



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA HERIDA TRÁGICA ROMÁNTICA:
ACERCAMIENTO HERMENÉUTICO A LA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ
DESDE UN ANÁLISIS ARQUETÍPICO Y SIMBÓLICO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:
BERENIZE GALICIA ISASMENDI

ASESOR
DR. VÍCTOR M. CONTRERAS TOLEDO

COMITÉ TUTORIAL
DR. ALEJANDRO HIGASHI DÍAZ
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO
DR. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ
DR. ÁNGEL XOLOCOTZI YÁÑEZ

OCTUBRE DE 2017.

ÍNDICE

PROEMIO	4
CAPÍTULO I. CONTEXTO E INFLUENCIAS EN TORNO A LA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ	11
1. Esbozo del contexto literario y antecedentes históricos en México, hacia la poética de Francisco Hernández	12
1.1 Romanticismo en México	15
1.1.1 Octavio Paz y la valoración del Romanticismo europeo	25
1.2 Francisco Hernández, un nombre aparte en la Generación de los 40	31
1.2.1 El vínculo ideológico entre el devenir hernandiano y la postmodernidad a través de la filosofía de Byung-Chul Han	36
1.2.2 La poética de Francisco Hernández. Rasgos y temáticas generales	41
1.3 Conclusión del primer capítulo	46
CAPÍTULO II. NOCIONES TEÓRICAS FUNDAMENTALES: LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA Y SU INFLUJO EN LA FILOSOFÍA SIMBÓLICA DE CARÁCTER HERMENÉUTICO	49
1. PRIMERA NOCIÓN FUNDAMENTAL: La Filosofía de la Naturaleza, aspectos puntuales del romanticismo	50
1.1 La herida trágica romántica de la Filosofía Simbólica, heredera de la Filosofía de la Naturaleza	58
1.2 La importancia del mito y su resignificación	62
1.2.1 Símbolo y signo: vínculo y diferencia con el mito	69
1.2.2 Hacia la noción de símbolo	69
2. SEGUNDA NOCIÓN FUNDAMENTAL: La Hermenéutica	72
2.1 Los arquetipos del Inconsciente Colectivo, vínculo primordial con mitos y símbolos	74
2.2 Martin Heidegger, la noción de la trascendencia	77
2.2.1 Heidegger y la trascendencia en la esencia de la poesía de Friedrich Hölderlin	86
2.3 Conclusión del segundo capítulo	92
CAPÍTULO III. ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE 14 POEMAS: LA UNIVERSALIDAD DEL ROMANTICISMO Y LA POESÍA HERMENÉUTICA EN LA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ	95
1. PRIMERA SECCIÓN. Lo no trascendental en los símbolos de: la muerte y la nihilidad en 8 poemas	99
1.1 Lo no trascendental en los símbolos del silencio como mutismo, vinculado con la locura y la nada en 2 poemas	101

1.1.1 Lo no trascendental en los símbolos del silencio como mutismo, vinculado con el ángel y el canto en 1 poema	103
1.2 Lo no trascendental en los símbolos de la soledad y la ausencia de fe en 5 poemas	109
1.3 Conclusión de la primera sección	122
2. SEGUNDA SECCIÓN. Lo trascendental en los símbolos de: la locura, el amor, el lenguaje, la naturaleza, la música y el silencio en 5 poemas	123
2.1 Lo trascendental en los símbolos de la locura, el amor, el lenguaje y la naturaleza en 3 poemas	124
2.2 Lo trascendental en los símbolos de la música y el silencio en 2 poemas	135
2.3 Conclusión de la segunda sección	137
3. TERCERA SECCIÓN. Lo trascendental y lo no trascendental en el símbolo de: la flauta como vida y muerte en 1 poema	138
3.1 Conclusión de la tercera sección	142
4. Conclusión del tercer capítulo	143
CONCLUSIONES GENERALES	146
BIBLIOGRAFÍA	159
ANEXOS	167

**LA HERIDA TRÁGICA ROMÁNTICA:
ACERCAMIENTO HERMENÉUTICO A LA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ
DESDE UN ANÁLISIS ARQUETÍPICO Y SIMBÓLICO**

PROEMIO

“Toda puerta se abre cuando escribimos dormidos. El sueño es la vida más pura que nos resta y es una luz de aceite que se empluma para interponerse entre nuestra fatalidad y el agua, por eso amor y dolor se agrandan con la noche y todas las puertas se cierran cuando despertamos”.¹

Poeta romántico es quien en su seno se sabe incompleto y escindido de la unidad original (Dios-Naturaleza-Hombre) y conoce el dolor de la herida trágica, por ello busca el logro de la trascendencia y el halo propio de lo sagrado a través de la inspiración poética -íntimamente ligada con el sueño- e impregna su quehacer en lo cotidiano, aunque en el devenir entregue la cordura y la vida. Para los románticos el reflejo de los dos opuestos que coexisten después de la separación se mantenía entre el estado consciente (la vigilia o vida separada) y el inconsciente primitivo (el sueño o la vida total); y se debía interactuar con el mundo a través del vínculo entre ambas vidas. Para dilucidar en qué medida el registro de lo poético y filosófico romántico universal, específicamente de la Filosofía de la Naturaleza –y su heredera la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico-² se encuentra en la poesía del mexicano Francisco Hernández establezco en esta disertación un diálogo con parte de la filosofía de Martín Heidegger, aquella que habla del *Dasein*, como aquel ente que permite la trascendencia al acercarse al claro del ser,

¹ Este poema de Hernández, pertenece al poemario *Cuerpo Disperso* y se titula “Segundo”.

² En toda la investigación, al aludir a la Filosofía de la Naturaleza siempre mencionaré a la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico, dado que como aclaro -en el segundo capítulo- ambas delimitan el espíritu romántico, pero la primera se enfoca en su origen (con base en Béguin) y la segunda en su curso posterior y herencia vigente (con base en Patxi Lanceros).

en una época de penuria donde al igual que con los románticos primigenios se ha perdido el vínculo con lo sagrado y es la poesía, gracias a La palabra, la que permite reencontrar la huella de lo mítico y de los dioses.³

El día que entrevisté al poeta, al platicar de su escritura y el tema de las obsesiones, comentó que le resultaba fascinante la entrega del romanticismo, su consagración a las pasiones y la “forma de ver apasionadamente las entregas”;⁴ creo que de este asombro proviene no sólo su compilación en *Moneda de tres caras* sino la certeza de su pertenencia a lo que él llamó: el lado oscuro de la luna y la hermandad entre gran parte de su poesía con el ideal romántico original. En ese mismo encuentro, él también afirmó sentirse más cerca del provinciano y coplero Mardonio Sinta -su alter ego: veracruzano, solitario, bebedor, amante del béisbol y de algunas mujeres- que de Francisco Hernández -el laureado poeta-; aunque justamente en su poesía perviven los dos; por esto de su obra asombra la versatilidad del registro poético, su ir de las coplas y un lenguaje directo y coloquial (aprehendido en su quehacer de diseñador) a uno que concentra lo mítico y lo trascendental heideggeriano, en el que es necesario recurrir al quehacer hermenéutico, capaz de discernir entre un uso habitual y un empleo transfigurado de símbolos y arquetipos.

En Hernández sucede algo interesante porque la temática que inspira su poética y sobre todo la que aquí me interesa, lejos de ser una simple simbiosis de relatos -propia de la postmodernidad- habla de una mirada hacia los grandes valores que debe contener toda poesía universal; aspecto que lo hermana con la “determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía” (Hölderlin 20) que Heidegger encontrara en Friedrich Hölderlin y que Béguin resalta

³ “Este mundo trascendente de los dioses, de los héroes y de los antepasados míticos es accesible porque el hombre arcaico no acepta la irreversibilidad del tiempo” (*¿Para qué poetas?* 67).

⁴ La entrevista que hice a Francisco Hernández es del 8 de julio de 2008, formó parte de mi tesis de maestría, y permanece inédita.

en el romanticismo alemán y europeo que dio origen a la Filosofía de la Naturaleza. Con base en lo anterior articulé la tesis de esta investigación: existe un carácter identitario universal en parte de la obra del veracruzano, la cual al emplear el lenguaje simbólico permite hablar de una poesía que se instaura como el retorno a lo mítico, lo arquetípico y lo ritual, a manera de lo trascendente heideggeriano y cuyo origen abrevia del valor ontológico de la herida trágica romántica de la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica –de carácter hermenéutico-. Para presentar las respuestas que me permitieron comprobar dicha tesis, comento a continuación la idea general de cada uno de los tres capítulos a los que ceñí esta investigación:

De manera específica en el Capítulo I realizo, en una primera instancia, un recuento del contexto literario mexicano que se vincula con la importancia otorgada a lo simbólico y lo sagrado en contra del positivismo, y considero que puede entenderse como el esbozo a un antecedente histórico de la poética de Hernández. Aunado a esto, me detengo en las características del romanticismo mexicano, en cuyas dos generaciones delinearé vínculos con parte de la obra del veracruzano. Por ejemplo, de la primera pienso en el ímpetu hacia lo regional/nacional cuando el poeta alude a lugares propios de Tuxtla, Veracruz (su ciudad natal) en la sección “En las pupilas del que regresa” perteneciente a su poemario del mismo nombre; y marcando un hilo conductor entre la segunda generación y el poeta, hay poemas que hablan de la pasión y lo hacen apelando a un contenido denotativamente simple; por ejemplo en: “a mano armada/ y mientras recorro/ tu espalda/ con mis labios/ me asalta/ el pinche slogan/ que no podía/ escribir” (*Poesía* 114).

Para aprehender la diferencia entre el romanticismo mexicano y el europeo, abro el diálogo con Octavio Paz y el importante aporte que él hizo sobre el segundo; al respecto no se debe pasar por alto la gran influencia que el nobel representa para el quehacer poético del

veracruzano y que éste último ha aceptado. A través de este decurso histórico llego a la llamada Generación de los 40 en la que se incluye a Hernández pero de la que tanto él como la crítica lo hemos apartado; por lo tanto lo abordo como un poeta aparte, me adentro en rasgos propios de su poética y establezco de manera general, el contexto postmoderno que alberga su vida y su obra; específicamente mantengo un diálogo con las nociones que el filósofo coreano Byung-Chul Han otorga a los poetas, cuya filosofía me interesa porque así como Heidegger en su época se manifestó en contra de la técnica y valoró el quehacer poético a través del quehacer emblemático de Hölderlin; es Han quien en la actualidad -siguiendo precisamente con la escuela heideggeriana- valora el quehacer de la poesía vinculada con una tendencia hermenéutica, donde yo coloco la poética de Francisco Hernández analizada sobre todo en los dos últimos capítulos. Así, el poeta coreano ha establecido que nos encontramos en una sociedad de la transparencia, pornográfica, en la que todo se exhibe hasta el límite de perderse el valor de lo ritual, lo simbólico y lo mítico; por lo tanto, es necesario retornar a lo oculto, a través de las nociones del encubrimiento y lo negativo. Ante la hipernitidez, el filósofo aclara que los poetas otorgan la capacidad de seducción y metamorfosis y son capaces de producir “las ilusiones escénicas, las formas aparentes, los signos rituales y ceremoniales” (*Transparencia* 77). En este sentido propongo un vínculo ideológico entre la teoría del coreano y parte de la poética de Francisco Hernández que aquí me interesa y lo relaciono con la tesis de esta investigación, dado que el carácter hermético en los poetas ejemplifica la profundidad necesaria en la sociedad de la transparencia porque: descifrar, comprender e interpretar son lo ideal e indispensable para erguirnos y salvarnos del vacío de la cotidianeidad posthermenéutica. Finalmente, termino este primer capítulo dando parte de sus rasgos y temáticas generales y ejemplifico aspectos que de lo romántico mexicano hay en algunos de sus poemas.

En el Capítulo II, partiendo de la tesis de esta investigación, abordo las nociones teóricas fundamentales, las cuales a pesar de que se encuentran en tres secciones están íntima e históricamente relacionadas. La primera sección corresponde a la Filosofía de la Naturaleza, hija del quehacer de los poetas románticos alemanes e influenciada –en menor medida- por los franceses; vinculada con ésta se encuentra -su heredera- la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico y la noción de la llamada Herida Trágica Romántica; para el discernimiento de ambas filosofías desarrollo las nociones esenciales de mito, signo y símbolo; estos últimos son aspectos fundamentales con los que incorporo (en el último capítulo de análisis) a Chevalier, Gheerbrant y Cirlot a través de sus diccionarios de símbolos. Continuando con lo fundamental entre ambas filosofías, en la segunda sección del capítulo ahondo en la noción hermenéutica y la importancia de los arquetipos (como vínculo primordial entre mitos y símbolos).

La tercera y última sección del segundo capítulo ayuda a concretar la temática que unifica los poemas de Hernández analizados hermenéuticamente en el último capítulo; los cuales encauzo con base en la presencia o ausencia de lo trascendental articulado a partir de Jung como valor arquetípico y entendido desde la perspectiva de Martin Heidegger, cuya noción de dicho concepto es fundamental dado que para él se refiere a el ir más allá de uno mismo, de la vida cotidiana y del trato que mantenemos con las cosas para poder llegar al “claro del ser”. Para ahondar en la noción de lo trascendental aludo además a sus conceptos fundamentales de: *Dasein*, ser, ente y nada.

Para cerrar el Segundo capítulo lo hago con la ejemplificación de la trascendencia en la esencia de la poesía que Heidegger analizó en la poética del romántico alemán Friedrich Hölderlin. Emblemático no solo para el filósofo sino también para el mismo Hernández, ya que no solo tenemos el poemario homenaje que él le escribe sino su afirmación -a partir de la lectura

de *¿Para qué poetas?*- de que la poesía pervive y posee una cualidad de valor eterno y a eso lo considera algo misterioso.

