frío y calor. Viajo por el filo de la navaja, cruzo los linderos
de otra noche de altas temperaturas o tal vez sueño que tengo
fiebre y que yago en medio de la selva, con la cama al paio, el
mástil glauco y la sentina repleta. Han bajado a beber los animales.
Distingo con claridad las pisadas de un tapir.
Quiebra ramas. Se acerca. Me mira votivamente con sus ojos de
dicha. Mordisquea las hojas más tiernas de mis dedos. Y escapa de
su sueño para perderse en el amanecer.⁸

Los elementos salvajes se van sumando poco a poco: el viento tempestuoso, la noche, los gritos de los monos y el lenguaje de las serpientes,

⁸ PR, p. 215.

las sensaciones extremas y simultáneas como el frío y el calor. Todo esto pasa dentro de una casa, pero en este sueño, o en este despertar del sueño en la noche turbulenta, el personaje viaja por el filo de la navaja. Es una noche vertiginosa. En esta experiencia, cree en la posibilidad de estar soñando que tiene fiebre y que su cama es como un barco varado en un río selvático. Si pensamos que todo esto es producto de la fiebre de la enfermedad, entonces tenemos una explicación médica de las visiones y las sensaciones, e incluso de los ruidos; si lo pensamos como un sueño, tenemos una explicación también, más psicológica quizás; y si lo pensamos como sucesos reales, que pasan ante los ojos inexplicablemente al despertar en una noche tempestuosa, se trata simplemente de eso, de sucesos inexplicables. La voz poética nos da pauta para interpretarlo de cualquier modo, nos muestra su confusión al no saber qué es lo que está viviendo, pues todo parece muy real y a la vez es muy extraño.

Los animales bajan a beber al río, se oyen las pisadas de un tapir. El contacto que se da entre el animal de Asia, Centro y Sudamérica, y el yo, tiene tintes eróticos: el primero ve al segundo con deseo, con ojos de dicha, y mordisquea —que no muerde, pues no es una agresión, sino un acercamiento cálido— unas hojas que no se había dicho que estuvieran en las manos de la voz poética, y que por ello se entiende que se trata de los dedos mismos, de las partes más sensibles de sus dedos. El animal se alimenta del yo poético, pero esto no lo hiere, sino que parece proporcionarle una grata sensación.

El tapir se va, se pierde en el naciente amanecer. Este animal, de costumbres nocturnas, es como un sueño: con el día se desvanece. Pero el tapir escapa de su propio sueño. Toda esta experiencia no ha sido un sueño del yo, sino del tapir, y éste ya se ha ido con el alba. El hombre es aquí un ser pasivo, objeto de lo que seres salvajes quieren hacerle: víctima de la

tempestad o de la fiebre, solo en el borde de un río en medio de la selva, objeto del deseo alimenticio y sensual de un tapir.⁹

Toda esta experiencia resulta inasible para este sujeto, pues en primer lugar no tuvo control de la situación en ningún momento, y esto es algo que al ser humano lo hace sentirse muy indefenso. Pero no parece desagradarle en lo más mínimo, sino que lo disfruta como experiencia, muy vertiginosa al principio, y un poco más tranquila después. Finalmente todo se desvanece: la tempestad, la fiebre, la selva, el tapir y la noche repleta de maravillas. Todos estos sucesos, que como se dijo en el primer párrafo explicativo de este poema, no se sabe si son producto de la fiebre de una enfermedad, imaginaciones oníricas o hechos reales que suceden en un breve lapso antes del amanecer. Todos estos sucesos, tan intensos, maravillosos y reales para el sujeto que los está viviendo, se desvanecen en segundos. Es curioso cómo en los poemas que estoy presentando, lo inasible vaya de la mano con lo sensible. Pareciera que es muy real, pues es muy corporal, pero al final desaparece como una ilusión. Y es que, independientemente de si es real o no, es efímero. Es el instante que se intenta capturar en la memoria, en la poesía, en el dibujo o la fotografía, pero que en realidad se esfuma.

Todos los poemas que integran el mes de Noviembre, en *Cuaderno de Borneo* (1994), se relacionan mucho con lo inasible y lo sensible. Veremos un ejemplo muy representativo, el número II:

Afra no es desembocadura ni estrecho.
Tampoco el nombre de un afluente ni la vana estatura
de la profundidad.
Afra es un color. Y es una piedra sin peso ni color.
También es un islote y el nombre de un búho del
tamaño de mi dedo pulgar.

⁹ Sobre esto se ahondará más en 5.5.

Si dices “Afra” en la Waagplatz, te señalarán el último rincón de una elevada fortaleza.

“Ahí nació Afra, te dirán. Ahí comerció con sus membranas. Danza en los muros la huella de sus labios delgados. Bajo los puentes, aún flotan restos de su excremento azul.”¹⁰

Los primeros dos versos definen a Afra con negaciones. Afra, que pudiera parecernos un nombre de mujer, no es desembocadura, estrecho, afluyente o vana estatura de la profundidad. Es decir, hasta aquí puede ser una mujer, pero al definirla como que no es cierto tipo de cuerpos acuosos, el lector se confunde un poco y la imagina justo como lo que se dice que no es.

Entonces el yo poético dice que Afra es un color. Para negarlo de inmediato al decir que es una piedra que no tiene ni peso ni color. Luego dice que es un islote y que es un búho del tamaño de su dedo pulgar, lo cual es imposible. Es interesante cómo ya van dos veces que se dice lo que es Afra mediante lo que puede designar su nombre: no es el nombre de un afluyente y es el nombre de un búho diminuto. Por otro lado, la pluralidad de referentes anula la identidad, la hace inasible.

Ahora se mencionarán más de sus cualidades en relación con este nombre, con la palabra “Afra”. En la Waagplatz —Trakl, el autor de este diario de viaje en Borneo, recuerda un lugar de Europa central, lugar de donde es originario—, la gente señala el rincón más recóndito de una gran fortaleza cuando se dice su nombre. Ahí nació, ahí *comerció con sus membranas*, lo cual nos puede remitir a las paredes vaginales o al himen, pues asociamos más esto con comercio del cuerpo, con prostitución; pero en realidad todos los órganos de todos los animales están recubiertos de membranas, es decir, Afra comerció con todo su cuerpo.

¹⁰ *Ibidem*, p. 493.

Afra es una especie de fantasma que besa las paredes de esa fortaleza, cuyo excremento azul es reciente o bien no se desintegra del todo aún. Después de imaginar sus labios, imaginamos su excremento, siendo además de un extraño color azul, como enlamado por la humedad del agua en la que flota. Hernández nos lleva de una imagen sensual a una imagen un tanto repugnante, que sin embargo está descrita de manera bellísima. Uno puede imaginarse los viejos puentes de piedra sobre un río poco caudaloso y cristalino, y ahí, flotando como una flor acuática, los restos de excremento de este extraño ser. Si recordamos el capítulo anterior, en el último poema citado (*Por amor a Fosca* 37), el yo poético no sólo ama la belleza superficial de Fosca, sino también todo lo demás que la integra, incluyendo entre otras cosas su excremento. Y es que esto es parte también del erotismo, por ejemplo del erotismo de los animales. Aunque no es aceptado como parte del erotismo de los humanos occidentales contemporáneos —se ha clasificado como una “desviación” cuyo nombre clínico es coprofilia. Es, por lo tanto, un erotismo “salvaje”.

Afra es una verdadera Afrodita, y como tal, es casi inalcanzable para los hombres, sobre todo para los hombres del presente, que no para los que comerciaron con ella. Afra es África —en el poema VII se dice que su piel es negra— y Europa —recordemos que nació en Waagplatz—, es un color y es una piedra que carece de las propiedades de la materia, es un islote y un búho diminuto, es el fantasma de una puta que es recordada por un pueblo. Al ser tantas cosas y al no tener una imagen corporal concreta, Afra resulta inasible. Es un ser cuyos límites no existen o son muy borrosos, puede ser la vida misma y estar lo mismo en la tierra que en el agua o en el aire que se respira.

El siguiente poema, también habla de un fantasma sensual:

FANTASMA (en *Oscura coincidencia*, 1986)

Amo las líneas nebulosas de tu cara,
tu voz que no recuerdo,
tu racimo de aromas olvidados.
Amo tus pasos que a nadie te conducen
y el sótano que pueblas con mi ausencia.
Amo entrañablemente tu carne de fantasma.¹¹

En este poema el ser amado no es alguien claramente dibujado, es inasible y desconocido. El yo poético no desea la seguridad, la tranquilidad de saber que el otro es de determinada manera. Ama su misterio. El interior del yo, el sótano, ha sido despoblado del yo mismo, quizá porque siempre anda en búsqueda de este fantasma. Ese espacio ha sido ocupado por el fantasma y por la ausencia del yo. El yo poético ama la imagen borrosa, el fantasma, de una persona —es preciso y sincero—, y no ama y desea a la persona misma. Pues esta persona amada está en otra parte, y su fantasma habita en el interior del que ama, quien lo hace con sus entrañas, con su carne, y ama de este modo la carne de un fantasma, lo cual es una contradicción, pues los fantasmas no tienen carne. Pero se trata de esta carne difusa, como las líneas nebulosas de esa cara. La experiencia amorosa es aquí inasible, como el ser amado. De este modo se manifiesta más intensamente el deseo, al sentir con las entrañas y desear la carne, pero la carne de alguien imposible de tocar, como un fantasma.

El libro al que pertenece el último poema que hemos visto —*Oscura coincidencia*—, tiene como epígrafe el siguiente poema de Bruno Bianco, del cual cada verso conforma el título de cada libro:

El amor que destruye lo que inventa,

¹¹ *Ibidem*, p. 241.

el viaje donde se pierde,
los rostros que se olvidan en el sueño
y la fuga del sueño hacia el olvido.¹²

Cada verso de Bianco, y cada libro de Hernández que expresa cada uno de estos versos, se relaciona con lo inasible. El amor es una constante dialéctica entre los amantes, el viaje es también un proceso de transformación, de descubrimientos y decepciones —en este caso se refiere al viaje de Hernández a Nueva York—, los rostros de los artistas a los que Hernández rinde tributo se olvidan porque son sólo el pretexto para que descubramos nuevos horizontes en la poesía, y la fuga de la gata Camila ocurrió de la misma manera repentina como apareció, como un sueño. Queda en *Oscura coincidencia* una profunda marca de la vida —en el amor, los viajes, los rostros y las fugas de los sueños— como algo inasible.

La existencia como algo inasible por el ser humano tiene un peso importante en la poesía de Francisco Hernández. Cuando un humano descubre que la vida no es una rutina de acciones y pensamientos predeterminados, sino que en realidad es algo inconmensurable y muchas veces transformable, cuando ve que las clasificaciones de las cosas también pueden desaparecer o ser distintas, puede llegar a romper sus hábitos, y a romper de este modo con concepciones estándar sobre cualquier cosa, como la literatura, la divinidad, los animales, las mujeres y los hombres, el amor, el erotismo, etcétera. Esto lo puede llevar socialmente a una situación semejante a la del ermitaño o a la del hombre salvaje, que son vistos como locos o como seres peligrosos. Esta es la relación fundamental entre la existencia como algo inasible y el concepto de lo salvaje.

¹² *Ibidem*, p. 231. Las cursivas son mías.

En el siguiente apartado abordaré algo que se tuvo que tocar necesariamente en este primer apartado: la relación del yo con el otro.