En el Capítulo III presento el análisis hermenéutico de los 14 poemas elegidos de la poética de Hernández, selección que no fue deparada por el azar, sino que respondió primero a ubicar si de ellos se podía brindar una lectura connotativa y segundo si los símbolos empleados permitían ahondar en una lectura que apuntara a dilucidar -sin forzar los significados- el universo del poema a manera de lo trascendental romántico y heideggeriano. A pesar de que en los poemarios hay un hilo temático conductor, no elegí poemarios completos sino poemas; dado que por ejemplo a pesar de que el poema “VI” (perteneciente a “De cómo Robert Schumann...” en *Moneda de tres caras*; uno de los libros empleados en este capítulo) contiene las palabras: sol, tapiz, mujer, manzana, bandera, entre otras, su lectura hermenéutica sería más bien imprudente dado que no estamos ante símbolos sino palabras dadas al azar, entre las cuales no podría establecer una relación congruente y la interpretación caería en lo meramente subjetivo. Entonces, una vez seleccionados los poemas, establecí el enriquecimiento que ofrecía vincularlos con su poemario correspondiente o si sólo la riqueza de la interpretación hermenéutica se cumplía en el poema por sí mismo, sin romper con la temática general del libro o la sección a la que pertenecen.

Finalmente el orden en que presento los poemas en este último capítulo depende, como aclaré al hablar del segundo capítulo, de la posibilidad (como cumplimiento y logro) o la imposibilidad (como nihilidad) del arquetipo principal de lo trascendental (entendido a la manera heideggeriana y articulado para su logro con los ideales de la ideología del movimiento romántico del s. XVIII) y el vínculo con los diferentes símbolos en cada uno de los poemas que lo refuerzan. Atendiendo a que si bien tanto los arquetipos como los símbolos son de carácter

social y cultural, son los primeros los que poseen el carácter intrínseco de lo universal (aspecto en el que ahondo en el segundo capítulo). Al aludir a los símbolos también remarco su uso recurrente en parte de la poética hernandiana y la resignificación que él hace de los mismos a la manera de comportamientos míticos (con base en Mircea Eliade, noción estipulada en el segundo capítulo). En este punto debo subrayar que parte de la riqueza que ofrece la poesía del veracruzano recoge el carácter dual de todo símbolo; es decir, que si en la primera sección hay poemas que encarnizan la locura como un mal, en la segunda ésta posibilita lo ideal, o más aún, en la tercera sección el único poema que analicé abraza la dualidad en el símbolo de la flauta.

De manera puntual, para este último capítulo establezco 3 secciones vinculadas a partir de la trascendencia heideggeriana: en la primera analizo ocho poemas en los que se encuentra la imposibilidad del arquetipo de lo trascendental, y son enlazados a través de los símbolos de la nada (nihilidad), la muerte, la locura, el silencio, la soledad y la ausencia de fe. En la segunda sección se encuentra el logro y la presencia del arquetipo de lo trascendental posibilitado por los símbolos del amor, el lenguaje, la naturaleza, la música, el silencio y la locura. En la tercera y última sección presento el análisis de un poema en el que, como mencioné, se da la ambivalencia arquetípica de la flauta que alude a símbolos de vida y muerte.

En esta investigación pretendo entonces, demostrar que la herencia romántica no sólo es una de las constantes en la poesía de Francisco Hernández, sino que también se instaura como sustento y punto de partida para parte de su obra poética.

CAPÍTULO I. CONTEXTO E INFLUENCIAS
EN TORNO A LA OBRA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

En este capítulo brindo un recuento del romanticismo mexicano y sus características (a partir de José Joaquín Blanco). Posteriormente me enfoco en la Generación de los 40, que sirve para ubicar al poeta pero a la que él realmente no pertenece y para evidenciarlo me detengo en rasgos y temáticas generales de su poética; además establezco el devenir histórico que antecede a Francisco Hernández, parto de manera general de la noción de modernidad y el cambio drástico que dio paso a la postmodernidad en la que el papel y la importancia del poeta han sido devastados y resalto cómo en diálogo con la filosofía de Byung-Chul Han se recupera su preponderancia y la necesidad de su quehacer en el mundo actual a la manera heideggeriana. En relación con los dos filósofos hago hincapié en el quehacer de Hernández como un poeta que recurre –consciente o inconscientemente- a uno de los movimientos esenciales en la historia artística y cultural: el romanticismo, y cuya originalidad se da, en parte, a partir de la recuperación de la ruptura trágica original de dicho movimiento, y como bien apuntó Tornero, se encuentra “no sólo en dos partes sino en pedazos en la poesía finisecular” (222) de Francisco Hernández. Al final del capítulo, ejemplifico elementos que de este romanticismo perviven en la poética del mexicano.

1. Esbozo del contexto literario y antecedentes históricos en México, hacia la poética de Francisco Hernández

En este apartado ofrezco un recuento histórico nacional de pensadores (narradores y poetas) quienes en su momento recuperaron algunos de los aspectos que conforman la poética de carácter arquetípico y simbólico de Francisco Hernández.

El devenir literario que vinculo con lo arquetípico, lo simbólico y lo sagrado de tradición occidental, empieza en Latinoamérica (según José Antonio Pardo Oláquez) a través de una tendencia escolástica⁵ de carácter metafísico, dividido en una visión tomista (Santo Tomás), escotista (Duns Escoto) y suareciana (Suárez). La cual fue sustituida por la introducción del positivismo⁶, a través de grandes imposiciones de carácter político, en el caso de México el porfiriato; y fueron algunos de los grandes positivistas, quienes retomaron el valor de la metafísica, al advertir por un lado, que “sin una metafísica los pueblos estaban destinados a la inanición espiritual” (Beorlegui 356) y, por otro, la noción práctica de que la apertura de lo metafísico ayudaría al proyecto de identidad nacional en el que había fallado el positivismo. Complementando este panorama, Carlos Beorlegui aclara también que ante el fracaso del positivismo, además de lo metafísico se retomaron diversas corrientes que en general “recuperaban y volvían la vista a lo espiritual dentro de las cuales estaban la fenomenología de Husserl y [...] Heidegger” (403), entre otros.

Después del positivismo existió un, llamado por Mario Teodoro Ramírez (en Beorlegui), retorno de lo reprimido, el cual se dio a través de la instancia simbólica y en contra de la racionalidad occidental moderna; y fue gracias a la perspectiva estética de lo simbólico que la

⁵ Para Carlos Beorlegui esta etapa va de 1553 a 1750. (76)

⁶ Carlos Beorlegui aclara que esta etapa cubre de 1870 a 1900/1910). (76)

razón adquirió “contextura espiritual” y evocación de lo sagrado. Ramírez menciona que los pensadores latinoamericanos adscritos a este pensamiento fueron Vasconcelos,⁷ Caso y Ramos; y aclara que los tres consideraban que “el pensamiento filosófico [estaba] obligado a hacer valer un enfoque espiritual, es decir, cultural de la realidad humana, de la praxis social y de la relación del hombre con el mundo” (Beorlegui 543).

Específicamente para Caso y Ramos, lo estético fue un medio para acceder a la moral, para Vasconcelos, en cambio, era un fin en sí mismo y superior a lo moral, para él “el fin del arte [era acceder] a la vida espiritual plena, al estadio místico o divino de la existencia” (Beorlegui 543). Por su parte Antonio Caso, en su obra *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1916), muestra su fuerte tendencia existencialista al abordar lo ontológico. De manera específica en un artículo, aclaró que el nacimiento, la vida y la caridad eran lo que fundaba el verdadero carácter existencial y ontológico del hombre; para él el ser era sinónimo de comunidad (parafraseando a José Antonio Pardo) y consistía, según Caso, en brindarse a los otros sin preocuparse por experimentar cansancio o desgaste.

Sobre José Vasconcelos, Ramírez aclara que en su obra *Ética* de 1939, él estipula que el fin de sus propósitos filosóficos no se restringía a lo nacional sino a la “construcción [...] de un universalismo sintético tan amplio y generoso como el planeta entero y la historia humana toda” (544); relaciono con esta noción abarcadora su concepto de “raza cósmica”.⁸ Dado que lo

⁷ Hablando del siglo XX latinoamericano, Carlos Beorlegui menciona que es en este siglo cuando después de la prevalencia del positivismo se da la apertura a diversas ideologías filosóficas y generaciones influyentes, una de las cuales es la constituida por Caso y Vasconcelos y perteneciente específicamente a 1915. (75) la generación de 1915 también fue el “grupo intelectual que había ayudado a la toma de conciencia de la mexicanidad, fundó en 1909 el Ateneo de la Juventud, agrupando a una serie de jóvenes intelectuales, entre los que se encontraban Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Enrique González Martínez y Martín Luis Guzmán” (Beorlegui 413).

⁸ Concepto que con base en Dussel “plantea la síntesis racial-cultural en el orden de la emoción y la sensibilidad, y también en tanto que concibe el proceso sintético como una “coordinación de los heterogéneos”, como una síntesis

estético era el fundamento no sólo de su filosofía sino de su existencia, hablamos entonces de una “metafísica estética” que pretendía alcanzar lo místico y lo divino. La noción de lo divino remite a otro elemento fundamental en la filosofía de Vasconcelos: el arte religioso y lo sagrado, siendo este último -para él- la justificación de todo arte. Es importante aclarar que, al valorar lo religioso, el autor no se restringe a un dogma en particular sino a la noción incluyente de lo sagrado. También hago hincapié en sus obras *Zoología trascendental* y las *Notas de viaje*, donde él, tal como lo aclara Ramírez, escribe como artista, lo cual es muestra del “ejercicio de un pensamiento mítico-poético” (545).

Samuel Ramos, aclara Beorlegui, por su parte realizó un impulso fundamental, especificándose en la temática estética y de Heidegger tradujo: *El origen de la obra de arte*, y *Hölderlin y la esencia de la poesía*, que se publicaron en 1958 y se reeditaron en 1973. Sobre Ramos, Gaos afirma que estaba “hondamente enraizado en el suelo filosófico de la mejor filosofía europea del momento: la fenomenología de Husserl, la filosofía de los valores de Scheler y Hartmann, [...] Heidegger, y también algunas corrientes de pensamiento anteriores como las de Boutroux, Bergson y otros” (513). Existe un vínculo fundamental entre los aportes de Ramos y los del posterior *Grupo Hiperión*, fundado por Leopoldo Zea, visto en las dos series de conferencias que organizaron en torno al existencialismo francés en 1948. Gaos, aclara Beorlegui, especifica el tema de éstas:

E. Uranga, «Maurice Merleau-Ponty: Fenomonología y existencialismo»; Portilla, «La Náusea y el humanismo»; Macgregor, «¿Hay una moral existencialista?»; Villoro, «La reflexión sobre el ser en Gabriel Marcel»; Guerra, «Jean Paul Sartre, filósofo de la libertad».

ideal de la diferencia” (Beorlegui 545). “Las propuestas indigenistas se apoyaban en una concepción mestiza de la sociedad y de la cultura latinoamericanas, superando el elitismo de la raza blanca respecto a la indígena y negra, y afirmando la superioridad del mestizaje. Esto es lo que proponen Ricardo Rojas, en *Eurindia*, y José Vasconcelos, con su *Raza cósmica* (1925)” Beorlegui (408).

Las conferencias fueron: Uranga, «Dos teorías de la muerte: Sartre y Heidegger»; Macgregor, «Las emociones según Jean Paul Sartre»; Vega, «El existencialismo en el arte»; Zea, «La filosofía como compromiso»; Villoro, «Comunidad y existencia».⁹ (606 y 607)

1.1 Romanticismo en México

Al hablar de romanticismo apelo a la dificultad de hacerlo dada la presencia constante que mantiene en el decurso histórico (desde sus albores en la Europa del s. XVIII), no sólo del arte sino en el devenir social; de manera específica llama mi atención la afirmación de José J. Blanco de que el romanticismo liberal mexicano legó más de un siglo después características que se mantienen vigentes, afirmación retomada por Oliva Mendoza -en *La época romántica de la poesía mexicana*- cuando dice que para estudiar el movimiento romántico mexicano deberemos centrarnos:

en su importancia extrema en la configuración del melodrama nacional. Precursores del cine nacional, del drama televisado, del bolero del siglo XX, de las formas violentas, torpes y limitadas del flirteo mexicano, el fin del romanticismo en México es un movimiento tragicómico e incluso una epopeya del dolor y la defensa de las causas perdidas. (Oliva 163)

Sobre la idea de Oliva, con base en Blanco, resalto que precisamente en el romanticismo mexicano (y me atrevo a afirmar Latinoamericano) se dio el adjetivo de lo puramente sentimental que se hiende en nuestra idiosincracia nacional como algo llano y simple; ya que a pesar de que eso sentimental apelara no forzosamente a una relación de pareja sino a la exaltación de lo nacional, se volvió un instrumento político. Pero este aspecto negativo de lo

⁹ Beorlegui aclara que estas conferencias fueron recogidas en la revista *Filosofía y Letras*, de 1848, números 30 y 36.

sentimental no sólo se dio en el romanticismo mexicano, pensemos en algunas rimas de Bécquer o en algunos fragmentos de *María* de Isaacs; y al aludir al error de llevarlo a la política pienso en la misma Alemania y Francia.

Si bien podemos quedarnos en lo negativo, Carlos Beorlegui -con base en Leopoldo Zea- da pie a un aspecto diferente, al mencionar que “la búsqueda del pasado, que para los románticos europeos era buscar la época dorada, se convirtió para los hispanoamericanos en la búsqueda de lo que no había que hacer e imitar: los valores periclitados de la Colonia” (194). Afirmación que desde mi punto de vista puede abrir la pauta para una nueva investigación que busque recuperar de manera positiva este enfoque hacia el romanticismo como búsqueda de lo propio; aunque este se haya desgastado -como apunto a continuación con Blanco- en mera demagogia política.