4.2 Yo y el otro

El ser humano se pregunta ¿quién soy yo?, ¿quién es el otro?, ¿por qué ese otro es tan importante o tan poco importante para mí?, ¿es posible que yo deje de ser yo? En el siguiente poema de Francisco Hernández, las moscas también parecen hacerse estas preguntas:

RUBÉN BONIFAZ NUÑO, DOS MOSCAS Y UN CRISTAL (en *Oscura coincidencia*, 1986)

Dos moscas, una de cada lado del cristal, se miran.
¿Qué será para ellas eso que sienten, que no ven y que sin embargo les impide tocarse?
¿Habrá *tocarse* para ellas?
¿Cómo se explicarán esa transparencia, que no es la misma que observan a través de sus alas?
De pronto vuela una y ambas desaparecen.
Él estira la mano, trata de alcanzar el cristal: no existe.
Sólida y muda, entre su mano y la tarde, cae una transparencia nueva, inexplicable.¹³

El yo poético se pregunta qué sienten dos moscas, qué piensan. Esto es algo inusual, porque de por sí la gente rara vez se pregunta qué siente o qué piensa otro humano, y como se da por hecho que los animales no piensan o piensan muy poco, estas preguntas son muy ociosas, más aún tratándose de moscas, pues son seres diminutos con un cerebro pequeñísimo, y bastante molestas para las personas. Aquí se le está dando crédito al pensamiento de

¹³ *Ibidem*, p. 280.

seres que viven en la suciedad y que según nuestra cultura son tontos. La posibilidad de que las moscas estén humanizadas como en una especie de fábula es válida también, pero estas moscas son muy moscas, en tanto a que no hablan ni están vestidas, sino que se comportan como moscas. Lo “humano” sería el pensamiento, pero esta percepción es muy antropocéntrica, al dar por hecho que las moscas no se preguntan eso que damos por hecho que todos los humanos se preguntan —y que en los hechos tampoco es muy frecuente.

Estas moscas, pues, se preguntan qué es eso transparente y delgado que las divide. Cómo están casi tocándose pata con pata, mirándose una a la otra a través de esos miles de ojos. Están muy cerca de otro que reconocen de su misma especie, y a la vez no hay contacto físico. Es como estar frente a un espejo, pero sabiendo que el del reflejo no es menos real que yo. El otro es casi igual al yo, pero no soy yo. El tema del espejo encuentra aquí su vínculo con el de la otredad y lo inasible.

Cuando vuela una, la otra también vuela. ¿Eran dos moscas, cada una de un lado del cristal, como se nos indica al principio, o era una frente a su reflejo? Si era sólo una mosca ante su reflejo, ¿entonces las preguntas han sido en vano?, ¿entonces la existencia del otro, que se daba por un hecho, ya se esfumó? ¿Sólo está el yo y todo lo demás son ilusiones que no merecen ser consideradas como otros, como otros yos?

Los conceptos del yo y del otro entran en crisis, pues al haber tantas similitudes, cómo saber si el otro que estoy viendo es un reflejo mío, por lo tanto no tiene el mismo valor ni tiene una existencia independiente o, incluso, qué tal si yo soy ese reflejo, que no es una copia únicamente visual, sino también emocional, del que se asoma por una especie de puerta interdimensional —si las personas se preguntaran esto cada vez que se miran

en un espejo, quién sabe qué pasaría—; o, también, puede ser que el otro en realidad sea una parte de mí que se ha separado, como dos siameses que han sido separados y que en un momento se encuentran: la reunión quizá no pueda volver a darse carnalmente, pero al menos en los yos esa identificación puede producir cambios muy intensos.

Entonces un hombre quiere tocar el cristal, del mismo modo en que las moscas lo hicieron. Tal vez para ver si del otro lado aparece otro hombre, muy parecido a él. Pero el cristal no era real, no lo puede tocar, es como el aire. Algo que para las personas es una transparencia muy sólida y perfectamente conocida, como lo es el vidrio, separaba a las moscas, y éstas se preguntaban qué era eso que las dividía, cuando, repito, para nosotros es simplemente vidrio. Ahora el hombre no comprende cómo algo que se veía tan plano como el vidrio, de pronto es sólo aire. Finalmente, entre las personas, lo que nos divide normalmente no es vidrio, sino aire, es decir, lo más fácil de cruzar en el mundo, y sin embargo es el muro que impide que nos toquemos, que nos hablemos, que nos acerquemos al otro para que deje de ser una imagen exterior.¹⁴

El otro, que tenemos a unos cuantos metros —o centímetros en ocasiones—, es inasible muchas veces. El yo, algo perfectamente asible en teoría, se ensimisma tanto, que a menudo no nos damos cuenta de que no somos precisamente nosotros quienes tenemos el control de nuestra vida, sino que en realidad es todo un sistema cultural que funciona en buena parte con las costumbres que nos ha infundido. Romper con esto y lograr establecer una armoniosa comunicación con otro ser humano puede ser paradójicamente un acto salvaje, en tanto a que puede implicar romper con ciertas normas sociales.

¹⁴ La pregunta de las moscas se convierte en pregunta para los humanos. Esta metamorfosis, este juego de ilusiones, puede tener una influencia borgiana y oriental.

Cabe mencionar que Rubén Bonifaz Nuño, quien seguramente es el hombre que intentó tocar el cristal en el poema de Hernández, tiene su propio poema de las moscas y el cristal, donde él también es un personaje. Es seguro que Hernández se haya inspirado en este poema para su propia creación. Tenemos entonces dos poemas que se miran frente a frente:

QUÉ FÁCIL SERÍA PARA ESTA MOSCA

Qué fácil sería para esta mosca,
con cinco centímetros de vuelo
razonable, hallar la salida.

Pude percibirla hace tiempo,
cuando me distrajo el zumbido
de su vuelo torpe.
Desde aquel momento la miro,
y no hace otra cosa que achatarse
los ojos, con todo su peso,
contra el vidrio duro que no comprende.
En vano le abrí la ventana
y traté de guiarla con la mano;
no lo sabe, sigue combatiendo
contra el aire inmóvil, intraspasable.

Casi con placer, he sentido
que me voy muriendo; que mis asuntos
no marchan muy bien, pero marchan;
y que al fin y al cabo han de olvidarse.

Pero luego quise salir de todo,
salirme de todo, ver, conocerme,
y nada he podido; y he puesto
la frente en el vidrio de mi ventana.¹⁵

Sin detenerme mucho en este poema, ya que este estudio es sobre Hernández, diré que aquí también existe el símil cristal-aire y humanos-moscas. La diferencia esencial es que Hernández ahonda en el tema del otro, mientras que Bonifaz Nuño reflexiona sobre la impotencia que siente al no

¹⁵ <http://www.los-poetas.com/poetas/bonifaz1.htm>

poder resolver sus problemas, del mismo modo, tonto quizás, pero igual de frustrante, que una mosca que no puede traspasar ese aire tan duro que nosotros llamamos cristal.

Los humanos pueden ser como moscas, y las moscas como humanos. Los animales son un buen ejemplo de la otredad, pues tienen más diferencias con respecto al yo humano que los otros de su misma especie, y son también seres vivos y animados, cuya inteligencia y sentimientos son frecuentemente menospreciados.

Esto justifica que en los siguientes ejemplos el otro sea también un animal, a saber, la gata Camila, presentada desde el primer capítulo.

Mostraré algunos poemas muy característicos de lo inasible y la existencia en el poemario *Y la fuga*, de *Oscura coincidencia* (1986), ya que todo el libro encaja en este tema.

Primero, Camila va integrándose al hombre que la adopta, va formando parte de él:

VI

Llamo a la gata por su nombre: ¡Camila!
Y baja de su espacio por un rayo de sol y se pone a
correr por mis arterias.¹⁶

Camila es, como se ve, mucho más que una gata común y corriente. Puede ser la luz solar que activa la circulación. Puede ser el mismo flujo vital.

Por eso, su desaparición repentina implica un vacío existencial:

XX

El Cisne de Saint-Säens le gustaba mucho.
Ejercía sobre ella un extraño dominio que la obligaba a
regresar de cualquier sitio donde estuviera, como si su

¹⁶ PR, p. 292.

deseo fuese limadura de hierro y la música un imán poderoso.

Pero aunque El Cisne gira incesantemente por el silencio y la estrechez del cuarto, Camila no ha vuelto. No sé si los espejos o la tierra o el mar se la tragaron. Yo sólo estoy seguro de mi ausencia.¹⁷

La integración gata-hombre fue tal, que la ausencia de ella lleva necesariamente a la ausencia del yo. Camila, un otro, resultó ser yo, pues sin ella este hombre está ausente de sí mismo. Tan etérea, inasible, como un rayo de luz, y tan íntima, carnal, como la sangre. Este otro tan amado y tan necesario, al ser inasible y fugaz, hace que el mismo yo y la misma existencia sean inasibles e inhallables.

Esto es antecedente del siguiente punto a tratar: el ser amado ausente.

En los poemas citados en este apartado, puede observarse que lo salvaje se encuentra principalmente en el hecho de borrar los límites entre el yo, el otro y la vida misma. Estos límites han sido marcados por la naturaleza y por la sociedad. Por la naturaleza mediante las divisiones entre los organismos, entre un ser como una vaca y otro ente como el pasto que arranca, o entre una persona y otra. Por la sociedad a través de las divisiones conceptuales como las de hombre y mujer o humano y animal, como se observa en el léxico mismo.

Lo salvaje, que implica trasgresión del orden establecido, trasgrede un cierto orden natural que mantiene a los seres separados y discontinuos, pero la continuidad que establece lo salvaje, por ejemplo a través del erotismo o la

¹⁷ *Ibidem*, p. 206. Véase la nota 25 del capítulo 2 Naturaleza. La música, fuerza inasible que altera nuestras emociones y puede llegar a hipnotizarnos, ya no es capaz de atrapar a la escurridiza Camila.

muerte¹⁸, no es una continuidad que podamos llamar antinatural, sino que simplemente es otro tipo de orden, uno continuo.

4.3 El ser amado, ausente

Ese otro que se convierte en un ser amado, puede llegar a ser parte vital del yo, a tal grado que a veces es casi un sinónimo, como se vio en el último ejemplo del apartado anterior.

Este ser puede resultar inasible incluso desde la visión:

ESPEJO (en *El amor*, en *Oscura coincidencia*, 1986)

Cuando te miras al espejo
te ves como si yo te estuviera viendo.
Entonces ves con mis ojos
y no me dejas ver nada.¹⁹

Quien se mira en el espejo se sabe observado, esto transforma la manera en que se mira a sí mismo: se mira como si fuera otro, deseando su cuerpo. El observador otro, el yo poético, se siente despojado entonces de su mirada de otro, pues esa mirada de otro ya la tiene el dueño del cuerpo que se refleja en el espejo. El ser deseado resulta entonces inasible, invisible en este caso, aunque esté ahí en frente. Se trata de un Narciso revertido: no puede poseerse a sí mismo, pues el otro en cierta forma es el yo.

En “Conjuro” (en *Mar de fondo*, 1983), el observador cierra los ojos para verla:

para que aparezcas
cierro los ojos
y pronuncio tu nombre

¹⁸ Sobre la discontinuidad de los seres, véase Bataille, p. 29.

¹⁹ *PR*, p. 238.

en la mitad del día
surge la firmeza
de tu cuerpo delgado
tu alegría tentacular
tu pelo negro
como boca de loba
y abro los ojos
y no estoy²⁰

Otra vez, la visión ocular no significa la visión plena. Paradójicamente, cerrar los ojos es lo que conducirá a la visión deseada, a la visión del ser amado. A través del conjuro, de la magia que utiliza la palabra, y de la oscuridad de los ojos cerrados,²¹ se conseguirá esto. Se reconoce el poder de la palabra, de la imaginación, de la ausencia que conlleva a la creación. Después de pronunciar su nombre, se hace pleno día en lo que era la oscuridad total de los ojos cerrados. Entonces surge el cuerpo del ser deseado, su *alegría tentacular*, de un ser con una alegría tan envolvente como un pulpo; su pelo *como boca de loba*, oscuro y peligroso, salvaje, como quiere denotar la expresión “boca de lobo”, pero en femenino. Los animales salvajes se relacionan con este ser mágico, como si estuviera integrado por ellos. Al abrir los ojos es muy posible que la visión lograda desaparezca, y como el ser deseado e invocado ha sido tan poderoso que lo ha atrapado con su alegría tentacular y lo ha devorado con su pelo oscuro como boca de loba, ha integrado a sí al yo que lo invocó; por eso, cuando abre los ojos y el ser deseado desaparece, el yo también lo hace. También puede ser que al abrir los ojos la visión se haya materializado y se haya vuelto realidad; en tal caso, el yo de todos modos desaparece porque está tan absorto en la contemplación del otro, que ya no existe la conciencia del yo.

²⁰ *Ibidem*, p. 184.

²¹ Lo cual también se relaciona con la magia como práctica nocturna y clandestina.

Primero estaba el yo y el otro deseado no estaba. Luego, cuando éste se hace presente, el yo desaparece. La aparición del ser amado —mirando el contexto de los demás poemas, lo más probable es que esta aparición sea muy fugaz— conlleva a la enajenación del yo, quien pasa de ser lo presente a ser lo ausente.

El yo poético, en “Camino” (en *Oscura coincidencia*, 1986), se encuentra perdido:

No sé dónde me encuentro
porque no sé dónde te encuentras.
No sé si estás desnuda o despierta,
si ríes para alegrarle la vida a la tristeza
o si lloras sobre la soledad
matándola de hambre.
Ignoro si alucinas o callas en voz alta,
si abres las piernas o pisas las hormigas.
No sé cuántos relojes te persiguen
ni cuál canción has recordado para siempre.
No sé nada de ti.
Camino a tientas por una calle oscura,
sin palabras,
sin nadie que se deje asesinar,
sin flechas que me indiquen la salida.²²

Desde los dos primeros versos queda claro que la ausencia del yo se debe a la ausencia del otro. Se imagina a la ausente de diferentes maneras: desnuda, despierta, riendo para tratar de enterrar la tristeza —que cree que le pudo haber causado la separación—, sufriendo completamente, en la locura, platicando pero sin decir nada importante —*callas en voz alta*—, si abre las piernas —quizá para recibir a alguien más— o si se entretiene pisando hormigas. No sabe si está asediada por el tiempo ni tampoco si hay alguna canción que signifique mucho para ella. La oscuridad y la perdición del yo en

²² *Ibidem*, p. 248.

su caminata por las calles son consecuencia de la ausencia del ser amado. No hay lenguaje que le comunique algo, que le permita salir de esa especie de laberinto en tinieblas. Quizás la frustración es tal que quisiera matar a alguien, pero nadie se deja. Es curioso cómo este asesino en potencia espera que alguien se deje matar. Está en el punto medio entre la gente “normal”, que no asesina porque no quiere, y en muchas ocasiones porque sí quiere pero teme las consecuencias, y los asesinos a sangre fría, que, como una bestia salvaje, estallan de ira y se defienden, o simplemente cazan su alimento. Podríamos decir que es una bestia salvaje algo civilizada, o bien un ser humano en el proceso de metamorfosis para convertirse en un hombre salvaje. En fin, este sentimiento de frustración de que nadie se deje asesinar, se suma a la ausencia de lenguaje y a la ausencia de flechas de salida. Toda esta angustia de estar perdido en la penumbra, de estar ausente de sí mismo, se debe a la ausencia de ella, el ser amado. El camino, que es tierra marcada por donde se camina habitualmente, no está claro, como si se tratara de tierra virgen, de un pedazo de un bosque inmenso y oscuro, no transitado nunca por el hombre, no hollado, no civilizado, sino salvaje, una zona carente de palabras, de luces, de señalamientos. Un camino que no se puede medir o seguir con la mirada, un camino inasible, por el que pareciera que nadie ha caminado, cuyo destino no es un lugar concreto, sino la perdición.

Recordando los últimos poemas transcritos en el apartado anterior, referentes a la desaparición de la gata Camila y el vacío que esto genera (en *Y la fuga*, en *Oscura coincidencia*, 1986), en Hernández este mismo fenómeno se repite en otros tres libros: el mes de Marzo y el mes de Noviembre, en *Cuaderno de Borneo*, en *Moneda de tres caras* (1994), y *Por amor a Fosca*, en *Soledad al cubo* (2001). Cuatro libros terminan con la desaparición del ser amado, que en estos casos, es femenino. Los personajes son Camila, Sonia,

Afra y Fosca. Sonia y Afra, de *Cuaderno...*, son seres femeninos con cualidades sobrenaturales, y pueden representar *alter egos* de la hermana de Trakl, Grete, en las alucinaciones que él tenía. Camila y Afra abandonan al yo poético antes de que despierte: no le dan la oportunidad de verlas irse, de despedirse o reclamarles, y sólo son el recuerdo de un sueño que se tuvo y que desapareció al despertar, es decir, son irreales a pesar de las experiencias vividas y a pesar del amor. Yvonne Cansigno señala acertadamente que en la poesía de Hernández “el candor, la fascinación y la invocación alcanzan tal dimensión que hasta la figura femenina se desvanece en formas etéreas.”²³ Como ejemplo de esto veamos “Noviembre VIII”, de *Cuaderno de Borneo*:

Hoy desperté sin Afra. Ya no está junto a mí su áspera tez.
Bajo el camastro dejó un disco metálico de China, falanges,
una imagen de Santa Isabel, protectora de los
farmacéuticos, y dos velas completamente consumidas.²⁴

En *Cuaderno...* frecuentemente está la ausencia del yo, como resultado de la ausencia del otro amado. Según el libro de Hernández, el viaje de Georg Trakl a Borneo —que siempre quiso hacer pero que no pudo realizar— fue hecho para alejarse de su hermana, de quien estaba enamorado (véanse Junio IV y Octubre I). Este motivo, si bien es invención de Hernández, es muy verosímil, pues Borneo está muy lejos de Austria, y la vida para el poeta ahí era un verdadero infierno. Seguramente Borneo representaba una especie de paraíso terrenal, lejano a su mundo de guerra y represión.

El ser amado ausente, en la poesía de Hernández, implica la ausencia del yo, el vacío y lo inasible de todo lo existente. Esto evidentemente se

²³ Cansigno, p. 63.

²⁴ *PR*, p. 499.

relaciona con la tortuosa concepción dominante del amor en Occidente, como bien señala Rougemont al citar al místico Ruysbroeck:

Ha llegado el deseo irresistible. Esforzarse continuamente en asir lo inasible... Y el objeto del deseo no puede ser ni abandonado ni asido. Abandonarlo es intolerable y es imposible conservarlo.²⁵

²⁵ Citado por Rougemont, p. 144.

5 EL EXQUISITO JUEGO

*Sostenido por las manos de Alma que lo toman del pecho
pasando los pulgares por detrás de las patas delanteras,
el cuerpo del gato cae hacia abajo. En esa posición resulta mucho más largo.
Sin apoyo, las patas traseras se estiran en el aire y casi rozan los pechos de Alma
mientras ella mueve cariñosamente al gato frente a su cara.
Andrés, sentado en la orilla de la cama, advierte de pronto
esa aparente transformación en el cuerpo del gato.
Su mirada sigue, fascinada, la cercanía de las patas traseras y los pechos de Alma.
Ella advierte también esa vigilancia y deja de hablarle al gato.
Hay un silencio, muy breve. Ni Alma ni Andrés se miran y,
sin embargo, están unidos por la súbita tensión de un deseo común
de que el gato es el vértice, aunque ese deseo no lo toca sino que a través de él
llega hasta Alma y Andrés, de tal modo que su inocente figura es un vínculo,
un lazo de unión entre ellos que se muestra, precisamente, en la imposibilidad de mirarse.*

JUAN GARCÍA PONCE, *El gato*

En este capítulo abordaré el tema del juego en la poesía de Francisco Hernández. Hay dos tipos de juegos en la vida cotidiana: aquellos en donde el objetivo es sólo divertirse y aquellos sometidos a reglas en los que se gana o se pierde. Cuando el juego adquiere leyes, hay otros intereses además del recreativo, por lo menos el interés de resultar ganador. En los animales o en los bebés no hay reglas ni perdedores, al menos durante el juego. Los juegos con legislación son, por decirlo de algún modo, más civilizados que los otros. En cambio los juegos plenamente lúdicos y no pragmáticos ni formalizados son los que pueden observarse en algunos poemas de Hernández.

En este capítulo abordaré los distintos aspectos del juego plenamente lúdico, que practica el poeta en su obra y que se relaciona directamente con lo salvaje. Esos aspectos conforman, en la poesía de Hernández, la imaginación y el espacio de la ficción, que permiten que, dentro del juego, se considere una situación como real cuando en el espacio de la realidad resultaría inaceptable; la idea del juguete, del juguete erótico y del fetiche. Esto a nivel semántico. A

nivel formal, el juego también se manifiesta en el juego de palabras, en la factura que hace el poeta del lenguaje al utilizarlo de manera polisémica y en el juego que crea con las formas y los sonidos.

5.1 Poesía no seria

Lo lúdico y lo humorístico forman una parte muy importante de la obra hernandiana, a tal grado que el autor distingue de entre su producción la poesía “seria” de la “no seria”.¹

Un ejemplo de poesía no seria es el siguiente, localizado en *Postales, en Mar de fondo* (1983)²:

VENECIA

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

La estrategia poética de la ironía es utilizada eficazmente para derrumbar la imagen romántica que tenemos de la ciudad italiana. Góndolas, canales, edificios antiguos, y botes de refresco, que hoy invaden casi todos los rincones de la Tierra. Esta destrucción de la imagen idealizada de Venecia, este contraste con la basura, rompe con el imaginario occidental civilizatorio y demuestra que dicho imaginario a veces no tiene nada de realista. Este acto trasgresor, que atenta contra la imagen que Occidente tiene de sí mismo, es una característica salvaje y al mismo tiempo satírica, humorística y lúdica.

¹ Véase la tesis de Trujillo Lara, *La sonora oscuridad del hueso...*, p. 50.

² *PR*, p. 172.

Claro, es un humor ácido y en el fondo triste, pues la basura invade el espacio y la vida. Manuel Ulacia y Víctor Manuel Mendiola señalan acertadamente que la poesía de Hernández se encuentra “entre una visión melancólica y otra que saca los dientes no sin humor y sarcasmo.”³ En este poema, lo lúdico radica en el juego macabro de invertir la imagen de la Venecia idealizada y reírse ante la imagen de una Venecia descompuesta.⁴ El poeta revela o recrea la realidad: nos comparte una visión, nos muestra una parte de la realidad que no conocíamos y que él ve. Esta visión inicia como una descripción casi turística de la ciudad, y termina como un escenario decadente. Venecia se transforma ante nuestros ojos cuando leemos el poema, se quita su máscara de pulcritud, de manera inversamente proporcional a como se transforman unas rocas y un charco en un castillo y un lago durante el juego de un niño.

Hernández tiene más poemas humorísticos, pero no comparten tanto como éste características de lo salvaje. Por ello iré, después de este primer punto introductorio, a comentar el siguiente apartado. Pasamos así del juego y el humor al juego y el dolor.

5.2 El juego doloroso

En la poesía de Francisco Hernández, los contrastes son frecuentes, como se acaba de ver, por ejemplo, en “Venecia”. Me pareció pertinente, siguiendo esa lógica antitética, hablar del dolor después de hablar del humor.

Otro tipo de juego, además del jocoso, es aquel en donde la diversión no consiste en reír o en pasar un buen rato, sino, paradójicamente, consiste en sufrir. El juego sadomasoquista busca el placer en el dolor. El sufrimiento,

³ Espinasa, p. XIV.

⁴ Este acto de prestidigitación, casi mágico, es un juego óptico, es también un rasgo lúdico.

físico o psicológico, puede convertirse en un hábito que, como tal, no se quiere abandonar.