De manera específica en el panorama de la poesía mexicana, José Joaquín Blanco en *Crónica de la poesía mexicana* (1977) aclara que en el XIX existió una tendencia a escribir para exaltar el sentimiento nacionalista, por lo tanto el escritor no hablaba de su identidad personal sino social: “lo representativo del siglo XIX es el poeta que funge como maestro nacional y la poesía mexicana, de este modo, corre en la forma de un poema pedagógico” (17).¹⁰

En este romanticismo mexicano, Blanco identifica dos generaciones, la primera¹¹ demarcada por lo liberal entre cuyas características principales estaba la exaltación de la identidad nacional fundamentada en *La Reforma*: “a fin de construir una continuidad mítica, un cimiento y un estímulo para la nación republicana que fundaron los liberales” (Blanco 18). Y la

¹⁰ “Como señala José Luis Martínez en poesía romántica, la primera y definitiva función que dieron a la poesía mexicana (y el verdadero origen de nuestra tradición poética), fue la del poeta como maestro de la nación” (30).

¹¹ Blanco coloca aquí a: José Joaquín Pesado, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio.

segunda¹² “un grupo asfixiado por la rigidez centralista y autoritaria del Estado liberal una vez consolidado” (Blanco 25),¹³ y enmarcado por la necesidad de recuperar el pasado, la defensa del país,¹⁴ el paisaje y la cotidianidad mexicanas. Entonces, el panorama histórico que dio impulso al romanticismo en México se da tachado por el inconveniente de lo político, el cual lo dotó de una tendencia panfletaria; y podemos establecer un vínculo entre el europeo y el mexicano al saber que ambos movimientos se debilitan cuando se conjugan con lo político y tal vez aquí está el gran problema de la baja cualidad estética del mexicano, ya que éste surgió por los influjos del romanticismo heredado a raíz de la Revolución Francesa (tendiente a la Ilustración y su autoritarismo) y no por influencia del romanticismo original gestado por el pensamiento alemán y francés anteriores a la utilidad política; a pesar de que el mismo Blanco menciona que el romanticismo nacional vio en Víctor Hugo un ejemplo para conocer a su propia patria.¹⁵ Al respecto, coincido con Oliva en que la necesidad de figuras emblemáticas y sentimentales hizo que el movimiento romántico mexicano fuera afín al francés y no al sajón ni al germano. Aunque

¹² En ésta se encuentran: Joaquín Arcadio Pagaza, José Rosas Moreno, Manuel M. Flores, Manuel Acuña, Justo Sierra, Agustín F. Cuenca y Juan de Dios Peza.

¹³ “Cuando existen oportunidades de acción, el romanticismo es agresivo: se aventura, defiende, ataca, impone, combate, propone, como los magisterios poéticos de Rodríguez Galván, Ramírez y Altamirano; cuando no las hay, el poeta –y aquí reflejado al hombre común, pues el romanticismo en México no fue un arte especializado sino popular- tiene que moverse en el círculo doméstico que le ha quedado, y para volver estimulante y beligerante ese círculo lo exagera melodramáticamente. Unos cuantos temas: la mujer, la muerte, los niños, el paisaje, la ciencia-piedra-filosofal. El círculo doméstico tiene que cumplir las potencialidades del universo” (32). Blanco pone como ejemplo a Manuel Acuña y su “Nocturno a Rosario” y hasta su “Ante un cadáver”, y afirma que la sensiblería, la exaltación de los sentimientos personales, llena el espacio que deja la imposibilidad de acción. Y habla de él como un poeta a secas que ya no puede ser un hombre total como los de la primera generación romántica. De manera contradictoria Blanco acaba alabando a la 1ra generación y la ensalza sobre la segunda.

¹⁴ “La pasión tempestuosa, la reacción contra la injusticia, la valentía, la sensibilidad a la vez tierna y violenta con que se descubre el país para amarlo tanto que sea posible defenderlo con eficacia” (Blanco 28).

¹⁵ La influencia de Hugo se deformó en demagogia y “elevó al rango de profecía y heroísmo la tarea poética, admitió lo feo y lo exagerado en los poemas, acentuó en ellos los temas políticos y llegó a identificar el romanticismo con la elocuencia, [poseedor del] heroísmo moral y sentimental [...] fue el símbolo de la oposición y la crítica a la tiranía [...] La obra de Hugo, monstruosa, enciclopédica, abarca en su frecuencia gran parte de la poesía mexicana del siglo XIX” (Blanco 41). Otra influencia fue la de Musset en el romanticismo mexicano se proyecta el ardor y desastre amoroso y el exotismo meridional.

del propio romanticismo francés –aclara Blanco- no podían comprenderse en el país a Nerval y a Novalis:

el heroísmo de Víctor Hugo y luego el antiheroísmo de los malditos, no tenía en México el menor espacio. De ahí que en los mejores casos, nuestro romanticismo sea la elocuencia de Hugo, el sentimiento de Musset, el paisaje de Lamartine y, salvo las excepciones de Díaz Mirón y Tablada, jamás haya encarnado como profunda crítica de la vida. (Blanco 43 y 44)

A pesar de estos influjos puedo afirmar que si bien la calidad de la poesía romántica mexicana no alcanzó el impulso de la europea, sí existió una actitud ideológica romántica.¹⁶

Para Blanco se puede establecer un vínculo entre el romanticismo mexicano y el europeo (cuya investigación considero sigue sin realizarse detalladamente). Y brinda un acercamiento fundamental de esto, puntualizando las influencias claramente francesas en poetas mexicanos y recupera a: Jean-Pierre de Béranger y su tema de la desdicha social en Calderón, Galván y Ramírez. Lamartine, por su parte, habla del destino trágico del poeta, la felicidad hogareña, el culto a la melancolía y el amor a la naturaleza (ésta última se vincula con Rousseau y Chateaubriand, iniciadores del romanticismo francés), terror al tiempo ateo y su consecuente deseo individual de gloria. Alfred de Vigny dio el culto a figuras heroicas y “de este tipo de visiones grandiosas de los héroes antiguos los románticos mexicanos tomaron el impulso para inventar la función moderna de los héroes y mitos prehispánicos” (Blanco 39), la nostalgia por el medievo y la exageración sensual.

¹⁶ “Muchos de ellos (Pesado, Galván, hasta Juan de Dios Peza) invocan, como los europeos resucitaban Grecia, la Edad Media y los mitos germánicos, a Nezahualcóyotl, Moctezuma, Cuauhtémoc, en imponentes espacios nativos (como Chapultepec) y piden a estos héroes casi divinos inspiración y fuerza contra la opresión. [Hablamos de una] resurrección de la historia antigua, convertida en mitología liberal” (Blanco 29).

Resaltando la diferencia entre las dos generaciones románticas mexicanas, hay una característica importante de la segunda, dado que permitió lo autobiográfico del poema, lo cual considero que marca la actualidad de nuestra poesía. La poesía moderna es, dice Octavio Paz, “teoría de la poesía” porque el poeta excluido de la sociedad escribe “la revelación de sí mismo que [él] hace a sí mismo” (*El arco* 233). Considero que si bien los románticos mexicanos y franceses hablaban de una patria y nación, la posmodernidad hace que Francisco Hernández también hable de ella pero sobre todo a través de la intimidad en él mismo, entonces estamos ante el sujeto como patria, “del yo poético del romanticismo, se transitó hacia el tú de la alta modernidad” (Tornero 207). Pero a pesar de esa parte autobiográfica enriquecedora de la segunda generación romántica mexicana, dada la situación del país (una vez que triunfó el liberalismo), ésta surgió marcada por lo que Blanco llama ingenuidad, en “un país antidemocrático que los inhibe y subordina” (32); a diferencia de este autor Oliva Mendoza generaliza y afirma: “la ingenuidad de todo romanticismo y, a la vez, su potencia utópica, su autoconfianza y su capacidad de formación de mitos y, en no pocos casos, de naciones” (Oliva 146). Pareciera entonces que lo que ciñe a esta segunda generación es la inmadurez de un movimiento, mientras que en Europa logró alcanzar grandes vuelos. Por lo tanto, con Blanco y Oliva coincido en que el romanticismo mexicano no logra alcanzar al europeo.

De manera general para Oliva, en el romanticismo mexicano hay una tendencia a quitar los dioses y poner a la naturaleza, yo difiero porque considero que no siempre es la naturaleza como simple manifestación de vida sino como expresión de lo sagrado. En lo que no difiero es que en el movimiento romántico mexicano se dio una “mitología ligada a la creación del paisaje

para crear desde ese espacio la historia y la subjetividad romántica” (Oliva 156);¹⁷ para este autor los dos poetas más completos del romanticismo mexicano son Ramírez y Prieto dado su carácter cívico que preludia “la parte himnica de la poesía nacional” (Oliva 157). Así, hablo de una conceptualización generalizada de un romanticismo de poco valor estético que ha legado desprestigio a la cultura nacional.

El decaimiento de la ideología liberal y del romanticismo, en la poesía, se da en las postrimerías del porfiriato y, con la Revolución Mexicana, viven un auge las artes plásticas (sobre todo el muralismo) y el nacionalismo de la poesía —de la primera y la segunda generación— se cambia a la intimidad del poeta reforzándose lo autobiográfico: a través de mundos abolidos (López Velarde), mundos exóticos (Tablada) o mundos modernos (Villaurrutia o Gorostiza).

Es importante remarcar que una de las grandes diferencias entre el romanticismo europeo y el mexicano se da si analizamos su movimiento consecuente; en el caso del europeo viene a contradecirlo directamente; pero en el mexicano hay una continuación de características, por lo tanto, existe una línea constante entre el romanticismo y el modernismo¹⁸ rodeados por el ambiente dictatorial porfirista capitalista; lo que cambia es que si la poesía mexicana de la segunda generación romántica era la de lo autobiográfico ahora se empeña en la exaltación de una, llamada por Blanco, “estética de la lengua”.¹⁹ Díaz Mirón y Nájera, son fundamentales porque ejemplifican la transición del romanticismo al modernismo, en el cual se entiende al poeta como “apátrida, afrancesado (o extranjerizado), frívolo, descastado, aristócrata” (Blanco

¹⁷ Recordemos que Blanco aclaró en su texto que el mayor poema romántico es el “Himno nacional”.

¹⁸ “Pacheco aclara [...] que el modernismo mexicano comienza propiamente en 1894 con la publicación en la *Revista Azul* del poema “Onix” de Tablada y se desgarró con la irrupción de los zapatistas en el jardín japonés [...] en 1914” (Blanco 51).

¹⁹ Blanco menciona aquí a: Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, José Othón, Luis G. Urbina, Amado Nervo y Enrique González Martínez. De quienes dice consolidan el romanticismo anterior. (34)

34);²⁰ características que se marcan además como propias de *los Contemporáneos*. Blanco explica sobre la continuación de lo romántico en lo modernista mexicano, que ésta tampoco permitió el paso -en este siglo- de los poetas malditos y simbolitas (sino que estos últimos influenciaron hasta el XX a Tablada, Velarde, *los Contemporáneos* y Paz).

El modernismo mexicano ocurre entre el romanticismo y las vanguardias y una de sus características (importante porque considero que se vincula con aspectos evidentes para la poética de Francisco Hernández), es la influencia de *Las flores del mal* o el “decadentismo francés transplantado a México, con sus exotismos, erotismos y diabolismos escandalosos e inaceptables en la sociedad porfiriana, por José Juan Tablada y Efrén Rebolledo” (Blanco 51). Baste mencionar aquí el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* o los versos eróticos de *Cuaderno de Borneo*.

Vinculado con el enriquecimiento que experimentó el romanticismo mexicano, en el modernismo se dio una marcada tendencia a entender al poeta con un halo de visionario, lo cual “pronto incluyó también la función del filósofo intuicionista, irracionalista, surrealista y hasta budista zen. La poesía ha pretendido en el siglo XX cristalizar una visión orgánica del mundo: Yeats, Eliot, Pound, Valéry, Gorostiza, entre otros, ofrecen poemas a la manera de *tractatus*” (Blanco 149). Y si bien la crítica ha dicho que en Hernández sus grandes poemas largos son los de *Moneda de tres caras*, considero que esta característica de tratado se da también en algunos poemas de diferente extensión pero que poseen sentencias trascendentales, pienso por ejemplo en

²⁰ “Nervo, Urbina, Othón, González Martínez, etc. Representan un romanticismo pulido y discreto, en el cual el sentimiento se propone dejar de ser vulgar mediante aderezos filosóficos o estetizantes y una exactitud verbal: cultivan el paisaje (Othón y Urbina) y el “alma de las cosas” (Nervo y González Martínez) [...] Nervo, el más popular de los modernistas, también prolongó la tradición romántica de la reconciliación de hispanismos e indigenismos” (Blanco 35).

“Acto seguido” (ver análisis en el Capítulo III); “Para matar un pájaro” del poemario *En las pupilas del que regresa* y “Gritar es cosa de mudos” (del poemario con el mismo nombre).

El romanticismo fue un movimiento fundamental tanto para la cultura y la sociedad mexicanas como para la poesía, dado que fue con éste que los poemas empiezan a hablar de la identidad nacional²¹ y la poesía ya no se encontrará en rezago con la narrativa dado que: “antes de los románticos [...] los intentos nacionalistas sólo habían registrado en la poesía dos puntos sólidos: la noción de México como propiedad de los criollos y el culto a los héroes y caudillos como a seres mitológicos” (26); apogeo para la poesía, que además es reforzado por el descubrimiento de la poesía prehispánica²² y colonial.