Este ejemplo, de *Oscura coincidencia* (1986), hace uso del juego de palabras y a la vez del juego erótico doloroso:

AMORTAJADOS

amor
taja
dos⁵

Por un lado, en el título tenemos un participio pasivo (*Amortajados*). Por el otro, en el poema esta unidad semántica se descompone: el sujeto es el *amor*, el verbo es *taja* y el complemento directo es *dos*. Esta dualidad de significado me lleva a interpretar al amor como una fuerza consciente e independiente a los amantes, que los corta, los mata y finalmente los amortaja, manteniéndolos unidos en ese dolor y esa muerte.⁶ Es una visión tal vez necrófila, y sin duda romántica, del amor. Esta concepción desgarrada va muy de la mano con la locura de amor y la obsesión por la muerte, fundamentales en el movimiento romántico.⁷ El movimiento romántico, que tuvo gran fuerza en Occidente, se caracterizó, como ya se ha visto, por su rebeldía a la civilización moderna. A veces reivindicó cosas como por ejemplo el sadomasoquismo o la necrofilia.

Además del drama implícito en “Amortajados”, que se concibe como inevitable en toda relación erótica amorosa, está el juego de palabras y está el

⁵ *PR*, p. 235. Es interesante observar lo conciso y evocativo de este poema, que parece casi haikú.

⁶ Semejante al filtro de amor de *Tristán e Isolda*, leyenda que ha marcado la literatura y sociedad occidentales.

⁷ Recordemos que Hernández escribe sobre artistas románticos enloquecidos en buena parte por el amor: Hölderlin (o Scardanelli), Schumann o Trakl, en *Moneda de tres caras* (1994).

humor. La poesía es un juego en el que se pueden decir cosas que bien pueden parecer simples e inocentes, hacer reír y al mismo tiempo ser profundas, semánticamente complejas y macabras.

En el juego doloroso el camino lleva a la destrucción, como se puede ver en la segunda parte de “Alto contraste”, en *Portarretratos* (1982), ya analizado en 2.1 Naturaleza y erotismo:

bastará con mirarte
para que tus pechos se agiganten
y de ellos desciendan los elefantes de Aníbal
para pisotearme⁸

La hipérbole de comparar unos senos con unas montañas, nos hace pensar en lo absurdo y lo surreal, que también ya fueron comentados en 2.1 Naturaleza y erotismo. No obstante, debemos profundizar en este tema, pues lo absurdo y lo imposible forman parte también del juego.

5.3 El juego y la posibilidad de lo imposible

Los niños juegan a que son superhéroes con una fuerza descomunal, a que platican con extraterrestres, cabalgan en dinosaurios o a que tienen mucho dinero. Lo imposible o lo poco probable forma parte constantemente de sus juegos. Pero la ficción vive con nosotros todo el tiempo, en nuestros sueños, en la literatura o el cine, o incluso en lo que concebimos como realidad. Por eso no tiene nada de raro que la poesía hable de cosas imposibles y las mezcle con la realidad, como lo hace un niño en un juego. Dentro del juego, el sueño o la poesía, lo imposible se vuelve posible.

⁸ *PR*, p. 61.

En el primer ejemplo, el juego y lo imposible se conjugan con la violencia. La violencia o lo tosco del juego no necesariamente destruyen a los sujetos, como sí sucede en “Amortajados” o “Alto contraste”, vistos en el punto anterior. A veces esa es la manera en la que se demuestra la libertad y se fortalece la vida:

XI de *Y la fuga*, en *Oscura coincidencia* (1986)

Ovillada sobre la piel de tigre, la gata sueña que persigue a un tigre bajo los cortinajes del obispado y por los corredores de la sacristía.

Desgarran sotanas, vuelcan la pila bautismal, suben al púlpito, ruedan sus peldaños, rompen monaguillos de yeso y derriban una larga hilera de cirios hasta quedar mirándose dentro de la tristeza del confesionario.

Ella lo ve con obediencia, se acomoda bajo su vientre y hace que la monte una y otra vez hasta que la fiera es sólo ardores y cansancio.

Reposan un segundo que dura siglos: el tigre huye nuevamente.

Sube a lo alto de la torre, destroza la yugular del campanero y se arroja al vacío para internarse en otro sueño...⁹

No es la primera vez que la gata Camila realiza actos vandálicos y blasfemos.¹⁰ ¿En qué consiste lo blasfemo en este caso? Correr y hacer destrozos en la iglesia, un lugar sagrado —y Hernández parece deleitarse en los detalles de esta profanación—, y fornicar *una y otra vez* ahí mismo. Los felinos se corretean como dos niños, pero en la iglesia, y luego copulan. Rompen la solemnidad del recinto completamente. Además, la Iglesia católica, que se ha erigido como el gran enemigo del cuerpo y del placer en Occidente, considera la fornicación —la cópula fuera del matrimonio— como

⁹ *Ibidem*, p. 297.

¹⁰ Véase el primer poema de este poemario, citado en 3.1 Denuncia.

un pecado en sí mismo. Es absurdo pensar en fornicación entre animales porque es absurdo pensar en matrimonio entre ellos. No obstante, el pecado está presente en estos versos. Esto se debe a que, en primer lugar, no es la primera vez que Camila hace destrozos en la iglesia, por lo que ya no es algo accidental, es decir, está plenamente consciente de lo que hace y dónde lo hace, y goza mucho haciéndolo; y en segundo lugar, porque copula con el tigre¹¹ *una y otra vez*. Esto es un indicador de que se busca el placer, y de que se busca prolongarlo lo más posible. No se conforma con satisfacer la “necesidad biológica”, sino que cae en la gula erótica, es decir, en la lujuria. La Camila que construye Hernández en estos versos es un animal bastante consciente del pecado, y a la vez, bastante indiferente a las leyes humanas o divinas, pues ella hace su propia ley y, al contrario de lo que pudiera parecer a veces —por ejemplo, en la parte en la que mira con obediencia al tigre—, es insumisa y hace lo que quiere. Camila representa la libertad, pues va más allá de las prohibiciones.¹² Podríamos decir que es un superanimal, una especie de ser mítico.

Todo esto es un sueño de la gata, pero el sueño también es parte de la vida, y para pecar, es decir, para transgredir el orden establecido, no se necesita estar en vigilia.¹³

No importa que sea imposible que una gata sepa lo que es pecar y que peque a propósito o que copule con un tigre —transgrediendo así el “orden natural”—, la trasgresión de la poesía de Hernández, como la trasgresión de gran parte de la literatura, está en romper incluso con los límites de lo real y lo ficticio que nos marca nuestra cultura. Es decir, al imaginar otra realidad y

¹¹ Símbolo por excelencia de lo salvaje y de la potencia erótica.

¹² Véase Cansigno, p. 64.

¹³ Recordemos que se puede pecar de pensamiento, palabra, obra u omisión, según la Iglesia.

quizá desearla, estamos empezando a transformar el mundo, a destruir una parte del mundo en el que vivimos y que no nos gusta, como ya se estudió en el capítulo 3 Insurrección.

En el siguiente poema, Camila juega hasta con las piedras:

IX (en *Y la fuga*, en *Oscura coincidencia*, 1986)

Con la cabeza del canario entre los dientes, canta y vuela
por los rincones de la casa.
Después sale a la calle, pasa por debajo del puente y
devuelve a las piedras su condición de esponjas.¹⁴

Desde el primer capítulo se ha demostrado lo salvaje de Camila. En esta ocasión, trae en el hocico una cabeza de canario. No es raro ver a los gatos con aves, ratones o insectos en el hocico o en las garras. Son su alimento o su juguete. No sienten ternura, asco o compasión por ellos, es natural.

En el segundo párrafo, juega con las piedras como si fueran tan ligeras e inofensivas como las esponjas. Ella le *devuelve* a las piedras esa condición, es decir, no las hace parecer lo que no son, sino que las hace ser lo que realmente son, o lo que eran en un principio. En esta metáfora, Camila es capaz de enfrentar la pesadez y el peligro simbolizados en las piedras, y superarlos y divertirse con ellas. Camila nos está dando una lección de vida —el juego también es una manera de enfrentar la vida. Nos muestra la realidad de una manera menos grave y no por ello falsa.

En el siguiente poema, unos perros juegan con una pantaleta:

32 (en *Por amor a Fosca*, en *Soledad al cubo*, 2001)

Los perros juegan en el jardín con una pantaleta de Fosca.
La huelen, lamen, estiran y jalonean con rabia, pero
no la rompen.¹⁵

¹⁴ PR, p. 295.

El hecho de que el juguete de estos perros sea una pantaleta de Fosca, tiene connotaciones fetichistas, es decir, eróticas. Oler, lamer, estirar y jalonear con rabia son acciones que, si bien cualquier perro puede realizar con cualquier objeto, al hacerlo con la pantaleta adquieren otro matiz. En el fetichismo, la ropa, y en especial la interior, remite a la parte del cuerpo que cubre y al mismo cuerpo deseado, y se convierte en sí misma en objeto de deseo. El fetiche es una especie de juego: el sujeto sabe perfectamente que el objeto no es el ser deseado, pero juega por un momento a que lo es o a evocar su presencia. En el mundo canino, el olfato tiene una presencia mayor que en el humano, y sobre todo en el humano occidental contemporáneo, cuya higiene busca desodorizarlo todo. Para un perro, oler a alguien es casi lo mismo que tenerlo enfrente. La pantaleta, en este poema, mezcla el fetichismo humano, es decir, el deseo por Fosca del hombre que habla, con el juego salvaje de los perros. Al no romperse la pantaleta —no es casual que el texto termine con *pero no la rompen*—, el deseo —el deseo, por ejemplo, de lamer la vulva de Fosca, o el deseo de un perro de desgarrar un trozo de tela como si fuera de carne y disputárselo con los otros— permanece e incluso puede aumentar. Se animaliza, pues, el deseo de este hombre por Fosca al hablar de los perros; se convierte en un erotismo salvaje y no tierno o romántico. El deseo de este hombre es tan tosco y arrebatador, y él lo sabe, como el de los perros.

La pantaleta se mantiene irrompible porque si se rompiera se acabaría el juego y se acabaría el deseo.

¹⁵ S, p. 58.

A continuación, abordaré el tema del juego erótico, ya vislumbrado a lo largo de este capítulo.

5.4 El juego erótico

El erotismo tiene fundamentalmente tres dimensiones: la lúdica, la convivencial y la reproductiva. El erotismo suele tener características lúdicas, de placer y diversión, y el juego por otra parte, a veces también tiene características eróticas. La distinción entre un erotismo juguetón y un juego erótico no tiene relevancia. En la obra de Francisco Hernández se conjugan de manera salvaje e intensa el juego de la poesía y el juego erótico mediante su relación con lo imposible y con la gula sensual.

He aquí el primer ejemplo, donde se observa lo imposible:

38 (en *Por amor a Fosca*, en *Soledad al cubo*, 2001)

Los senos de Fosca son móviles, como las dunas del desierto.

Al soplar sobre ellos cambian de lugar y de tamaño. Uno hace las veces de viento y la carne se disfraza de arena.

Anoche, después de soplarlos durante horas, los senos de Fosca se localizaban a la altura de las vértebras lumbares. Seguí soplando y al alba, resplandecían sobre sus rodillas.¹⁶

El yo poético sopla como el viento en el cuerpo de la mujer, que es como la arena del desierto. Pero, exactamente, si la arena es el cuerpo de la mujer, ¿el viento es el aliento del hombre o son sus manos o es todo su cuerpo? Esta ambigüedad en el sujeto que habla tal vez se relaciona con lo impersonal de “uno hace las veces de viento”: *uno* puede ser cualquiera. Es el

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

personaje que habla, pero también puede ser cualquier hombre que sople sobre Fosca o, quizá también, sobre cualquier otra mujer.

Pero además de la ambigüedad de los personajes, está la movilidad de los senos de Fosca, tan variables como las dunas. Los senos son una zona muy sensible y erógena, y en Occidente, representan una verdadera obsesión respecto al cuerpo femenino. Ahora bien, si los senos de Fosca se desplazan por todo su cuerpo al ser sopladados, esto implica que el placer también recorre todo el cuerpo, y el objeto de placer, representado en los senos, se puede encontrar, por ejemplo, a la altura de las vértebras lumbares o en las rodillas. Es decir, la *zona erógena* es en realidad todo el cuerpo, y no sólo ciertas partes clasificadas por nuestra civilización como erógenas.

El erotismo lúdico es distinto al reproductivo. El segundo se concentra en lo genital, pues en dichos órganos reside la capacidad de la reproducción, pero el primero, el lúdico, no tiene límites. En las sociedades se limita el erotismo lúdico, a veces también el reproductivo y sin duda el social o convivencial, pero no existe *per se* una manera de jugar. Hay tantas maneras de jugar como dunas en el desierto. Se abre, pues, otro tema: la capacidad del ser humano de trascender los límites, la búsqueda de otras posibilidades de gozar, de pensar y de vivir.

El mismo poemario nos muestra otra manera de jugar:

5
Meterse en Fosca. Chupar su cuello y dentadura. Llenarse la boca
con el pecho izquierdo. Llenarse la mano con la nalga derecha.¹⁷

El yo que habla, la voz poética, toma al cuerpo de Fosca con voracidad. Ocupa todo su cuerpo tratando de abarcarla lo más posible. Una vez más, el apetito sensual no se conforma con el placer que provoca el erotismo genital o

¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

reproductivo, sino que devora con manos, boca y piel todo el cuerpo del ser deseado. Es un juego, una actividad recreativa o de placer que involucra a todo el ser: su cuerpo y su mente están completamente absortos en su realización.

El fragmento de *El gato* de Juan García Ponce, utilizado para presentar este capítulo, describe una acción que se podría definir como un juego erótico. Alma, la mujer que sostiene un gato en sus manos, pareciera simplemente jugar con él, pero la criatura la estimula de tal manera que ella ya no puede renunciar a él, y no porque exista un amor de mascota, sino principalmente porque se ha convertido en algo fundamental en su vida erótica. El gato se vuelve indispensable, para bien o para mal, tanto para Alma como para Andrés, su novio. Así pues, el juego del erotismo y el juego en general, no son meras actividades recreativas, sino que transforman a los individuos y pueden hacerlo radicalmente. Esto también sucede en los poemas de Hernández que he citado.

El gato de la novela de García Ponce, “su inocente figura”, resultó ser mucho más que un animalito tierno. El juego, la niñez o los animales son inocentes relativamente, pues el erotismo también los atraviesa, como se verá a continuación con más detalle.

5.5 El participante inocente

Como continuación al tema del juego erótico se encuentra el realizado por animales, ya sea entre ellos o con humanos. El juego erótico realizado entre un humano y un animal nos lleva a pensar de inmediato en la intencionalidad y premeditación del primero, y en la inocencia del segundo. Es decir, el animal es inducido o forzado a la práctica erótica con el humano, pues un animal normalmente no siente atracción por una especie diferente a la suya. Los poemas de Francisco Hernández que se presentarán nos muestran justamente lo contrario.

El primer ejemplo de ello es “Pez”, en *Oscura coincidencia* (1986):

Nada el pez chino
a lo largo del cuerpo.
La cola incendia
el agua que desplaza.
Muerde los pezones,
hurga en el pelo,
se apacigua un momento
entre las piernas
y después nada.¹⁸

Este poema es un juego, para empezar, de la imaginación, un juego surreal: un pez nada en un cuerpo. Se mueve “como pez en el agua”, pero en un cuerpo humano. Su cola rojiza —alusión a la pasión— *incendia el agua que desplaza*. Sentimos el contraste agua-fuego. En los primeros dos versos, el elemento que está fuera de lugar es el cuerpo. En los versos tres y cuatro, la situación se invierte: lo que está fuera de lugar es el agua, pues ya habíamos sustituido agua por cuerpo como espacio en el que nada el pez, y ahora de nuevo tenemos al pez entre el agua; además, el agua no se incendia. Estos

¹⁸ *PR*, p. 244.

absurdos, contrastes e inversiones, más que anular la significación, la potencian. El pez es una especie de mecha, de movimientos suaves y ágiles, pero con el tremendo poder destructivo y expansivo del fuego. Muerde los pezones y hurga en el pelo, como si fueran algas submarinas. El cuerpo es el hábitat del pez. Después de verlo moverse con gracia por estas partes —nada casuales, por cierto—, se apacigua entre las piernas... y después... nada. El clímax y fin del poema termina sugiriendo que el pez se metió entre las piernas, como entre una caverna, y nadó, y desapareció. Nuevamente Hernández juega con las palabras: nada de nadar y nada de no ser. Quizás el pez ha llegado al momento en el que no se puede decir nada, o en el que el ser se siente pleno, es decir, desaparece, en el que llega al éxtasis —palabra que significa estar fuera de sí.

En este poema quien tiene el control de la situación es el pez, pues el cuerpo no es más que su hábitat, independientemente de que se trate de un cuerpo humano, seguramente vivo, pensante y con voluntad. El pez es el sujeto, el cuerpo humano, el objeto. Pero a pesar de que para el pez posiblemente es sólo su espacio en el cual se desplaza, come o duerme, para el lector es un agente erótico, pues se está desplazando sobre un cuerpo humano desnudo, y sobre ciertas zonas específicas. Como se ha visto, por ejemplo, en los poemas de *Y la fuga*, de *Oscura coincidencia* (1986), donde los protagonistas son un hombre y una gata, o en “IX”, de *Mar de fondo* (1983), visto en el capítulo anterior, en el que los protagonistas son un hombre y un tapir, el erotismo entre humano y animal, sin importar a qué reino pertenezca este último, es algo frecuente en la poesía hernandiana. Estos tintes de zoofilia, que pueden ser muy tenues o insinuados, o muy directos, forman parte de lo salvaje, debido a que nuestra civilización concibe eso como una “perversión”, una “desviación” del erotismo “sano” y “normal”, un residuo

primitivo y bestial del ser humano, a pesar de que ha sido muy practicado por todos los pueblos del mundo.

Veamos otro ejemplo de ludismo erótico relacionado con animales:

FRANCISCO TOLEDO: CERÁMICA (en *Oscura coincidencia*,
1986)

En algún lugar del mundo
Francisco Toledo
 abre la puerta del horno:
salen garzas-cangrejos
 iguanas-peces
alacranes-grillos
 sapos-tortugas
 y pájaros-conejos
que se meten
 en las vitrinas de los marchantes
en las colecciones
 de los millonarios
en los agujeritos
 de las muchachas.¹⁹

De nuevo observamos el diálogo de Hernández con otros artistas. Esta vez se trata del famoso pintor oaxaqueño. Los animales híbridos que cobran vida al salir del horno son los que están presentes en sus piezas de cerámica. Estas obras son las que van a dar, por ejemplo, a las colecciones de los millonarios que las compran. Pero a pesar de esto, de que en el título aparece la palabra “cerámica” y de que se habla del horno, lo que se dice que sale no son vasijas o jarrones, sino criaturas míticas con voluntad propia que escogen los lugares adonde estarán. Es decir, Toledo no sólo decora cerámica, sino que crea vida, es decir, vida independiente a él. Las creaciones del ser humano se independizan de él, en cierta forma, aunque sigan estando presentes en su vida.

¹⁹ *Ibidem*, p. 274.

Así pues, estas criaturas van a meterse a los lugares en que la cerámica suele ir a meterse, y también a... los agujeritos de las muchachas. El diálogo entre la obra del pintor y la del poeta se da también en este sentido: ambas obras representan un mundo mágico y erótico. Al igual que en el poema “Pez”, son los animales quienes deciden ocupar un lugar considerado como erógeno en el cuerpo humano, específicamente en el femenino.

Lo lúdico y lo erótico se relacionan con lo salvaje en la poesía de Hernández porque en ocasiones se trata de un juego tosco. En “Pez” desde el segundo verso sabemos que el animal nada por el cuerpo. Sus movimientos son además, finos (*desplaza* el agua). En “Francisco Toledo...”, en cambio, son los dos últimos versos los eróticos, y contrastan con los anteriores. Además, los movimientos son más bien bruscos (los animales *se meten*).

El refinamiento y la sutileza forman parte del concepto de lo civilizado. Ser tosco, hablar de erotismo o de sexo abiertamente, sin pudor ni censura, se considera salvaje y agresivo, aunque no se esté agrediendo a nadie al hacerlo.²⁰ Sobre esto ya se ahondó en esta tesis, sobre todo en 2.2 Lo instintivo.

La pasividad del elemento humano, femenino en estos dos ejemplos,²¹ realza el carácter voluntario del elemento animal, aunque no sea explícita la intención de éste.²² Cabe entonces preguntar: si el animal desea ocupar el cuerpo humano femenino, y especialmente ciertas zonas consideradas “más

²⁰ Eso no significa que no abunden mensajes con alusiones al sexo. El erotismo es mediatizado y capitalizado en las civilizaciones, como todo lo demás concerniente al ser humano.

²¹ En nuestra cultura patriarcal, se concibe a la mujer como pasiva con respecto al hombre, aunque en los hechos no suceda necesariamente así. En el erotismo esta característica se concibe más marcadamente.

²² El yo poético, por otra parte, está fuera del poema.

eróticas”, ¿se trata de un participante inocente, ingenuo, de un juego erótico, o tiene deseos más propios de otro ser humano?

Para responder esto es necesario definir primero la inocencia. La inocencia es la ausencia de culpa. La inocencia erótica es entonces estar libre de la culpa erótica. Esto nos lleva a la idea cristiana del pecado. Como el deseo erótico es pecaminoso, quien lo siente es culpable, y quien no, inocente. Si los animales en cuestión no sintieron deseo erótico, entonces podemos considerarlos libres de pecado, inocentes. En la mujer este asunto no es claro, porque por un lado es pasiva, es decir, al no actuar es inocente; pero por otro, no sabemos si siente placer ni si se arrepiente de ello.

No obstante, y partiendo de aquí mismo, hay otra manera de ser inocente en sentido erótico, y esta sí incluye el deseo. Es la ausencia de remordimiento. Si un ser siente deseo erótico, pero no siente culpa, es decir, no siente que haya hecho algo “malo”, está en estado de inocencia. ¿Cómo puede ser culpable alguien que no sabe que está haciendo algo prohibido? En este planteamiento, los defensores de las ideas de culpa y de pecado podrían argumentar que eso es algo que se sabe necesariamente, porque la conciencia lo siente y si no llegara a sentirlo, de cualquier modo se trata de una ley universal y divina. Sólo puedo decir que esa es una teoría irreconciliable ciertamente con la otra, y aquí expongo ambas.

Además, todavía se puede ser inocente y a la vez culpable. Si uno trasgrede la ley conscientemente se es culpable, pero si el nuevo estado de transgresión lleva a la desaparición de dicha ley, a la creación de un orden carente de la culpa y de los valores que dicha ley conllevaba, entonces se es inocente de nuevo, según este nuevo orden. ¿Cómo va a ser obsceno algo que se ve con toda naturalidad? La culpa está en quienes creen en su existencia.

Otra manera de ser inocente sin ser obediente o ingenuo es pasando primero por la culpa y superándola.

Esto último parece que fue lo que le sucedió a la gata consciente Camila, estudiada en el apartado 5.3 El juego y la posibilidad de lo imposible. Pero a los animales que observamos en los poemas “Pez” y “Francisco Toledo...”, parece que los caracteriza más la inocencia de la no conciencia de la prohibición y su facultad de causar extrañeza. En cualquier caso, tenemos sujetos que realizan actos que se conciben como prohibidos, que lo hacen por placer, sin importarles las divisiones en los reinos de la zoología o la teología, y que además no experimentan remordimiento alguno.