Siguiendo este decurso histórico, considero que en las generaciones posteriores a la de *los Contemporáneos*, hasta la de Hernández, existen siempre dos grupos, aquellos que se decantan por lo coloquial y aquellos que van hacia lo culto; ya Blanco estableció que en los 70’s había dos grupos marcados, el de Gabriel Zaid y Jaime Sabines y el de Octavio Paz y Efraín Huerta.²³ Y hago hincapié en estas dos características porque considero que se conjugan perfectamente en Hernández, del veracruzano pienso por ejemplo -para lo primero- en: “Si el beso apresurado/ que nos dimos/ no me hubiese sabido/ a emulsión de scott/ habría violado a la bella niña/ de ojos/ y

²¹ Recordemos que el “Himno Nacional” es considerado “el mayor poema romántico” (Blanco 30).

²² Al respecto Blanco afirma que lo que menos hay en ésta es lo prehispánico “y lo que más abunda es la mitificación operada en nuestra mente occidental” (20); pero considero que esta afirmación le resta valor a este tipo de poesía.

²³ La generación de los 60’s fue formada por escritores nacidos en los 30 o cerca de los 30’s tuvo a Octavio Paz como maestro absoluto, lo cual convierte a la llamada “tradicción de la ruptura” en credo autoritario. En los 60’s también se dan los poetas “sinceristas y rebeldes” y son los de *La espiga amotinada* o los de las revistas: *Pájaro cascabel* y *El corno emplumado* que presentan la llamada por Monsiváis “incongruencia de todo espíritu romántico” (234); así ante el agotamiento de la poesía cultista la poesía refleja la “vida corriente [...] lo pop corrompe los textos: los vuelve cotidianos, transcurribles, mortales” (234). “En los cincuenta se dieron dos tendencias: la de los cultistas (García Terres, Segovia, Bonifaz Nuño, Deniz y Chumacero) contra la sentimental y anticultista (Sabines y Castellanos)” (Blanco 222).

calzoncitos/ azules” (*Poesía reunida* 135)²⁴ y, para lo segundo, cualquiera de los poemas analizados en el Capítulo III. Sobre Blanco considero importante aclarar que si para él los temas como la mitología, “el ritmo del universo” (Blanco 226) y lo exótico, entre otros, son ya imposibles de tratar en la poesía no por carecer de importancia sino por su abuso y desgaste; es evidente que en Francisco Hernández tenemos un claro ejemplo que lo contradice y que enseña a ver las posibilidades de resignificación y renovación que existen para los temas trascendentales de carácter heideggeriano (aspecto que aclaro en el siguiente capítulo).

Ahora ejemplifico algunas de las características del romanticismo mexicano de la primera y la segunda generación. En el proemio a esta investigación aludí a la fascinación de Hernández hacia la pasión y la entrega románticas, para ilustrarla y ejemplificar qué características del romanticismo mexicano hay en su obra, comienzo por hablar de la antología *El corazón y su avispero* (2004), en ella tenemos una recopilación (de 45 poemas) que claramente ejemplifica su herencia romántica, la cual se concentra en torno al corazón como vínculo primordial con los temas del amor, el dolor y el deseo en las pasiones humanas. Lo interesante en este libro, y como rasgo general de su poética, es que alude y concentra el romanticismo en sus dos aspectos: por un lado, el que aprehende lo sentimental de manera simple, tendencia en la que termina cayendo el movimiento romántico mexicano (sobre todo de la segunda generación) y por otro, el profundo y filosófico (de los alemanes y que da paso a la Filosofía de la Naturaleza, sobre lo que ahondo en el Capítulo II).

Del primero tenemos poemas de lectura directa y lenguaje simple, cito “B. B.”, del poemario *De oscura coincidencia*: “brigitte/ bella brigitte/ flotas casi desnuda por Saint-Tropez/ con ardores de permanencia voluntaria/ te pegas a los sueños/ como insecto a la luz/ tu boca de

²⁴ De la sección “Cabos sueltos” del poemario *Textos criminales*.

mamá dora mis trigos/ tu aliento me oscurece/ pon tu mano de estrella en mi bragueta/ siente latir por ti mi corazón” (*El corazón* 20). Este poema me interesa además porque desde el deseo a una estrella de cine el sujeto alude a lo coloquial a partir de lo meramente físico y sexual; aunque por supuesto con este poema se debe pensar no sólo en lo romántico mexicano sino -dado el tratamiento de lo sexual- en movimientos precedentes como, por ejemplo, el modernismo. Sobre lo sexual, Vicente Quirarte -a la manera de Georges Bataille en su teorización del erotismo- dice con respecto a la obra de Hernández: “(l)os continuos retornos [...] en sus poemas [...] se caracterizan por una creciente lujuria barroca, por una vida erótica en plenitud, en todo momento enfrentada a las fauces de la muerte” (Hernández *Poesía* 6). Sabiendo (como ya se mencionó anteriormente) que la lujuria, lo erótico y la muerte, son sólo unas directrices en los poemas de este autor.

Para ejemplificar el romanticismo mexicano de primera generación, menciono un rasgo interesante en Hernández y es que, en el último capítulo, en el análisis a “V (Criaturas confundidas)” se encuentra lo identitario con una valor arquetípico (es decir universal), que a manera de una mitología recrea seres maravillosos, pero no se puede afirmar que el poeta siempre aluda así a lo identitario; de hecho la mayoría de las veces lo hace desde lo negativo, por ejemplo el poema “2” del poemario *Antojo de trampa*: “CAER en la trampa es ver racimos plateados/ en lo alto de las palmeras cordobesas y en/ las raíces de los tamarindos sanandrescanos./ Y es también, a menudo, sostener diálogos/ agridulces con animales de origen incierto” (*Antojo* 194). Evidentemente este poema a pesar de los adjetivos “cordobesas” y “sanandrescanos” que hablan de la ciudad natal de poeta, no son referidos de manera nostálgica sino a manera de trampa, a algo dice el sujeto lírico: agridulce. Este aspecto no ideal de lo identitario y regional/nacional.

Continuando con el gusto por crear en torno a las temáticas trascendentales, considero importante detenerme en algunos aspectos de Octavio Paz, partiendo de su papel fundamental en la poesía nacional y el peso que el mismo Hernández le otorga para su poética (aspecto sobre el que puntualizo más adelante); haciendo hincapié en los aspectos que él mismo posee del romanticismo europeo.

1.1.1 Octavio Paz y la valoración del Romanticismo europeo

Raúl Leiva -en su libro *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*- remarca el contraste que el mismo Paz, en su ensayo *Poesía mexicana moderna*, marca entre su generación y la anterior de *los Contemporáneos*:

la poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión. No queríamos tanto decir algo personal como, personalmente, realizarnos en algo que nos trasciende. Para los poetas ‘Contemporáneos’ el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un ‘ejercicio espiritual’ [...] Veíamos en [la poesía] una de las formas más altas de la comunión. No es extraño así, que amor y poesía nos pareciesen las dos caras de una misma realidad [...] El amor como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura. [La poesía] era una experiencia capaz de transformar al hombre, sí, pero también al mundo.
(14)

Esta cita es fundamental porque exalta, como comenté anteriormente, los aspectos esenciales del romanticismo alemán que dio origen a la Filosofía de la Naturaleza (como aclaro en el segundo capítulo); es decir que no sólo se habla de características para crear sino de un pensamiento bien cimentado a partir de los poetas románticos europeos. Así, exalta a la poesía como actividad vital que ayudará al hombre finito a trascender y recuperar su naturaleza original y divina de antes de

la separación.²⁵ Sobre la opinión de Paz, menciono sólo a dos autores que hablan de su talante romántico aunque de manera contrastada, por un lado, Raúl Leiva lo critica y aclara que más que revolucionaria esta propuesta era romántica por no vincularse realmente con lo social sino sólo quedarse desde un lugar encumbrado de poetas. Por otro lado, Blanco la alaba diciendo que los románticos “afirmaban la existencia perpetua de la poesía. O sea: la poesía era un ejercicio espiritual” (226). Para reforzar la noción paciana y romántica de la poesía hago hincapié en aspectos de *El arco y la lira* que vinculan a Paz con dicho romanticismo y que relaciono con Francisco Hernández.

En el apartado de “La revelación poética” al aludir la relación entre religión y poesía Octavio Paz aclara que esto posibilita el “salto a nuestra naturaleza original” (137); recupera el momento de la unidad original del romanticismo alemán que ya mencioné anteriormente; vinculado con esto, su noción de poesía se fundamenta con los aspectos que Rudolf Otto (estudioso de las religiones) establece para lo sagrado; así el poeta aclara que el poetizar es una forma en que se da la disposición religiosa o divinizante, lo cual se relaciona con lo numinoso²⁶ de la misma manera que lo hacen lo sublime y lo musical; y cita a Novalis adecuándolo: “porque podemos alterar la frase de Novalis y decir [...]: ‘Cuando el corazón se siente a sí mismo... entonces nace la poesía’” (Paz *El arco* 141) y se puede acceder a la trascendencia; para reforzar esta noción, recupera a Heidegger y su *Ser y tiempo*, aunque no menciona el concepto del *Dasein*, esencial del filósofo alemán.

²⁵ Sobre la Filosofía de la Naturaleza ahondo en el siguiente capítulo.

²⁶ “El objeto numinoso es lo radicalmente extraño a nosotros, precisamente por inasible para la razón humana. Cuando queremos expresarlo no tenemos más remedio que acudir a imágenes y paradojas. El Nirvada del budismo y la Nada del místico cristiano son nociones negativas y positivas al mismo tiempo” (Paz *El arco* 141).

En *El arco y la lira*, Paz ofrece una revaloración del romanticismo alemán que se liga con lo que propongo en el siguiente capítulo y con la poesía de Hernández. En una primera instancia la modernidad (la razón) excluye al poeta y “no es otra la posición del romanticismo alemán, desde Hölderlin y, a partir de ese momento, de todos los poetas europeos, llámense Hugo o Baudelaire, Shelley o Wordsworth” (Paz *El arco* 235). Si el ideal es el poeta que se revela contra la razón, la verdad debe sustentarse en la imaginación y a través de ésta última se puede acceder a lo infinito. Es prudente puntualizar que para Paz, William Blake es quien logra volver *vate* al poeta e ir más allá porque llega al “tiempo arquetípico” a través de las imágenes míticas; por lo tanto, establece un vínculo entre las ambiciones de Blake y las del romanticismo alemán.²⁷

Paz sintetiza las pretensiones del romanticismo alemán a través del emblemático Nerval y establece como sus características: el vínculo del hombre con el cosmos, nostalgia del medioevo, resurrección del mito del poeta (caballero-enamorado-vidente), unión de la razón filosófica y la imaginación a través de la poesía, donde se da un:

auge de la poesía popular, el recurso al sueño y al delirio, el empleo de la analogía como llave del universo, las tentativas por recobrar el lenguaje original, la vuelta a los mitos, el descenso a la noche, el amor por las arte de los primitivos, todo es búsqueda del hombre perdido. (Paz *El arco* 244)²⁸

²⁷ Paz cita las palabras de Federico Schlegel, en la revista *Athenäum*: “La poesía romántica no es sólo una filosofía universal progresista. Su fin no consiste sólo en reunir todas las diversas formas de poesía y restablecer la comunicación entre poesía, filosofía y retórica. También debe mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial, vivificar y socializar la poesía, hacer poética la vida y la sociedad, poetizar el espíritu, llenar y saturar las formas artísticas de una substancia propia y diversa y animar el todo con la ironía” (Paz *El arco* 238 y 239).

²⁸ Paz marca un vínculo entre el surrealismo y el romanticismo dado que ambos se proponían “hacer poética la vida y la sociedad” (*El arco* 244) y la mujer será aquella que “abre las puertas de la noche y de la verdad” (*El arco* 245) y será una heroína hermosa y terrible y la gran diferencia entre ambos movimientos es la pérdida de la perspectiva metafísica del segundo, pero Paz acusa que los primeros “terminan negando la historia y refugiándose en el sueño” (*El arco* 245), contrario al valor que Albert Béguin otorga a este en *El alma romántica y el sueño*, obra fundamental para el Capítulo II. Para Paz el romanticismo y el surrealismo se destacan “del resto de los movimientos literarios modernos por su poder de transformación y su capacidad para atravesar, subterráneamente, la superficie histórica y reaparecer de nuevo” (*El arco* 249).

Octavio Paz²⁹ también alude a la búsqueda constante que la poesía romántica hacía tanto del “arquetipo cósmico” como de la visión del microcosmos del universo en las obras. Por supuesto que no considero a Paz como exclusivamente romántico, ya Blanco aclaró que él es uno de los poetas principales (además de Velarde, Tablada y *los Contemporáneos*) en quienes los

²⁹ Sobre los románticos y Paz, el filósofo Mauricio Beuchot considera que en ellos se dio una tendencia equivocista, lo cual puede vincularse con lo que mencionaré más adelante sobre la Filosofía Simbólica y su tendencia no a un balance como el de la Filosofía de la Naturaleza sino una predilección por lo equívoco, aunque es preciso pensar que en ambos hubo autores que buscaban dicho balance y otros que buscaban la preponderancia de lo subjetivo. Pero Beuchot acepta la afirmación de Paz, en *Los hijos del limo*, de que los románticos ejercieron un quehacer analógico dada su tendencia a la metáfora y al conocimiento. Sabemos ya que el filósofo no otorga un papel central a la metáfora en la hermenéutica analógica dada su tendencia a lo equívoco, pero acepta la afirmación de Paz con ciertas precauciones; de tal manera que afirma el hecho de que el uso de la analogía en México se da con Octavio Paz, quien la vio como “el alma de la poesía” (Beuchot *Perfiles* 31). Beuchot también entiende a la analogía como inherente tanto a la poesía como al poema y remarca que fue la característica predilecta del barroco, el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo. La visión analógica de la hermenéutica es articulada para dar respuesta a cuestionamientos filosóficos, tratando de generar un balance entre las posturas opuestas; busca “universalizar, pero respetando las diferencias” (Beorlegui 805). La analogía, por lo tanto, es fundamental dado que toma en cuenta ambos polos: sentimiento y razón; con lo cual valora la totalidad del hombre. Beuchot afirma que la hermenéutica no sólo permite interpretar los textos sino que gracias a esa interpretación se aprehende de manera más profunda al hombre y su realidad para transformarla. Lo cual, se liga con un fin ético y permite llegar a la “metafísica de la existencia, centrada en el ser” (*Perfiles* 132), pero sin olvidar la esencia; de tal manera que existencia y esencia engendran el ente que somos. Entonces, podemos también hablar de la posibilidad de una llamada metafísica hermenéutica, la cual además está ligada con la mística y la religiosidad.

Así pues (aunando el carácter de lo metafísico y lo ontológico) cuando la hermenéutica analógica interpreta entiende el estatuto ontológico del texto (si es real, ficticio, posible...) y sabe que es un microcosmos; asimismo siempre debe cuestionarse por la posibilidad y la prudencia de dicha interpretación; sabiendo que este cuestionamiento se inserta en uno más amplio que es el de la metafísica preguntándose por el ser (macrocosmos, diálogo humano más allá de las culturas). Noción que se vincula, como aclaré más arriba, con la ya establecida de la Filosofía Simbólica o de la Naturaleza. En este punto es importante aclarar que estas nociones teóricas (Hermenéutica analógica, metafísica y ontología) se relacionan directamente con el quehacer de los artistas y los filósofos cuando trascienden su individualidad para acceder a lo “universal, se [asoman] a lo específico del hombre” (Beuchot *Perfiles* 72) para encontrarse con el ser. Es así que también resulta necesario y enriquecedor marcar el vínculo entre la estética y la hermenéutica analógica pues el artista desde el momento de su creación hace que la obra pueda ser considerada una “hermeneia del artista”.

Al hablar del carácter estético, la hermenéutica analógica posee un vínculo fundamental con la iconicidad, entendiéndola como la imagen del símbolo, el cual además está presente en la experiencia humana en general. La experiencia estética permite el acceso a lo universal a través de la imagen (lo particular). Por ejemplo, de una experiencia personal dolorosa se puede pasar a un “trascendental universalizador” (Beuchot *Perfiles* 69), a través de las imágenes hechas de símbolos, con lo cual puedo marcar un vínculo directo con los arquetipos colectivos, ya abordados en este capítulo. Lo icónico así aludido abarca tres tipos de signos: imagen (unívoca), diagrama (unívoco y equívoco) y la metáfora (equívoca). De estos tres el diagrama, es el que marca la unión y, por lo tanto, lo necesario para dar forma a la interpretación; entonces tenemos una hermenéutica analógica y diagramática, basada en lo icónico y lo simbólico.

simbolistas y los poetas malditos³⁰ causaron influjo, y entonces él parece ser uno de los fundamentales en difundir su eco, el cual evidentemente puede encontrarse en la escritura de Hernández.

Para finalizar este apartado debo hacer una breve mención de la aparente situación actual del romanticismo -en la que Hernández podría adscribirse- y es el llamado neorromanticismo,³¹

³⁰ Baudelaire, Villiers de L'Isle, Corbiere, Lautréamont, Laforgue, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé.

³¹ Pensando en la ejemplificación del llamado neorromanticismo, con base en el vínculo entre la lírica y el contexto social y la rebelión de las costumbres pienso el texto del poemario *Diario invento*, perteneciente a “Septiembre 2 de 1998”: “Huele a alcantarilla el Palacio de Bellas Artes. Huele a mierda el Templo Mayor. Huele a orines la Catedral. Carajo, somos demasiados o demasiado guarros. ¿Hace falta una guerra o una gran epidemia o un terremoto? No lo sé, pero en el centro histórico, a diario escribimos la historia de la pestilencia” (*Diario* 38). La noción de este escrito es reforzada con la alusión a la Capital como la “Gran Cloaca” en el poema “3” del libro *Imán para fantasmas*.

Del apego al modernismo cito el poema “4” del poemario *Una forma escondida tras la puerta*: “De pino blanco el féretro, los adornos de níquel./ El Cristo de marfil entre la cera, rodeado de azucenas./ Similares a diez becerros albos, no dejan/ de berrear las plañideras./ A pleno sol, la luna ondea en son de paz./ con ligera nostalgia por azogues de nieve” (Hernández *Una forma* 79).

De lo cotidiano y emotivo, vinculado además con la identidad y la forma de vida, menciono el poema “Once” del libro *Diario sin fechas de Charles B. Waite*: “Ven a vivir dentro de mis visiones./ Despliega tu rebozo de alas tibias./ Deja caer tus trenzas hasta el suelo./ A los mirones, esos espejismos sarnosos./ yo me encargaré de apedrearlos para que/ dejen en paz a tus perfumes y a tu/ cálida cintura renegrada” (Hernández 26). En este poemario el sujeto lírico personifica el paso por México del fotógrafo estadounidense, cuya obra se conserva en Pachuca, Hidalgo.

Remarcando lo cotidiano y emotivo, menciono el poemario de *Imán para fantasmas*, en el que el sujeto lírico regresa a su pueblo natal y en su descripción va de lo nostálgico a lo terrible, y pareciera que lo único deseable, reconfortante y bueno puede ser una mujer (poema “24”) y a veces su madre (poema “15”); contrario a lo físico y propio de su ciudad natal: “mi pueblo avanza/ con su cara de conejo pedregoso/ hasta convertirse en una ciudad/ con los intestinos amenazados por la chatarra./ por las pestañas postizas de policías travestis/ y por una catedral que en vez de palmeras, ahora/ recomienda la siembra de artificios/ o la hipocresía de manos estendidas/ hacia las cajas fuertes de los gobernantes” (*Imán* 15 y 16); que en sus características actuales se diferencia nostálgicamente de las de antaño: “Antes había más aves y más cielos con alas./ La muerte no tenía dientes postizos/ y las arrugas eran tan distantes” (*Imán* 36); nostalgia en la que sólo pervive la poesía: “Y retorno a mi pueblo natal [...]/ porque tiene que haber un despertar./ aun bajo la tierra pútrida./ para el comportamiento de la poesía” (*Imán* 46).

En lo referente a la comunión con la naturaleza en la poética hernandina se da la ya mencionada tendencia de los valores contrarios, así algunas veces ésta se funde con la mujer para resaltar sus características femeninas y otras es destructiva; de lo primero pienso en el poema “VIII” del libro *Mar de fondo*: “La primera mujer que recorrió mi cuerpo tenía labios de maga: labios verdes y azules, con sabor a fruto silvestre, con señales indescifrables como la miel o el aire” (75). De lo segundo cito del mismo libro el poema “XVIII”: “A partir de septiembre el río no ha hecho más que crecer. Se lleva lo que a su paso encuentra: casas, puentes, arrumbadas berlinas y muros de contención. La cola del huracán, envuelta en lluvia, llena mi espacio de pájaros sin nido que irrumpen como malas noticias” (79).

Así, considero que de las características estipuladas para lo neorromántico parece que aquella que apunta a la consciencia estrictamente política es la única que no se encuentra en Hernández; aunque hay un poema (que ya cité en este capítulo) a Ángela Davis y alusiones en otros poemas que parecen apuntar más bien a lo social; por ejemplo

el cual haciendo eco del romanticismo imperante en México, para González Torres existe en Hispanoamérica, la cual engloba las corrientes de los 50's y 60's que:

frente a una poesía imperante caracterizada por el pulimiento formal, la orientación abstracta y la matización del elemento emocional y cotidiano, releen la vanguardia y la asimilan de manera personal; introducen lo ciudadano, lo cotidiano y lo emotivo al horizonte de la poesía; amplían el lenguaje poético con expresiones híbridas de la más diversas disciplinas; establecen una vinculación entre la lírica y el contexto social, o conciben la poesía como una regla de conducta y formas de vida. (González 21)

Al respecto creo que definido así el neorromanticismo es demasiado abstracto, amplio y general y a mi parecer casi cualquier poeta actual podría entrar en su clasificación;³² por lo tanto aclaro que lo aludo aquí sólo a manera de ejercicio y que de manera particular la herencia romántica que aquí me interesa es más bien aquella de la Filosofía de la Naturaleza de los poetas alemanes y franceses del romanticismo original.

González también aclara que los poetas de esta corriente además de la emoción, exaltan: la consciencia política, búsqueda de comunión con la naturaleza, necesidad de la identidad, mezcla de la erudición poética y lo popular (es decir que tal como aclaré en el proemio se da una tendencia coloquial y otra erudita de la manera en que se logra en Hernández) y anticipación de lo neobarroco.

Tomando en cuenta las características que González da al neorromanticismo, puedo establecer claramente que se remite sobre todo al romanticismo de carácter latinoamericano ya

en "Escena suprimida de un guión inexistente" de la sección "En las pupilas del que regresa" del poemario con el mismo nombre o "San Andrés Tuxtla" del libro *Mar de fondo*.

³² En relación con esta generalización en las características de lo neorromántico, ya Alejandro Higashi comentó precisamente la idea de Jeremías Marquines y su noción de lo transromántico, para quien "en esencia el mexicano es romántico y sensualista" (Higashi 165). Por supuesto Marquines alude a un romanticismo de carácter lacrimógeno.

que además puntualiza que esas características se contraponen al hermetismo³³ de la poesía precedente.

En cuanto a las vertientes en que se puede dividir este neorromanticismo, González menciona cinco: continuación de la tradición (apego al modernismo, poesía pura y tema religioso en Alí Chumacero, Terrés y Francisco Cervantes); herederos de la vanguardia (novedades en el lenguaje en Montes de Oca, Segovia, González Rojo, Raúl Renán, José Carlos Becerra y Gerardo Deniz); tradición coloquial (vida cotidiana a través del lenguaje en Sabines, Bonifaz Nuño, Lizalde, Castellanos, Zaid y Pacheco); poesía comprometida (denuncia a partir de la revolución cubana y la guerra de Vietnam en el grupo de *La espiga amotinada*); forma de vida y rebelión de las costumbres (revalorización de experiencias espirituales no occidentales a partir de los Beat en la publicación de *El corno emplumado*). Pero aclara: “Estas fronteras clasificatorias no son infranqueables y las posiciones sugeridas para distintos autores apenas son una provocación” (González 34). Considero que la mayoría de estas características del neorromanticismo se encuentran en la poética de Hernández, así como algunas del romanticismo de la primera y la segunda generación, y para ejemplificarlo doy características generales de la poética del veracruzano en el siguiente apartado.

1.2 Francisco Hernández, un nombre aparte en la Generación de los 40

Francisco Hernández nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz, el 20 de junio de 1946; por lo tanto, la primera vez que se le antologa es incluido en *Poetas de una generación (1940-1949)*. De los diferentes modos para conformar grupos generacionales este parece ser el más práctico pero para

³³ Es prudente mencionar que el autor no aclara a qué se refiere con dicho hermetismo.

el propósito de esta investigación el menos propositivo. Aunque su mención sirve para puntualizar que en cinco antologías fundamentales sobre la generación, sólo Hernández y Elsa Cross están siempre presentes, lo cual habla del peso y lugar que el veracruzano se ha ganado para sobresalir en su llamada generación de la que él mismo se ha desligado (aspecto, este último, en el que me detendré más adelante). Los poetas que los siguen son David Huerta y Marco A. Campos incluidos sólo en 4 de dichas antologías que menciono a continuación:

a) *Poetas de una generación (1940-1949)*, publicada en 1981 a cargo de Jorge González León y prólogo de Vicente Quirarte. Antología que incluye a: Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Deltoro, José Ramón Enríquez, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores Castro, Orlando Guillén, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Isla, Antonio Leal, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Maricruz Patiño, José Manuel Pintado, Jaime Reyes, Max Rojas, Francisco Serrano, Mario del Valle, Luis Roberto Vera y Ricardo Yáñez.

b) *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente*, publicada en 1999, antología hecha por Ernesto Lumbreras y Eduardo Milán. Incluye a: Francisco Hernández, David Huerta, Elsa Cross y Gloria Gervitz.

c) *Dos siglos de poesía mexicana, del siglo XIX al fin del milenio: Una antología*, publicada en 2001, antología de Juan Domingo Argüelles, incluye a: Homero Aridjis, Max Rojas, Alejandro Aura, Elsa Cross, Francisco Hernández, Jorge Ruíz Dueñas, Jaime Reyes, Marco Antonio Campos y David Huerta.

d) *Tigre la sed, antología de la poesía mexicana contemporánea* de 2006, antología de Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Gómez, incluye a: Homero Aridjis,

Gloria Gervitz, Alejandro Aura, Elsa Cross, Francisco Hernández, Antonio Deltoro, Mariano Flores Castro y Marco Antonio Campos.

e) *Antología general de la poesía mexicana. De la época prehispánica a nuestros días*, publicada en 2014, de Juan Domingo Argüelles, incluye a: Max Rojas, Gloria Gervitz, Alejandro Aura, Eva Macías, Elsa Cross, Francisco Hernández, Jorge Ruiz Dueñas, Carlos Montemayor, Antonio Deltoro, Ricardo Yáñez, Marco Antonio Campos y David Huerta.