El juego es algo que ya denota inocencia, aunque haya juegos que se consideren “perversos”. El juego es algo que nos remite a niños, a mascotas, a cachorros, a “retrasados mentales”. El juego que en nuestra civilización no nos remite a eso es un juego carente de inocencia, cuyo objetivo es el poder, como las copas de fútbol o el póquer. Esto significa que los adultos “cuerdos” e “inteligentes” no pueden jugar —recordemos las expresiones: “esto es algo serio”, “esto no es un juego” o “es muy infantil”—, pues se estarían comportando como estúpidos, como niños o como animales, a quienes se les considera tontos o inferiores. En el mundo adulto occidental hay una carencia de la dimensión lúdica, incluso en el erotismo, que se concibe como una actividad propia de los adultos.

Para cerrar este último capítulo, quiero explicar el título: “El exquisito juego”. Jugar al yoyo, a las escondidas o a corretearse, difícilmente se podría considerar exquisito, aunque a quienes lo practiquen les guste mucho. Lo exquisito es lo que provoca un gozo sensual singular, extraordinario. El juego erótico podría ser tan ordinario como llenar un crucigrama, pero, tal vez gracias a que está rodeado de una u otra forma de la idea de pecado y

trasgresión, se ha convertido en un placer raro y superior. O tal vez sea porque la sociabilización y el contacto con el otro son más profundos, porque las sensaciones son más fuertes y abarcan a todo el ser. Por alguna de estas razones o por ambas, el juego erótico nos parece uno de los más exquisitos o el más exquisito. Dado que en la poesía de Francisco Hernández el erotismo es abundante incluso en lo relativo al juego, este título me pareció el adecuado.

CONCLUSIÓN

Tal como se ha querido mostrar en este estudio, lo salvaje es una característica predominante en la poesía de Francisco Hernández. A partir de este entendimiento, es posible reconocer cómo el poeta articula distintos temas, recurre a ciertos espacios y seres de la naturaleza y propone así un mundo que se opone al deber ser y al control que pudieran ejercer las instituciones sociales (aun las literarias), lo cual se puede manifestar de forma violenta. Así, lo salvaje hernandiano también se encuentra en el estilo en apariencia prosaico, antisolemne, sin ornamentos, que frecuentemente busca contrastes, juegos e inversiones.

Es interesante observar el cambio que ha dado la poesía de Hernández con el paso del tiempo. Veremos a continuación cómo los temas y los recursos retóricos van haciendo su aparición, generalmente para quedarse y definir un estilo propio:

Desde *Cuerpo disperso* (1982)¹ se observa el interés por la naturaleza como medio para expresar las pasiones, los miedos y los males que padece el individuo.² También en este libro aparecen el desencanto y la denuncia,³ así como los contrastes solemne-vulgar⁴ y la ruptura de algunos de los clichés del romanticismo,⁵ el cual finalmente se ha vuelto parte del *establishment* poético,

¹ Recordemos que esta obra incluye cuatro libros: *Gritar es cosa de mudos*, *Portarretratos*, *Cuerpo disperso* y *Textos criminales*).

² Vimos ejemplos de esto en los poemas “Zoo” (cap. 3.1); “Alto contraste” y “Desnudez” (cap. 2.1).

³ “Zoo” y “Síntesis” (cap. 3.1).

⁴ “Lesbia” (cap. 2.1).

⁵ “Lesbia” y “Pornografía” (cap. 3.2).

de la poesía civilizada.⁶ El recurso de la ironía⁷ y el humor negro⁸ son una constante en su obra desde un principio.

En su siguiente libro, *Mar de fondo* (1983), se plantea la visión de la mujer como un ser maravilloso y monstruoso a la vez⁹; se esboza el concepto del yo ausente como consecuencia de la ausencia del ser amado,¹⁰ tema en el que se ahondará en el poemario *Y la fuga*, de *Oscura coincidencia* (1986) y en *Cuaderno de Borneo*, de *Moneda de tres caras* (1994). Asimismo, el tema del sueño y el delirio se hacen presentes, y surge lo inasible como parte de lo salvaje, como acercamiento a una realidad no poseíble.¹¹

En *Oscura coincidencia* (1986) el tema de la otredad toma mayor relevancia en los libros *El amor*¹², y de manera más marcada en *Los rostros* — libro constituido a partir del diálogo con otros artistas— e *Y la fuga*, donde el *otro* es una gata con poderes especiales. En este último, se explora la experiencia erótica entre un humano y un animal, y desde aquí se recurre a la blasfemia. El tema del otro es importante para conformar la isotopía de lo salvaje porque finalmente lo salvaje es *el otro* para la civilización.

De *En las pupilas del que regresa* (1991) cabe destacar el poema “V (Criaturas confundidas)” (cap. 2.1) donde se suscita lo maravilloso y lo grotesco, y “A la sombra del trueno” (cap. 2.2), donde se muestra cómo el hombre es presa de sus instintos. En este libro manifiesta su *ars poetica* en el

⁶ Como se señaló en el apartado de “Lo salvaje”, la tradición romántica ha perdurado hasta nuestros días. El romanticismo, que criticaba la racionalidad y la civilización de los ilustrados, se ha vuelto fundamental en nuestra civilización. Además, oponía amor y pasión a razón, y en esta fusión sublimó el deseo erótico, lo censuró.

⁷ “*Fade in*” o “Postal de Madrid”.

⁸ En *Textos criminales*.

⁹ “X” de *Mar de fondo* (cap. 2.1), algo ya vislumbrado en “Alto contraste”.

¹⁰ “Conjuro” (cap. 4.3).

¹¹ “IX” de *Mar de fondo* (cap. 4.1).

¹² Por ejemplo en “Amortajados” (cap. 5.2), “Pez” (cap. 5.5), “Fantasma” (cap. 4.1), “Espejo” o “Camino” (cap. 4.3).

poema “Hasta que el verso quede”. Esta poética —que consiste en la escritura como una lucha por mantener vivo el espíritu en un mundo enajenante, todo un *ars vivendi*— no cambiará sustancialmente en los otros textos donde la expresa posteriormente.¹³

En 1994, Hernández publica *Moneda de tres caras*, donde se acerca a la vida de tres románticos —Schumann, Trakl y Hölderlin— a través de su poesía. El diálogo con otros artistas —artistas “locos”, *outsiders* de la civilización—, tanto poetas como de otras disciplinas, se afianza en este libro.

En *Última voluntad* (1996) reafirma su *ars poetica*¹⁴, reaparece el desencanto de la civilización¹⁵ y el tema de lo inasible.¹⁶

Mascarón de prosa (1997) contiene un soneto y el título de este libro es una reivindicación de la poesía concebida como prosa. Aquí continúa la denuncia, sobre todo de la hipocresía de la sociedad¹⁷, y se decide definitivamente por la impiedad —es decir, por lo inmoral y lo que se considera bestial.¹⁸

En *Antojo de trampa* también está presente el tema del erotismo y la crueldad.¹⁹

Es hasta *Soledad al cubo* donde se dibuja claramente el retrato de la mujer amada como un ser viviente muy complejo y realista (en *Por amor a Fosca*), concepción que rompe con los cánones de la “belleza femenina”. Escribe unas memorias de cárcel (*Soledad al cubo*), donde reafirma su soledad

¹³ “Agosto I” (en *Cuaderno de Borneo*, en *Moneda...*, 1994, cap. 3.2), “Y así sucesivamente” (en *Última voluntad*, 1996) y en el poemario *Soledad al cubo*, del libro del mismo nombre (2001).

¹⁴ “Y así sucesivamente”.

¹⁵ “La degradación de la primavera” (cap. 3.1).

¹⁶ “El viejo de la fotografía” (cap. 4.1).

¹⁷ En “La mejoría del suicidio” (cap. 3.1) y “El pío organista de San Florián” (cap. 3.1).

¹⁸ Como en “La Señora Ciccone y las Damas Cruelles” (cap. 3.1).

¹⁹ “7” (cap. 2.2).

como ser humano y como escritor, y nos muestra los escenarios más sórdidos de toda su obra. Es un ser que ve a su entorno, a su entorno civilizado, como una cárcel.

El estilo de Hernández, presente en todos sus libros, es cínico. A este poeta no le interesa quedar bien con el lector o con la academia. Es prosaico y aparentemente natural, demasiado para los exigentes gustos esteticistas de muchos críticos; y también es blasfemo y poco romántico, tosco para muchos lectores. Parece que dice las cosas como le vienen a la mente, de manera semejante como decían escribir los surrealistas con su “escritura automática”. Pero esto sólo en apariencia, porque en realidad sus poemas están cargados de significados que el lector puede hallar si los busca atentamente.

Cabe mencionar que a pesar de que Francisco Hernández no es un escritor muy famoso, es considerado en varias antologías, algunas de las cuales se han mencionado en esta tesis (la de Argüelles, Cansigno, Escalante, Espinasa, González de León y Helguera). Esto implica que es un autor importante para la crítica, implica que ya “forma parte de la literatura mexicana contemporánea”.

El estilo y la temática de lo salvaje en Hernández pueden encontrarse en otros autores mexicanos y contemporáneos suyos. Los subtemas de lo salvaje son un tópico en la literatura —aunque ciertamente un tópico escandalizante— que vinculan la poesía de Francisco Hernández (1946) con la de algunos de estos escritores. Atenderé algunos ejemplos —es imposible abarcarlo todo— que considero más cercanos, tanto de poesía como de narrativa, en orden cronológico para reconocer dichas semejanzas.

José Agustín (1944), narrador, trata, al igual que el veracruzano, el erotismo sin censura moral, y el erotismo en un ambiente urbano, es decir, civilizado por definición; Héctor Manjarrez (1945), narrador y poeta, posee un

lenguaje directo, que aborda la ciudad, el erotismo, el amor como un ser despiadado y la repulsión por la sociedad burguesa en libros como *Canciones para los que se han separado* y *No todos los hombres son románticos*; Juan Manuel Valero (1949) en *La rata de la Merced y otras pequeñas atrocidades*, maneja el cuento corto y la minificción con humor negro, descripciones sádicas y erotismo directo con no poca crítica a la sociedad violenta y, sobre todo, hipócrita; y Ricardo Castillo (1954) es un poeta de la franqueza sexual y la desesperanza en “Autogol”, “Pin uno, pin dos”, “El poeta en el jardín”, “Oda a las ganas” y “Las nalgas”.

Aunque estos autores, poetas o narradores, comparten características de lo que aquí se ha denominado como lo “salvaje”, es en Hernández en quien creo que se condensa con mayor fuerza y se explota en las vertientes temáticas y estilísticas que tiene a lo largo de toda su obra.

Francisco Hernández es un poeta atrevido, que no le teme a las palabras ni al rechazo. Inconforme con las limitaciones que la sociedad nos impone. Es capaz de revelarnos lo sublime con un lenguaje cotidiano, cuya vigencia cultural seguramente se mantendrá —como en los casos de Hölderlin o Trakl, poetas a los que se remite— durante mucho tiempo.

Cabe aclarar que esta tesis no pretendió agotar todo lo salvaje ni todo lo salvaje en Francisco Hernández. Sin duda el lector podrá descubrir más características de lo salvaje en sus poemas, y tendrá otros hallazgos respecto a este autor y su obra.

Lo salvaje, obviamente, es rechazado y reprimido por nuestra civilización. Claro que eso no significa que nuestra civilización no tenga en un momento dado características que podríamos considerar salvajes. Pero, en tal caso, son vistas como defectos o sometidas a una mediatización cultural con el

objetivo de no permitir que se salgan de control. La civilización, o mejor dicho, la gente en el poder, busca expandir las ideas que le convienen, generando un pensamiento ortodoxo que ataca todo lo heterodoxo, ya sea “civilizado” o “salvaje”.