De esta generación, Angélica Tornero en *Las maneras del delirio*, recupera a David Huerta y a Francisco Hernández y aclara que los 90 fueron un momento crucial para su quehacer poético, dado que tuvieron que “desafiarse a sí mismos con la búsqueda de formas novedosas, de contenidos resemantizados, mediante atrevimientos” (15); y para ejemplificar esto no es casual que en su libro analice *Incurable* y *Moneda de tres caras*. Por su parte Evodio Escalante, recuperado por Fabio Sánchez, dijo que la generación de los 40 no pretende ninguna subversión en cuanto a la sintaxis poética; y coincido con el segundo en que Hernández ha propuesto una subversión temática que “renueva la tradición de la poesía mexicana dando una vuelta hacia atrás el periodo romántico [y utiliza] el poema largo con aspiraciones metafísicas” (Sánchez 188).

Otra opción para contextualizar el quehacer de Francisco Hernández, la brinda José Ángel Leyva, quien en *Versos comunicantes II* sitúa al poeta veracruzano como parte de las generaciones que invaden Iberoamérica a partir de 1950: “centuria caracterizada [...] por la convulsiva rapidez de las transformaciones” (15); siendo muchos de estos poetas herederos de los movimientos vanguardistas. Esta propuesta al ser más abierta e incluyente, en cuanto al periodo histórico, se acomoda más al propósito de esta investigación. Leyva hace una alusión a la Generación de los 40 y se refiere a ella como “un amplio grupo de vigorosas propuestas” de las que incluye en el libro aquí citado solo entrevistas a Hernández y Marco A. Campos.

En relación con esto es fundamental aludir a otro tipo de vínculos con su poesía, desde comentarios personales del mismo Hernández, hasta los de otros críticos que ayudan a pensar en la tesitura de su poética. Francisco Hernández, tal como cita Trujillo Lara, no quiere considerarse parte de ningún grupo ni “reconoce especial afinidad con los nacidos en la década de los 40” (338). Al respecto, él mismo ha aclarado: “siempre me he sentido incómodo en la poesía mexicana porque como que no embono, no me acomodo en ningún lado” (Roca 21). En cambio sí reconoce la posible influencia y la segura admiración por: Octavio Paz, Rubén Darío, Díaz Mirón, Carlos Pellicer, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Álvaro Mutis, Eliseo Diego, Jomi García Ascot, Fernando Pessoa y López Velarde.³⁴

De todos estos escritores es fundamental acotar que el mismo Hernández afirmó que se sentía vinculado a ellos pero que tal vez en el estilo de su poesía no se refleja; aunque específicamente ha dicho: “Hay una figura absolutamente ineludible que es Octavio Paz, por donde se le vea, por cualquier lugar donde uno quiera tocar a esas ventanas se abre una puerta y es Octavio Paz el que está ahí” (Roca 22); además ha reconocido que le costó librarse de su influencia y que hay poemas en los que se puede “percibir parte del lenguaje” paciano.³⁵ Al respecto considero, tal como aclaré en el apartado anterior, que en Hernández no sólo existe el lenguaje de Paz, sino también parte de la temática y específicamente la que aquí interesa que es de herencia romántica. Es importante tener en cuenta que cuando Hernández habla de guías y admiración lo hace centrándose en los aspectos estrictamente poéticos sin aludir a nociones personales (algunas veces contradictorias y criticables de los poetas pensemos en el porfirismo de Mirón y el prisma de Paz). En cuanto a la labor poética en los escritores mencionados por el

³⁴ Confróntese con *Versos comunicantes II* (285), en el texto de Trujillo Lara y en la entrevista inédita que hice a Francisco Hernández el 8 de julio 2008.

³⁵ Confróntese en la entrevista inédita que hice a Francisco Hernández el 8 de julio de 2008.

veracruzano puedo vislumbrar una línea de unión que conduce su poética: el espíritu cosmopolita que lleva a la búsqueda de un quehacer poético enriquecido por lo universal y lo regional/nacional, no como sinónimo de imitación sino de apropiación personal y original. Espíritu en el que ahondo en el último capítulo de esta investigación y que recordemos es parte fundamental de la tesis que sustenta esta investigación.

Vicente Quirarte coincide con Hernández y también lo ha considerado más ajeno a su generación, que se forma en los 60 y publica en los 70, que a otros contextos más abarcadores (confróntese en el prólogo a *Poesía Reunida*); y lo llama romántico y heredero de los malditos, alusión justificada de manera más directa con los 14 poemas analizados en esta investigación. En relación con esto, creo que de manera general parte de la poesía de Hernández presenta una tesitura trágica, característica vinculada directamente con base en *La herida trágica* de Patxi Lanceros, abordada en el siguiente capítulo.

De manera puntual considero que la obra de Hernández se nutre en primer lugar, para sus poemas universalistas, principalmente de una generación antecedente, de *Taller* (1938-1941) y recupera la noción de la poesía como vida con el fin de cambiar la visión del mundo y los aspectos del romanticismo que recupera Paz. En segundo lugar para sus poemas coloquiales se nutre de su saber de diseñador, de la poesía de, por ejemplo, *Los asambleístas* con su “cotidianidad efímera [...] molesta, divertida, sexuada, de la vida diaria, de la sobrevivencia de un sujeto épico, civil y urbano” (Cortés 20) y del romanticismo mexicano; aspectos en los que ahondo en el siguiente apartado.

1.2.1 El vínculo ideológico entre el devenir hernandiano y la postmodernidad a través de la filosofía de Byung-Chul Han

Francisco Hernández escribe en el contexto ideológico de la postmodernidad; para poder acercarme a ésta parto de la conceptualización de la modernidad que la determinó. Max Weber, referido por el filósofo Carlos Beorlegui, consideraba que en la modernidad la civilización occidental consistía “en una actitud racional [científico-técnica] o empleo autónomo de la razón a la hora de entender el mundo y manejarlo” (833), en cuyo centro se encontraba el capitalismo; en esta actitud determinante, hasta los mismos relatos míticos y simbólicos se debilitaron al intentar ceñirlos a dicha técnica. Por lo tanto el capitalismo fue identificado, por el sociólogo alemán, como sustituto del cristianismo medieval y considerado como el espíritu de la época, el cual ocasionó el desgaste y la fragmentación social, económica, política y cultural -tal como lo establecieron Heidegger, Husserl y algunos teóricos de la escuela de Frankfurt-; como ejemplo crucial pensemos en las dos guerras mundiales.

Por su parte, al pensar la modernidad, Lyotard habló de la muerte de los grandes relatos que la determinaron, los cuales son marcados por el teórico como elemento fundamental para entender la “condición postmoderna”, pensando en dichos relatos, un primer relato era Dios, quien daría la salvación, pero murió junto con la creencia en los valores absolutos vinculados a la fe y su apogeo en la edad media. Un segundo relato fue la Ilustración, que anunció la supremacía de la razón enciclopédica sobre la irracionalidad, pero la pervivencia de este segundo relato se rompió con las atrocidades que él mismo provocó (la bomba atómica, el nazismo y fascismo, entre otros); un tercer relato fue el Marxismo, el cual pretendió -con la abolición de clases y la supremacía de la clase obrera- la desaparición de la injusticia, imposible en la praxis (por

ejemplo con Lenin en la Unión Soviética). Un cuarto, y último, relato es el Capitalismo, el cual al ofrecer la quimera de la igualdad y la felicidad cae en una masificación engañosa.

Con base en Lyotard, la imposición de la ideología totalitaria moderna lleva a la instauración de la fragmentación y la pluralidad, a pensar en pequeños relatos. Son las grandes tragedias y errores del siglo pasado los que llevaron a la necesidad de un nuevo dominio ideológico: la postmodernidad.

Es en esta diversidad de relatos que considero fundamental al filósofo Byung-Chul Han cuya propuesta, de escuela heideggeriana, dialoga con la poética de Francisco Hernández analizada aquí y con el objetivo de la Filosofía Romántica de la Naturaleza y la de lo Simbólico que sustentan el marco teórico de esta investigación. Me parece indispensable recuperar nociones del pensador coreano dado que además de ayudar a entender el contexto en el que Hernández escribe, considero que él al igual que Heidegger en su tiempo (se manifestó en contra de la técnica y valoró el quehacer poético a través de la poesía emblemática de Hölderlin) es en la actualidad uno de los pensadores que valora el quehacer de la poesía vinculada con una tendencia hermenéutica, donde yo coloco la poética de Francisco Hernández analizada sobre todo en los dos últimos capítulos. Han intenta dilucidar el entendimiento de nuestro devenir actual y en *La sociedad del cansancio*, considera que los poetas otorgan a la realidad tanto la seducción como el don de la metamorfosis; por lo tanto, son capaces de producir “las ilusiones escénicas, las formas aparentes, los signos rituales y ceremoniales” (76), indispensables en la sociedad actual de la positividad y la transparencia; así por ejemplo, baste mencionar el poema “Séptimo”³⁶ o alguno de los analizados en el tercer capítulo. Desde esta perspectiva los poetas

³⁶ Perteneciente al poemario *Cuerpo disperso*: “Sabes que no miras lo que ves, porque tus ojos son/ únicamente lo sombrío dejado por el vendaval en el/ mantel polvoso, en lo que tiene de abandono aquello/ que nos observa desde la visión [...] / ¿Miras así porque tu reflejo se aproxima a la hoja en/ blanco que es un sediento témpano de hielo?/

son entendidos como partícipes fundamentales en el devenir cotidiano de las sociedades, perspectiva cuyo antecedente puede trazarse retomando a Ernst Gombrich en *Imágenes simbólicas*, quien aclara que en la antigüedad el poeta era considerado “como profeta sacerdotal inspirado por Dios [...] como una figura semidivina [...] como un taumaturgo” (Gombrich 77 y 105) y con Hamman uno de los padres del romanticismo (junto con su alumno Herder) para quien “el quehacer del poeta [era] sagrado y literalmente creador” (Béguin 80). Desde la visión del coreano los poetas ya no deben ser excluidos a la manera de Platón quien -en *La República*-³⁷ decía no debían ser integrados dado que al usar la mimesis eran capaces de crear imágenes engañosas que no permitían acceder a la verdad.³⁸

Para remarcar la importancia que se debe otorgar a los poetas –importancia que pretendo exaltar en la poética aquí analizada de Hernández- debemos entender que la sociedad transparente es aquella en la que todo se exhibe hasta el límite de perder valor y significado; por eso es necesario retornar a lo oculto, a través de las nociones de lo negativo o el encubrimiento. En la primera se ha perdido lo ritual, lo simbólico y lo mítico; ya no existe la valía del ser y menos aún su trascendencia a la manera heideggeriana, que ordenaba y daba brújula al mundo.³⁹ Entonces es indispensable revalorar y retomar el pasado y sus nociones sagradas; es aquí donde

Callas así porque cuando se cierran los ojos de las/ cosas, no podrás contemplar tu repentina desaparición” (*Poesía* 105).

³⁷ Es importante notar que si bien en el “Libro X”, Platón excluye a los poetas del mundo inteligible; es en el “Libro II” y “Libro III” donde aclara que excluye el quehacer mimético de los poetas porque recrean mitos falsos (136) sobre el mal en los Dioses, dado que estos últimos sólo pueden engendrar lo bueno (137-139). Así pues, para Platón, los niños debían estar expuestos a los mitos que recrearan lo bueno. Para Platón lo ideal era no desaparecer a los poetas, sino hacer que estos nunca se escondieran a través de la mimesis. En el “Libro VIII” el filósofo aclara que no se puede admitir en su Estado a los poetas trágicos, dado que contaban “elogios a la tiranía” (418).

³⁸ “Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad” (Platón 466).

³⁹ Al respecto, Ángel Xolocotzi aclara que “La objeción de la pérdida de sentido de la filosofía, expresada en el mundo regido por la técnica, no solamente exige una meditación acerca de la tarea de la propia filosofía, sino también acerca del ámbito en el cual surge este reproche: la época contemporánea de la técnica” (*Fundamento* 156 y 157).

establezco un puente entre la filosofía de Byung-Chul Han y el movimiento de vuelta al pasado de la Filosofía de la Naturaleza, hija del romanticismo del siglo XVIII, y la de lo Simbólico de carácter hermenéutico y la trascendencia heideggeriana, en las que ahondo en el capítulo siguiente.

Otra cualidad que el quehacer poético otorga a la cotidianidad es que ante la hipernitidez y lo pornográfico de la positividad (que vuelve todo inmediato y niega el lugar a lo imaginario), la poesía es una de las puertas que permite, gracias a la imaginación, contemplar de manera más clara; aprehender aún más que a través de la experiencia directa (Armada sin p.), dado que la imaginación origina lo narrativo y en este último se encuentra el encubrimiento (lo negativo) que aleja de lo pornográfico y lo positivo y se vincula con la posibilidad del placer y la tensión erótica.⁴⁰

Entonces al quehacer del poeta se auna la noción de lo erótico, que entendido a la manera de George Bataille, no sólo se refiere a la instancia física de copulación e imaginación, sino de todo lo que nos fundamenta como individuos; por eso alude a la búsqueda abarcadora e incesante de la trascendencia heideggeriana para subsanar lo finito del hombre y por lo tanto, es motor de vida. Así, lo erótico cumple un papel fundamental dado que: “el eros es la condición previa del pensamiento. Sin el deseo hacia un ser amado que es el otro, no hay posibilidad de filosofía”

⁴⁰ La actividad erótica que nos salva de la inmersión en la transparencia, se vincula además con la actividad de la comunicación, antepuesta a la de la información; esta última es la que nos relega a la soledad, cuyo resultado es una cultura de la intimidad tiránica que “psicologiza y personaliza todo” (*Transparencia* 70), la cual equivocadamente cree que al tornarse pornográfica muestra el alma a través de la inexistencia de intimidad en el actuar cotidiano. El extremo de la soledad y la psicologización genera una cultura de espacio exclusivo para los narcisistas, cuya gran enfermedad ya no son los virus sino la depresión; entendida como el ahogo en una “intimidad sin límites” (*Transparencia* 71). El habitante de la sociedad de la transparencia no busca al otro, lo ajeno, sólo busca autoexperimentarse, en palabras de Sennett citado por Han (Considero que nos es casual que Han cite a Richard Sennett, si sabemos que dicho sociólogo estadounidense se proponía vincular las artes con la ciencia, la religión y la política, es decir verlas como parte de la vida cotidiana). Por esto es importante entender que el placer y lo erótico son imposibles en la sociedad de la transparencia, dado que los modula sin aparentes riesgos y consecuencias (pensemos en la virtualidad de los vínculos sociales y amorosos). Por lo tanto, estamos en un tiempo que anula la posibilidad del erotismo, pero nos hace creer que sigue existiendo, a la manera de la llamada “desublimación represiva” de Marcuse, en *Eros y la civilización*.

(Arroyo sin p.). El erotismo sólo es posibilitado por quienes son capaces de aceptar al otro, asimétrico y diferente. El otro, simboliza la seguridad y tiene la capacidad de otorgarla porque es gracias a su reconocimiento que abandonamos el solipsismo de lo narcisista y surge nuestra pérdida para poder retornar a nosotros mismos. Pienso, como ejemplo, en el poema “Segunda parte (por amor a Fosca)” en el que el sujeto lírico se entrega y fusiona con su amada: “Ni el ombligo de la luna ni el ombligo del mundo: tu/ ombligo, Fosca, parteaguas entre el cielo y el padre, entre la madre y el infierno [...] Por amor a Fosca revelo no solo el canto. También las múltiples caras de su moneda” (*Soledad* 55 y 59). Sobre el papel preponderante de lo erótico como paso a la hermenéutica heideggeriana, ahondo en el apartado 2.2 del siguiente capítulo.

En la actual cultura de la depresión y la transparencia se enarbola la premisa del rendimiento y el éxito, es decir una autoexplotación y autoabuso, en que la situación del hombre se vuelve inhumana y degradante, acompañada además por el constante “síntoma del agotamiento” (*Cansancio* 54). La existencia de la comunidad desaparece para dar paso a los consumidores, sin espíritu, que sólo se asemejan por el interés en común del éxito. Es entonces, que en esta actualidad posmoderna la “sobreabundancia positiva” trae consigo una violencia de tipo neuronal que produce “infartos psíquicos” (*Cansancio* 22). Por eso, lo ideal es que a través de los logros contemplativos, como por ejemplo: la filosofía y el proceso creativo de las artes, de la poesía (que posibilitan la reflexión y la capacidad de escuchar), el hombre se aleje de lo hiperactivo y lo hiperneurótico; educándose así en una “Pedagogía del mirar”; y esto último se vincula con la llamada “Pedagogía de la pasividad” que Hugo Mujica –en *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*- estipula es la actitud propuesta por Heidegger, la cual se traduce realmente en una actuar (ver el apartado 2.2.1 del segundo capítulo). Ambas pedagogías se vinculan o encuentran como ideal -por ejemplo- en la actitud del sujeto lírico del

poema “La garganta del ángel” o “Acto seguido” (ver análisis en el tercer capítulo), en los cuales es precisamente el acto de contemplación el que lleva y permite la vivencia/revelación de lo trascendental.

Si bien Hernández escribe desde la postmodernidad, considero que en los poemas analizados para esta investigación se muestra una clara tendencia hacia la necesidad de lo negativo, estipulado por Han, dado que realiza lo que este filósofo establece: una revalorización y reincorporación de lo sagrado a través de lo mítico, lo arquetípico y lo simbólico.

1.2.2 La poética de Francisco Hernández. Rasgos y temáticas generales

Francisco Hernández es uno de los poetas mexicanos de mayor prestigio en el panorama actual, pensemos en los reconocimientos⁴¹ y sobre todo en los estudios que ha merecido su obra. Sobre estos últimos, al hacer un análisis del estado del arte, se pueden diferenciar dos tipos de textos:

En los primeros, el rasgo peculiar es que han sido para revistas, periódicos, antologías y el *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX* de la UNAM,⁴² los cuales son importantes porque abren la veta para el detenimiento en la obra de Hernández, pero dada su extensión no permiten un análisis profundo.

En el segundo tipo de textos se encuentran los estudios que han ahondado en su poesía, menciono 8 que son los que he podido consultar directamente: *Las maneras del delirio* de Tornero Angélica; *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*, Blanca Wiethüchter y

⁴¹ Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1982; Premio Carlos Pellicer en 1993; Premio Xavier Villaurrutia en 1994; Premio Jaime Sabines en 2005; Premio Ramón López Velarde en 2008; Premio Mazatlán de Literatura 2010; el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura por la Secretaría de Educación Pública y el Gobierno de México en 2012; Premio de Poesía Jaime Sabines-Gatien-Lapointe en 2013 y la Medalla Bellas Artes otorgada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México en 2016.

⁴² Parte importante de estos textos se encuentran en la bibliografía del texto de Velásquez Guzmán, que menciono más adelante.

Raúl Zurita de Mónica Velásquez Guzmán; *La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández* de Rodrigo Trujillo Lara; *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández*, y *A pie* de Luigi Amara de González Molina Óscar Javier; los capítulos de dos libros “Francisco Hernández o la poesía de la delirante lucidez” de Fernando Fabio Sánchez, “Claves en la poética de Francisco Hernández” de Chouciño Fernández Ana; “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández” de Palma Castro Alejandro y mi tesis de maestría *El paralelismo estético entre el pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández*.

En relación con los textos que han profundizado en la obra de Hernández, Alejandro Palma puntualiza que la importancia del veracruzano se debe (entre otros elementos) a su “desbordante imaginación e ingenio con las palabras y la coloquialidad” (Palma 49), aspecto que retomo continuamente durante esta investigación para vincularlo con el romanticismo mexicano o neorromanticismo; por su parte Trujillo establece dos categorías fundamentales para la obra publicada del poeta hasta el 2004, lo serio y lo no serio. Por otro lado, los textos de Tornero y Velásquez, se enfocan en el análisis a *Moneda de tres caras*, el libro más reconocido del poeta y que reúne los poemarios: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo*. Estos, dan pauta para remarcar un elemento característico en la poética de Hernández, referido por la segunda autora como “la voluntad de ser otro” (36). En donde el poeta recrea parte de la existencia de tres artistas unidos por la misma lengua, la alemana, y el mismo mal, la locura: Schumann, Hölderlin y Georg Trakl; a quienes Vicente

Quirarte⁴³ llama “pitoyables fréres” de Hernández porque sus vidas se ciernen e identifican con las obsesiones y vida propias de nuestro autor a través de ciertos temas recurrentes: amor, erotismo, tristeza y muerte, entre otros. Sobre *Moneda de tres caras* Fernando Fabio Sánchez afirma que Hernández “enlaza la vanguardia, la secta delirante de los poetas malditos y el romanticismo” (Sánchez 190).

Un elemento en la poética hernandiana es que ésta no sólo es en prosa o verso, dado que también se vincula con la prosa poética; además es pertinente, al hablar del poeta veracruzano, mencionar la presencia de otros géneros, tales como la narrativa y el ensayo. En este sentido Alejandro Higashi apunta que la poesía de máscara recurrente en Hernández “ofrece asideros narratológicos al público lector común”, gracias a los cuales del poemario puede aprehenderse su intención y reconstruirse su “anecdótica figurativa” (Higashi 149). Entonces, puedo relacionar con estos elementos los conceptos de hibridación, intertextualidad y lo extraliterario. En lo referente a la intertextualidad, Ema Llorente⁴⁴ subraya el inacabamiento, la fragmentación y la necesidad de relación que caracteriza a los poemas y, por lo tanto, se vincula con la connotación; esta última es entendida por Lotman -citado por la autora- como la densidad semántica que caracteriza y distingue al texto literario. Hablando de intertextualidad Angélica Tornero apunta que Hernández practica el pastiche y sigue la tendencia moderna de la “disolución de los géneros” (Tornero 192). Además, de su obra, Jorge Esquinca menciona la presencia de

⁴³ En el prólogo a *Poesía reunida*, antología hecha en 1996 por la UNAM que recopila el trabajo de dos décadas del poeta Francisco Hernández.

⁴⁴ En *Discursare*, coordinado por Angélica Tornero. Ésta es la única referencia que hago a este libro, por lo que las demás referencias a Tornero son con respecto a su libro *Las maneras del delirio*.

elementos realistas, lo cual abre una temática interesante para investigar en su poética. Sobre lo real, Hernández mencionó⁴⁵ que al estar escribiendo *Cuaderno de Borneo*:

Ahí, se aparecen otros personajes, por ejemplo serpientes voladoras aparecen y resulta que yo estaba escribiendo el libro y vi un programa de televisión [...] en algún lugar había serpientes que volaban de un árbol a otro, como ardillas, ahí está exactamente la sorpresa de la realidad contra lo real maravilloso, nada más es cosa de ver.

Ahondando en los temas recurrentes y como antecedente importante para esta investigación, en mi tesis de maestría, inicié el acercamiento estético de algunos de ellos dentro de las siguientes categorías: lo sagrado (visto en la religión católica y la mitología griega), el creador, la visión, el autorretrato, la muerte, el erotismo y la mujer, relacionados a su vez con la conceptualización de lo maravilloso. Esta categorización la obtuve con base en textos tomados de diferentes libros del poeta y partiendo del análisis de dos elementos centrales: símbolos y metáforas que se resignificaban o atendían a su significado original; y sabiendo que “el lenguaje artístico es polisémico-connotativo” (Fernández 124) intenté traducir los significados de dichos símbolos así como distinguir nuevas metáforas en busca de algunos de sus posibles valores, constancias y cambios. En palabras de Lukács, citado por Fernández Arenas, identifiqué una posible “historia ideológica mostrada en imágenes” (123).

Continuando con los temas recurrentes Fernando Fabio Sánchez habla de una búsqueda de conexión entre la poética de Hernández y “conceptos filosóficos” (Sánchez 185) y expone 7 temas para su temática: locura y enfermedad; écfrasis; prevalencia del sentido de la vista; poetografías; mundo cotidiano; erotismo y la violencia.

⁴⁵ Ver en la entrevista que hice a Francisco Hernández el 8 de julio de 2008.

De manera enriquecedora Alejandro Palma resalta que la característica que vuelve célebre la obra de Hernández es su proyecto poético en donde se despersonaliza al sujeto, lo cual es vinculado por otros críticos con la noción del enmascaramiento, “no parece un recurso fortuito sino un proyecto de obra bien definido y establecido que se expresa en términos similares a la propuesta [de Pessoa]” (Palma 48). Y que considero, tal como el portugués, el veracruzano a pesar de esta llamada despersonalización mantiene la intimidad con las voces que recrea, las cuales no responden a una selección azarosa sino más bien de vínculo ya sea en cuanto a lo íntimo biográfico, a la obra poética o ambas. Al respecto Alejandro Higashi apunta que:

en la poesía de máscara, quien escribe poesía evade su propio entorno social y busca refugio en mundos paralelos de raíz histórica. [...] En el fondo las anécdotas biográficas de terceros solo sirven como pretexto para maquillar una expresión profundamente personal donde, a menudo, el reconocimiento se da por medio de diferentes epifanías hiladas una detrás de otra. (Higashi 95)

Precisamente pensando en la expresión de lo íntimo y personal cito a Étienne Souriau quien, desde 1947, apuntó que el universo de los poemas siempre se ofrece a través de un yo, ya sea singular o plural, estancia desde la cual el lector descifra “la misma emoción que la del autor, u otra más estilizada, más elaborada, o incluso más intensa, más profunda: ya sea más universalmente humana o quizá más única y peculiar” (186). Entre lo universalmente humano, lo único y peculiar instalo la capacidad poética de Hernández, como ejemplo pienso en los 14 poemas elegidos aquí para un análisis hermenéutico y en los poemarios *La isla de las breves ausencias* y *Mi vida con la perra*; sobre el primero Hernández afirmó en la entrevista que me otorgó: “en este libro ahora sí totalmente el personaje soy yo, es mi punto de vista, en primera persona” (146) y del segundo también comentó:

Pues yo soy depresivo desde que nací y ponerme a escribir sobre la depresión me resultaba un poco aburrido. No quería resultar pesado para nadie. Así, en algún lugar del libro *Diario invento*, modifiqué un refrán que dice: “de que la perra es brava hasta a los de casa muerde” y yo puse “de que la depresión es brava hasta a los de casa muerde”. Entonces, me acordé de eso de la depresión y total que hago una reseña de cómo ha sido mi vida con la depresión desde niño, pero disfrazándola de perra y que Depresión sea una perra que me acompaña como una perra de cuatro patas y orejas y rabo. De ahí creo que le quité lo solemne al tema, hago algunos chistes, en otros hay más ironía, la cual también salva la solemnidad y a fin de cuentas dije, me voy a proponer hacer un libro divertido de un tema muy difícil.

A dichos temas recurrentes es importante añadir que, en la poética de Hernández, los poemas que pretenden explorar o relacionarse con problemáticas de orden político o social, son menores en relación con otros de índole más íntima, como aquellos en los que la figura paterna como representación del progenitor se presenta a través de rasgos ambivalentes, pienso en el poema sin título: “llévalo a la azotea/ con el pretexto de mirar la noche/ ata sus miembros con firmeza/ [...] cuando su miedo crezca la tormenta/ seca sus lágrimas a carcajadas/ [...] piensa que simplemente y por fortuna/ has dado a luz a la muerte de tu padre” (*Poesía* 129). Asimismo como parte de las temáticas en su poesía podemos hablar del tema de lo terrible e inquietante pero también lo tranquilizador, lo alegre, lo melancólico y lo amoroso.