Lo salvaje, pues, aparece como una alternativa a la ortodoxia. El ser humano puede, como lo hace Hernández en su poesía, hurgar dentro de sí, hallar lo salvaje, y asimilarlo como la parte de sí mismo que es. Puede, entonces, disfrutar de un erotismo que trascienda los límites del amor cortés y también del matrimonio, complacerse en la soberbia de saber que nadie puede declararse su amo legítimamente, luchando así por transformar su existencia. Para contrarrestar esto existe la castidad, que reprime incluso el deseo mismo, negando el cuerpo sin el cual no seríamos, ni lejanamente, lo que somos; la humildad y la sumisión, que permiten que cualquiera nos utilice a su antojo; la caridad, que redime nuestros pecados pero no soluciona nada; la culpa, que nos atormenta inútilmente; y el miedo, el instrumento más efectivo para la parálisis.

El poeta se ha pronunciado, el investigador lo ha estudiado, el lector decidirá.

APÉNDICE 1: CORPUS CLASIFICADO DE POEMAS

En este apéndice se clasifican poemas de Hernández que abordan algún tema relacionado con lo salvaje.* Muchos de ellos han sido utilizados como ejemplos en esta tesis. Los otros son menos representativos y por ello no fueron utilizados, pero se mencionan aquí como argumento metodológico. Puede observarse cómo a manera que avanza el tiempo, algunos subtemas que conforman lo salvaje van apareciendo o desapareciendo en los libros. Esta observación nos permite estudiar la evolución temática en la poesía de Hernández.

Las tablas aparecen en orden cronológico de obra publicada, y se elaboraron a partir de los temas rectores aquí analizados. Los títulos de los poemas en ocasiones son sólo números, pues no tienen más que ese título dentro de un poemario que se incluye en determinado libro.

* Puede observarse que frecuentemente un poema ocupa varias casillas. Los poemas de Hernández abarcan muchos temas de lo salvaje al mismo tiempo. Por ello también su distribución en los capítulos fue con base en los rasgos de mayor peso.

CUERPO DISPERSO (1982)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Portarretratos	Zoo				Pornografía		Alto contraste	
	Lesbia				Zoo		<i>Fade in</i>	
	Alto contraste						Para el álbum...	
Textos criminales				Se aclara el misterio				
Cuerpo disperso	Atravesada	Desnudez					Hacia tu vulvaluz	Hacia tu vulvaluz
		Las últimas presencias...						
Gritar es cosa de mudos					Síntesis			

MAR DE FONDO (1983)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Postales	Fruto sanguíneo						Venecia	Plumas...
	Conjuro							Conjuro
Mar de fondo	VII							IX
	X							X
Imposibilidad de cornejas								Penden los elementos

OSCURA COINCIDENCIA (1986)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
El amor	Mariposa						Espejo	Espejo
	Pez						Amortajados	Partes
	Extraño						Gota	Fantasma
							Pez	Camino
								Humo
El viaje	Imágenes de Central Park							
Los rostros							Francisco Toledo...	Rubén Bonifaz Nuño...
Y la fuga	<i>Todo el libro</i>			IX	II	I	IX	<i>Todo el libro, sobre todo III y VI</i>
						XI	XI	

EN LAS PUPILAS DEL QUE REGRESA (1991)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIA	LUDISMO	INASIBLE
En las pupilas del que regresa	A la sombra del trueno	A la sombra del trueno		Hasta que el verso quede	Escena suprimida...	Manhattan arde		
	V (Criaturas confundidas)							

MONEDA DE TRES CARAS (1994)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
De cómo Robert Schumann... (1988)	XIII	XIII		VI				
Habla Scardanelli (1992)	Palabras... (3)	Canta... (1)						Escribe... (3)
	Canta... (1)							Palabras... (1)
Cuaderno de Borneo	Junio VII	Junio VII			Septiembre III	Septiembre III		<i>Todo</i> Noviembre
	Febrero III				Agosto I	Agosto VI		Octubre IV
								Agosto IV

ÚLTIMA VOLUNTAD (1996)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Última voluntad, en Poesía reunida	Gatarsis				La degradación...	Riñón bello hacia la ingle		El viejo de la fotografía

MASCARÓN DE PROSA (1997)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Mascarón de prosa	El pío organista...			La Señora Ciccone...	El pío organista...	La Señora Ciccone...	La Señora Ciccone...	
					La mejoría del suicidio			

ANTOJO DE TRAMPA (1999)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Antojo de trampa	2	5		7				
	15							

SOLEDAD AL CUBO (2001)

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
Al garete	Reclamo nocturno...			Gimnopedia	Margaritas...	Cara o cruz...		Sin título I
	El rito				Primavera 99	Primavera 99		Sueño con flores
					Sueño con flores...	Sueño con flores...		
					A quien corresponda			
Por amor a Fosca	20	15	41	23	19		1	8
	26				35		5	42
	32				37		32	
	36						38	
	39							
Seis textos para seis pintores	Obra en pie...			Un amortajamiento VII			Un amortajamiento XII	
Soledad al cubo	10				5	13		16
	16				10	23		
	28				13			
	30				18			
					20			
					24			
					26			

IMÁN PARA FANTASMAS (2004)*

LIBRO	REF. ANIMALES	REF. VEGETALES	FEN. NATURALES	IMPIEDAD	INSURRECCIÓN	BLASFEMIAS	LUDISMO	INASIBLE
I. Cuaderno de un retorno a mi pueblo natal	9 14 24 35 42 50	9		9 14 42	1 11 50	1 48	12	37 44
III. Veinte fragmentos pensados por Salvador Díaz Mirón dos semanas antes de morir				8	16			

* Ya se habían realizado las tablas anteriores —del corpus de esta tesis— cuando se consultó este libro. Como puede observarse, los temas rectores de la poesía hernandiana también aparecen aquí, pero los poemas mencionados no modifican en lo sustantivo la tendencia del resto de la obra.

APÉNDICE 2: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE UN POEMA

A través del análisis estructural¹ podemos acercarnos de otra manera a la poesía de Francisco Hernández. Aquí haré un análisis de figuras retóricas — fonológicas, morfológicas, sintácticas y de pensamiento, estas últimas revisadas en el apartado titulado “Nivel léxico-semántico y lógico”— que contribuyan a señalar lo pertinente dentro del estudio de lo salvaje como característica de la poesía hernandiana. El poema escogido es “Zoo”, debido a que representa muy bien lo salvaje.

Las conclusiones derivadas de este análisis se encuentran al final del primer apartado del capítulo 3 Insurrección.

Zoo (en *Portarretratos*, 1982)

Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...
Tú eres una mona desnuda
cuando no estás vestida.
Eres la más inteligente de las monas.
Tu terso pelaje fraccionado 5
es de color oscuro y habitualmente
y contra la costumbre, te desplazas
sobre dos de tus delgadas patas.
Guffjj... grr.
Para comer frutas y raíces utilizas 10
tus manitas negras y cuando recibes demasiadas
visitas te vuelves arisca, grrruñes,
haces señas obscenas y la movilidad
de tu expresión es menos comunicativa.
Eres una hembra joven, codiciada por todos. 15
Pronto tendrás tu primera cría y serás
la grandiosa atracción de los domingos
de algodón de azúcar y sol brillante.
Yo soy un gorila albino
que se ha enamorado de la inmensa 20
libertad de tus ojos que evocan

¹ Me baso en el libro de Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*.

selvas cálidas y húmedas.²

Nivel fonológico

Es notable que este poema inicia con una interjección que se asemeja al gruñido de un animal. Para continuar, en el segundo verso, con la descripción de una mona. En el verso nueve, una vez más escuchamos gruñidos, con lo que el discurso del poema se enrarece aún más. ¿Quién habla, el yo poético, tiene, al mismo tiempo que la capacidad humana del lenguaje y la descripción, una naturaleza animal que lo hace gruñir? En el verso doce, dice que la mona gruñe cuando recibe demasiadas visitas al zoológico, y enfatiza la de por sí onomatopéyica palabra *gruñir* al prolongar las erres. Pero a partir del verso diecinueve, todo se aclara, pues el yo poético declara ser un gorila albino, lo cual explica todos los ruidos animalescos que se intercalan en el poema.

Dichos ruidos, contienen los fonemas velar oclusivo sonoro /g/, alveolar vibrante múltiple /r/ repetido dieciocho veces, en el primer verso; los fonemas velar oclusivo sonoro /g/, vocal velar posterior alta /u/, labiodental fricativo sordo /f/ repetido dos veces, velar fricativo sordo /x/ repetido dos veces, un silencio, velar oclusivo sonoro /g/ y alveolar vibrante múltiple /r/, en el verso nueve; los fonemas velar oclusivo sonoro /g/, alveolar vibrante múltiple /r/ repetido dos veces, vocal velar posterior alta /u/, palatal nasal sonora /ɲ¹/, vocal palatal anterior media /e/, alveolar fricativa sorda /s/, al final del verso doce.³ La combinación de estos fonemas se asemeja a los gruñidos por la alta presencia de velares, vibrantes y sordas, que mantienen la boca apenas abierta.

² PR, p. 69.

³ He seguido el Alfabeto Fonético Internacional (IPA).

Además de esto, en los versos 6-8 se observa una alta frecuencia de la vocal velar posterior media /o/ y la vocal velar posterior alta /u/; y en los versos 19-22, de la vocal palatal anterior cerrada /i/, la vocal central abierta /a/ y la vocal palatal anterior media /e/.

Nivel morfosintáctico

Análisis gramatical

El poema inicia con una interjección (*Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...*). La figura sintáctica que se repite a lo largo del poema es la enumeración, pues se enumeran las características de una segunda persona del singular. La primera oración inicia con el sujeto explícito *Tú*, que es enfático, ya que en nuestra lengua el sujeto es opcional. El predicado nominal es *una mona desnuda*; tiene una oración subordinada adverbial de complemento circunstancial de tiempo, unida con la conjunción *cuando*, cuyo sujeto tácito es *tú*, su verbo es *estás*, su adverbio *no* y su predicado nominal *vestida*. Es muy importante la presencia constante del verbo copulativo *ser* a lo largo del poema (vv. 2, 4, 6, 14, 15, 16 y 19).

La siguiente oración inicia con el verbo y su sujeto tácito es *tú*, su predicado nominal es *la más inteligente de las monas*.

En la siguiente oración, el sujeto es *Tu terso pelaje fraccionado*, y su predicado es el adverbio *de color oscuro*. Le sigue una oración coordinada, unida por la conjunción *y*, aquí el sujeto tácito es *tú*, el verbo *te desplazas*; *habitualmente* y *contra la costumbre* son dos adverbios temporales coordinados entre sí, y *sobre dos de tus delgadas patas* es una frase adverbial modal.

En el verso nueve aparece otra interjección, y después, en la siguiente oración, el verbo del sujeto tácito (*tú*) es *utilizas* y su predicado tiene, por una parte, el complemento directo *tus manitas negras*, y por otra, la oración subordinada adverbial de causa final, unida con la conjunción *para*: *comer frutas y raíces*. La oración principal (cuyo verbo es *utilizas*) está coordinada con otra mediante la conjunción *y*, cuyo sujeto tácito es también *tú* y cuyo verbo es *te vuelves*. Esta oración subordina a una adverbial de complemento circunstancial de tiempo: su sujeto tácito es *tú*, su verbo, *recibes*, y su complemento directo, *demasiadas visitas*. La oración principal (cuyo verbo es *te vuelves*), tiene como adjetivo *arisca*, se coordina con una coma a la oración cuyo verbo es *grrruñes* (cuyo sujeto tácito es *tú*), con otra coma a la que tiene como verbo *haces*, como sujeto tácito *tú* y como complemento directo *señas obscenas*; y se coordina también con la conjunción *y* a la oración que tiene como sujeto *la movilidad de tu expresión*, como verbo *es* y como frase adverbial *menos comunicativa*. En estas tres oraciones (*grrruñes*, *haces señas obscenas* e *y la movilidad de tu expresión es menos comunicativa*), la figura sintáctica que aparece es el zeugma, al omitirse la oración subordinada adverbial de complemento circunstancial de tiempo (*cuando recibes demasiadas visitas*), debido a que está implícita como causa de su comportamiento.

La siguiente oración tiene como sujeto tácito *tú*, como verbo *eres* y como predicado nominal *hembra joven, codiciada por todos*.

El sujeto tácito de la siguiente oración es *tú*, su verbo es *tendrás*, como adverbio temporal tiene *pronto* y como complemento directo, *tu primera cría*. Esta oración está coordinada mediante *y* con otra oración, cuyo sujeto tácito es *tú*, su verbo es *serás* y su predicado nominal, *la grandiosa atracción de los domingos de algodón de azúcar y sol brillante*.

Por último, la siguiente oración tiene como sujeto *Yo*, como verbo *soy*, como predicado nominal *un gorila albino*, y tiene una oración subordinada adjetiva introducida por la conjunción *que*: su sujeto tácito es *yo*, su verbo es *se ha enamorado* y su complemento directo, añadido mediante *de*: *la inmensa libertad de tu ojos*, el cual introduce una oración subordinada adjetiva mediante *que*, donde el sujeto tácito es *ojos*, el verbo *evocan* y el complemento directo, *selvas cálidas y húmedas*. La figura morfológica que se observa es el homeóptoton o la similitercadencia, en los versos dieciocho (*de algodón de azúcar y sol brillante*) y veintidós (*selvas cálidas y húmedas*), donde coincide que al final de la cláusula hay dos elementos unidos entre sí por la conjunción copulativa *y*. Ambos son complementos, uno adnominal y el otro, directo.

1. Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...

2. Tú eres una mona desnuda
 Det N M
 Se V PN
 OP

3. cuando no estás vestida.
 Adv V PN
 OSAdvCCT

4. Eres la más inteligente de las monas.
 Det Adv N CAd
 V PN

5. Tu terso pelaje fraccionado
 Pos M N M
 S
 OC

6. es de color oscuro y habitualmente
 N M
 V AdvM AdvT
 OC

7. y contra la costumbre, te desplazas

Adv Det N
AdvT R V

8. sobre dos de tus delgadas patas.

Adj Pos M N
AdvMod

9. Guffjj... grr.

10. Para comer frutas y raíces utilizas

V CD V
OSAdvCf OP

11. tus manitas negras y cuando recibes demasiadas

Pos N M M
CD V CD
OSAdvT

12. visitas te vuelves arisca, grrruñes,

N
CD R V V
OSAdvT OP Adj OSAdv

13. haces señas obscenas y la movilidad

N M Det N
V CD S
OSAdv OSAdv

14. de tu expresión es menos comunicativa.

Pos M N
S V AdvMod
OSAdv

15. Eres una hembra joven, codiciada por todos.

Det N M M CAg
V PN

16. Pronto tendrás tu primera cría y serás

Pos M N
Adv V CD V
OC OC

17. la grandiosa atracción de los domingos

Det M N CAd
PN

18. de algodón de azúcar y sol brillante.

 N M N M
CAd CAd
 PN

19. Yo soy un gorila albino

 Det N M
Se V PN
OP

20. que se ha enamorado de la inmensa

 Det M
 R V CD
OSAdj

21. libertad de tus ojos que evocan

 N Pos V
 OSAdj
 CD
OSAdj

22. selvas cálidas y húmedas.

 N M M
 CD
OSAdj
OSSCD
OSAdj

Adj = Adjetivo

Adv = Adverbio

Ap = Aposición

CAd = Complemento adnominal

CAG = Complemento agente

CC = Complemento circunstancial

CD = Complemento directo

Cf = Causa final

Det = Determinante

M = Modificador
Mod = Modal
N = Núcleo
OC = Oración coordinada
OP = Oración principal
OS = Oración subordinada
OSS = Oración subordinada sustantiva
Pos = Posesivo
PN = Predicado nominal
R = Reflexivo
S = Sujeto
Se = Sujeto enfático
T = Temporal
V = Verbo

Nivel léxico-semántico y lógico

La función lingüística del discurso es la conativa o apelativa, pues se está dirigiendo a una segunda persona del singular.

A partir del verso dos, inicia la descripción de esta segunda persona, que terminará en el verso 15. También, a partir de aquí, inicia una alegoría que relaciona la vida de una mona en cautiverio con la de una mujer en sociedad. En este verso encontramos un primer pleonasma, al decir que es una mona desnuda, porque las monas normalmente están desnudas. En el siguiente verso hay otro pleonasma, al decir que está desnuda cuando no está vestida, lo que es obvio.

En el verso cinco y parte del seis, se describe físicamente a la mona, es decir, se trata de una prosopografía. Al final del sexto verso y hasta el octavo, se describen sus costumbres: es una etopeya. Hay una contradicción al final del verso seis y al inicio del siete: se dice que la mona hace algo habitualmente (es decir, de costumbre) y *contra* la costumbre. Es muy semejante a los pleonasmos vistos en la primera cláusula, porque también se trata de dos elementos que repiten información, sólo que en este caso se trata de una repetición contradictoria, una especie de pleonismo invertido. En el ocho, se dice que sus patas son delgadas, es otra prosopografía.

En el verso diez inicia otra etopeya, al describir su manera de comer y su actitud al recibir demasiadas visitas. En el once, otra prosopografía al decir que sus manitas son negras. Del doce al catorce, existe una patopeya: se describen sus afectos y pasiones. Hay una contradicción entre los versos once y doce y los versos trece y catorce: se nos dice que se vuelve arisca, que gruñe y que hace señas obscenas e inmediatamente después se nos dice que la movilidad de su expresión es menos comunicativa.

En el quince hay otra prosopografía al decir que la mona es joven.

En el diecinueve hay una prosopografía (gorila *albino*), aunque esta vez el objeto de la descripción es el yo enunciadador. Aquí mismo hay una antítesis con respecto a uno de los primeros versos, el sexto. La antítesis es entre mona de pelo negro y gorila albino (de pelo claro). Por último, al final hay una metáfora; las selvas cálidas y húmedas simbolizan erotismo y libertad, algo que sólo se puede tener plenamente afuera del zoológico.

1. Grrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...

2. Tú eres una mona desnuda
inicia descripción pleonismo

3. cuando no estás vestida.
pleonasma
4. Eres la más inteligente de las monas.
ironía
5. Tu terso pelaje fraccionado
prosopografía
6. es de color oscuro y habitualmente
etopeya
7. y contra la costumbre, te desplazas
contradicción habitualmente-*contra la costumbre*
8. sobre dos de tus delgadas patas.
prosopografía
9. Guffjj... grr.
10. Para comer frutas y raíces utilizas
etopeya
11. tus manitas negras y cuando recibes demasiadas
prosopografía etopeya
12. visitas te vuelves arisca, grrruñes,
patopeya
13. haces señas obscenas y la movilidad
patopeya patopeya
14. de tu expresión es menos comunicativa.
contradicción con las *patopeyas* anteriores
15. Eres una hembra joven, codiciada por todos.
prosopografía
16. Pronto tendrás tu primera cría y serás
17. la grandiosa atracción de los domingos
metáfora
18. de algodón de azúcar y sol brillante.
19. Yo soy un gorila albino
prosopografía antítesis con mona de pelo negro

20. que se ha enamorado de la inmensa

21. libertad de tus ojos que evocan

22. selvas cálidas y húmedas.

metáfora de erotismo y libertad

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

BIBLIOGRAFÍA:

- Agustín, José, *Cuentos completos (1968-2002)*, México: Joaquín Mortiz, 2002.
- Argüelles, Juan Domingo (comp.), *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: Una antología*, México: Océano, 2001.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México: UNAM-Era, 1998.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona: Tusquets (Marginales), 1985.
- Berger, John, *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM, 2004.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2004.
- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Porrúa-Desclée de Brouwer (Sepan cuántos..., 500), 1998.
- Cansigno, Yvonne (comp.), *La voz de la poesía en México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993.
- Castillo, Ricardo, *El pobrecito señor X / La oruga*, México: CONACULTA, 1994.
- _____, *Nicolás el Camaleón*, México: Toledo, 1989.
- Elizondo, Salvador, *Farabeuf*, México: FCE (Letras mexicanas, 124), 2000.
- Enciclopedia Encarta 2006.
- Escalante, Evodio (comp.), *Poetas de una generación (1950-1959)*, México: UNAM, 1988.

Espinasa, José María, *et al.*, *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana (1972-1989)*, México: El Tucán de Virginia-UNAM-CONACULTA, 1990.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, tomo I: *La voluntad de saber*, México: Siglo XXI, 2002.

García Ponce, Juan, *El gato*, México: FCE (Letras mexicanas, 138), 2002.

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

González de León, Jorge (comp.), *Poetas de una generación (1940-1949)*, México: UNAM (Textos de Humanidades, 25), 1981.

Helguera, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, México: FCE (Letras mexicanas), 1993.

Hernández, Francisco, *El infierno es un decir. Antología personal*, México: CONACULTA (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 83), 1993.

_____, *Imán para fantasmas*, México: CONACULTA – Era, 2004.

_____, *Mascarón de prosa*, México: CONACULTA (Práctica mortal), 1997.

_____, *Poesía reunida (1974-1994)*, México: UNAM-El Equilibrista, 1996.

_____, *Soledad al cubo*, México: Colibrí-Secretaría de Cultura de Puebla (As de Oros), 2001.

_____, *Vaincus par les démons / Vencidos por los demonios*, Quebec: Écrits des Forges-UNAM-Aldus, 2001.

Le Goff, Jaques, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona: Paidós, 1999.

- Link, Luther, *El Diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid: Síntesis, 2002.
- Manjarrez, Héctor, *Canciones para los que se han separado*, México: Era, 1985.
- _____, *No todos los hombres son románticos*, México: Era, 1983.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), 1994.
- Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Pimentel, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. IV, México: UNAM-FFyL, 2003.
- Poesía de México. Antología del Premio de Poesía Aguascalientes*, Madrid: Ave del paraíso, 1997.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, México: CONACULTA (Cien del Mundo), 2001.
- Sade, D.A.F., Marqués de, *Historia de Julieta*, México: Juan Pablos, 1998.
- Sheridan Le Fanu, Joseph, *Carmilla*, México: Fontamara (66), 2004.
- Tornero Salinas, Angélica, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, México: el autor, 1997.
- Trujillo Lara, Rodrigo Leonardo, *La sonora oscuridad del hueso: elementos para una poética de Francisco Hernández*, México: el autor, 2004.
- Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Madrid: Punto de lectura, 2002.
- Valero, Juan Manuel, *La rata de la merced y otras pequeñas atrocidades*, México: ADN, 1993.
- Whitman, Walt, *Canto a mí mismo*, Madrid: Edimat (Clásicos de siempre, 29), 1999.

FUENTES DE INTERNET:

Bonifaz Nuño, Rubén, “Qué fácil sería para esta mosca”, en
<http://www.los-poetas.com/poetas/bonifaz1.htm>
(consultada el 10 de marzo de 2006)

Cartier-Bresson, Henri, fotografías de Henri Matisse, en
<http://www.afterimagegallery.com/bressonmatisse.htm>
<http://french-art.com/revues/beauxarts/>
(consultadas el 16 de marzo de 2006)

Hernández, Francisco, *Antojo de trampa* (editado en 1999 por el FCE), en
http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=3370
(consultada el 30 de noviembre de 2005)

Leyva, José Ángel, Entrevista a Francisco Hernández, en
<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh14hernandez.htm>
(consultada el 15 de diciembre de 2005)

Martínez, Ricardo. Fuente de la imagen:
<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/04/Images/sem-porta461.jpg>
(consultada el 30 de noviembre de 2005)

Real Academia Española
<http://www.rae.es/>

Rivera S., Verónica, Entrevista a Francisco Hernández, enero-febrero de 1997,
en
<http://librodenotas.com/poeticas/Archivos/001879.html>
(consultada el 15 de diciembre de 2005)

Whitman, Walt, *Song of Myself*, en
<http://www.daypoems.net/poems/1900.html>
(consultada el 25 de agosto de 2006)