1.3 Conclusión del primer capítulo

En este capítulo marqué posibles antecedentes en el panorama nacional literario que antecede a Hernández y que estipula la causalidad de su herencia cultural y poética (pienso en el peso que se dio a la metafísica –a lo simbólico- y la traducción de Heidegger). Considero entonces que si bien él no leyó a todos los mencionados, sí hay un pensamiento que se heredó y pervivió; y si

debe marcarse una tendencia en su poética es aquella que está en contra del positivismo. Por lo tanto, no es casual que en él se encuentre la herencia del romanticismo tanto del mexicano como del europeo. Así, hice hincapié en las características de dicho movimiento nacional que se pueden encontrar en la poética de Hernández; además intenté establecer un diálogo entre su quehacer poético y la perspectiva actual de la filosofía de Byung-Chul Han y el hincapié que él hace de la necesidad tanto del quehacer poético en la época posmoderna,⁴⁶ como de la hermenéutica (del uso de los símbolos que apuntan hacia lo sagrado).

De los estudios que ahondan en la obra del poeta veracruzano, el de Tornero llama mi atención porque ella apunta que tanto el romanticismo como el modernismo, el surrealismo y el expresionismo se encuentran en la poética de Hernández. Pero la razón por la que yo me detengo en el romanticismo es porque de este movimiento devienen todos los posteriores, mencionados por la autora; por lo tanto, lo que me interesa es ir al origen de estas influencias.⁴⁷ Continuando con el aporte de Tornero, coincido cuando ella afirma que en la obra de Hernández “no está presente la faceta lacrimosa del romanticismo” (Tornero 305),⁴⁸ la cual vinculo con el movimiento romántico mexicano de la segunda generación; pero es necesario agregar que tal como mencioné sí se encuentra en ella la presencia de un romanticismo directo, simple y coloquial.

⁴⁶ A pesar de que en Hernández se puede revitalizar la idea de que la “condición mental [...] condujo al poeta del romanticismo a una situación fronteriza, marginal a experiencias basadas en el dolor, en la muerte, el suicidio, la locura [...] loco o delirante romántico, moderno, y hasta posmoderno” (Tornero 31).

⁴⁷ Es importante notar que para la autora también hay también “símbolos importantes culturalmente, religiosos o sociales o términos con connotaciones dramáticas y siniestras que evocan el tenor del romanticismo y del expresionismo” (Tornero 308).

⁴⁸ Tornero marca una “sinestesia con ecos simbolistas” (Tornero 218), en cambio yo marco el uso simbólico romántico. En el caso de algunos poemas la autora habla de características románticas o modernas pero se basa no sólo en la temática sino en la métrica o el estilo, por ejemplo, en el verso “Brilla perfecto el sol de los nocturnos” dice que “la combinación prosódica es constante y no existe sujeción formal en términos de la preceptiva tradicional, lo cual convierte a éste en un poema moderno” (Tornero 269) y lo estipula con base en T. Navarro.

Para dar paso al siguiente capítulo y para el propósito de esta investigación, en este primer capítulo, hice alusión a la presencia que del romanticismo mexicano podemos encontrar en Hernández, pero para poder confirmar mi tesis es necesario salir de lo regional/nacional y abordar el romanticismo original europeo, cuyas características dialogan con parte de la poética hernandina y una vez establecidas poder en el capítulo tercero analizar hermenéuticamente los 14 poemas de Francisco Hernández.

**CAPÍTULO II. NOCIONES TEÓRICAS FUNDAMENTALES:
LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA Y SU INFLUJO EN LA FILOSOFÍA SIMBÓLICA
DE CARÁCTER HERMENÉUTICO**

Las nociones teóricas presentadas en este capítulo fundamentan la tesis central de esta investigación: existe un carácter identitario universal en parte de la obra del veracruzano, la cual al emplear el lenguaje simbólico permite hablar de una poesía que se instaura como el retorno a lo mítico, lo arquetípico y lo ritual, a manera de lo trascendente heideggeriano y cuyo origen abreva del valor ontológico de la herida trágica romántica de la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica –de carácter hermenéutico-. Con base en esta tesis, la teoría que sustenta esta investigación está articulada a través de dos nociones fundamentales que abordo de manera dialógica:

La primera noción, va de lo general a lo particular y se divide en dos aspectos: parto de la Filosofía de la Naturaleza retomada aquí desde la perspectiva específica de Albert Béguin y, su continuadora, la Filosofía Simbólica con su revalorización de la herida trágica romántica a partir de la perspectiva de Patxi Lanceros. Es necesario puntualizar que tanto Béguin como Lanceros marcan las mismas bases teóricas para dichas filosofías; la diferencia puntual es que el primero se interesa por su devenir histórico inicial y a raíz de los poetas románticos y Lanceros analiza también su origen pero se detiene en su decurso posterior, él de manera específica, estudia el vínculo directo que ésta mantiene con la Hermenéutica. Una noción fundamental es que subrayo la diferencia de la Filosofía Simbólica y Filosofía de la Naturaleza con la Filosofía de carácter Racionalista, entendiendo que desde el romanticismo la herida trágica entronizó lo simbólico.

La segunda noción teórica, que deviene de la primera, es la Hermenéutica que abordo a través de lo estipulado, principalmente y de manera puntual, por Andrés Ortiz-Osés y Gilbert

Durand. Primero, subrayo su papel fundamental en el constructo de la Filosofía Simbólica y, posteriormente, especifico nociones teóricas importantes para adentrarse en la disciplina y me detengo en lo establecido por Gustav Jung para su noción de los arquetipos. Finalmente para poder concretar el análisis de los poemas del Capítulo III, estudio aspectos de la filosofía de Martin Heidegger, específicamente en sus nociones de trascendencia y el vínculo puntual de ésta con el ser y la nada.⁴⁹ Además hago hincapié en el papel que otorgó a los poetas partiendo de sus comentarios sobre Hölderlin.

1. PRIMERA NOCIÓN FUNDAMENTAL: la Filosofía de la Naturaleza, aspectos puntuales del romanticismo

Al aludir al romanticismo europeo, sobre todo al de los orígenes (el alemán), he mencionado su carácter de universal dado que considero que este valor deviene porque dicho movimiento –tal como lo consideran Safranski, Albert Béguin, Isaiah Berlin, Paz⁵⁰ y Eugenio Trías- marcó el cambio puntual no sólo en el ambiente artístico desde finales del XVIII sino el ámbito cultural, social y hasta político. Además de que estos autores consideran que la mayoría de los movimientos artísticos posteriores devienen de él y ensalzan alguna(s) de las características que lo fundamentaron, con lo cual considero que tiene el carácter de constante y tan es así que Safranski diferencia entre el romanticismo y lo romántico, porque el primero alude a la época histórica y el segundo “es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época” (Safranski

⁴⁹ Me parece enriquecedor aclarar que aludo a la noción de la nada, ideal y no ideal y el vínculo de esta noción con el filósofo nipón Keiji Nishitani y el místico alemán el maestro Eckhart (sobre quienes Carlo Saviani y Amador Vega –entre otros- ya subrayaron el vínculo en la percepción de los tres filósofos).

⁵⁰ Es prudente notar que en *El arco y la lira* O. Paz recupera también al surrealismo.

15) y por lo tanto puede considerarse como “un estado de conciencia permanente” tal como consideraban Kenneth Clark, Herbert Read e Isaiah Berlin.

Al hablar de la escuela romántica y el “sentimiento de nuevo comienzo [ella se propuso] llevar el temple de la revolución al mundo del espíritu y de la poesía” (Safranski 13); con ella se quería instaurar un nuevo principio pero también se dio continuación al lema de la generación anterior: *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) de Gottfried Herder,⁵¹ con quien comienza la historia del romanticismo en 1769;⁵² concepto que habla de una naturaleza viva que para él abarcaba lo creador tanto como lo inquietante y amenazante. Gracias a Herder sabemos que es falsa la generalización de que en el romanticismo sólo se dio una individualidad egoísta,⁵³ ya que realmente se dio el descubrimiento del individualismo y consecuentemente la pluralidad, entonces “sólo el que experimenta el principio creador en su propio cuerpo, lo descubrirá fuera, en el curso del mundo y la naturaleza” (Safranski 26).⁵⁴

Así, el romanticismo marcó la distinción de dos filosofías: la Filosofía positivista y la Filosofía de la Naturaleza, considerándose a esta última como, afirma Albert Béguin, “hija de la experiencia de los poetas románticos” (189), cuyo antecedente fue el neoplatonismo del renacimiento italiano y alemán.⁵⁵ La Filosofía de la Naturaleza ensalzaba la necesidad de

⁵¹ Si bien se sabe que Herder es el iniciador del romanticismo, no debe olvidarse a su maestro Johann Georg Hamann (1730-1788), continuador de la tradición neoplatónica en Alemania, quien en su obra *La estética en una nuez* manifestó el valor del inconsciente al que se descendía gracias a la poesía a la que él consideraba la lengua materna de la humanidad y era analógica con la palabra creadora del mundo. (Béguin 82)

⁵² Según Safranski el romanticismo termina con Eichendorff y Hoffmann (ambos románticos por el desencadenamiento pero vinculados ya a otros aspectos).

⁵³ Contrario a lo que podría creerse el romanticismo no acerca a la transparencia teorizada por Han, sino que bien entendido se aleja.

⁵⁴ Al respecto, Schlegel, Coleridge y Shelley “hablan de un sentimiento del hombre por dirigirse a lo infinito y romper los lazos de la individualidad” (Berlin 37).

⁵⁵ Este era un hombre inferior a los hombres renacentistas para quienes era válida y necesaria tanto una realidad considerada misteriosa como un “destino incognoscible”, en palabras de Béguin.

desatender lo efímero y recuperar aquello que le quedaba al hombre de la fuerza primigenia de antes de la separación o fragmentación del universo considerado como divino.⁵⁶ Es gracias a los pensadores del Renacimiento que los románticos ya sabían que el hombre era un microcosmos el cual se asemejaba al macrocosmos del mundo. Por lo tanto, también retomaron la noción de la naturaleza dado que la entendían de manera simbólica; en Hernández encontramos otro ejemplo claro en el poema sin título: “Penden los elementos de tu cuello/ como gajos del árbol de la vida” (*Poesía* 197).

Hablamos entonces de una angustia metafísica que hacía de todo auténtico poeta un vidente o visionario; esto alude a la idea de que en un inicio el hombre poseía una sola forma de percepción llamada: sentido interno o sentido universal, el cual se lograba cuando él salía de su estado habitual para entregarse y vincularse con la naturaleza primitiva y original a través del éxtasis, otorgado por la hipnosis, el sonambulismo o -la que aquí interesa- la exaltación poética.

Una manera fundamental para acceder a la exaltación poética era adentrarse en el inconsciente a través del sueño, dado que dentro de la simbología romántica, en la vigilia lo que realmente somos es ahogado por la razón; de hecho Schelling, en 1974, dijo que se debía liberar a la humanidad del mundo objetivo.⁵⁷ Para el romanticismo y, por ende, para la Filosofía de la

⁵⁶ Sobre este punto se ahonda en el siguiente apartado de este Capítulo. Al respecto debo puntualizar que “El romanticismo [...] es también una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario ha alcanzado con él una altura sin precedentes [...] triunfa sobre el principio de realidad. Es bueno para la poesía y malo para la política [...] El espíritu romántico es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el sueño, la locura, los laberintos de la reflexión [...] no se mantiene idéntico [...] se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma” (Safranski 15). “Lo romántico es fantástico, inventivo, metafísico, imaginario, tentador, exaltado, abismal” (Safranski 352).

⁵⁷ Para Walter Schurian, el XIX fue un intento de entender la realidad exterior por medio de la ciencia, y el XX se propuso comprender el yo, el interior, con la llamada conciencia del inconsciente de la psicología impulsada por Freud y si se pretende sólo acceder a un todo por medio de las ciencias habrá una limitación evidente. Por lo tanto, es necesaria la presencia de lo fantástico, como parte complementaria y aquello que está más allá de los límites de lo

Naturaleza, el sueño al conducir al conocimiento de uno mismo permitía acceder al conocimiento del universo. En este conocerse/conocer existía un talante primordial al que el romántico aludía con la presencia de los contrarios, porque para acceder a la luminosidad del saber era necesario, primero, descender e ir a lo abismal de uno mismo. Al respecto es interesante ver en Hernández los tres poemas (analizados en el tercer capítulo, sección 2.1) donde la locura es algo ideal y esperado.

En la poesía de Hernández se encuentra precisamente la presencia de este valor del sueño, el conocimiento y la comunicación con el universo divino en el poema “La garganta del ángel”, cuyo tema central es dicho ser alado que da vida o muerte a un ser mortal: “las respuestas provienen de los sueños que con sus ecos/ de cristal cortado, perfeccionan la música vertida en la/ canción que alumbra mi reposo” (*Poesía* 333); poema en el que ahondo en el Capítulo III.

Otro ejemplo que ilustra en la poesía de Hernández los dones del sueño es el poema “Segundo”, del poemario *Cuerpo Disperso*: “Toda puerta se abre cuando escribimos dormidos./ El sueño es la vida más pura que nos resta y es una luz/ de aceite que se empluma para interponerse entre nuestra fatalidad y el agua/ [...] por eso amor y dolor se agrandan con la noche y todas/ las puertas se cierran cuando despertamos” (*Poesía* 100).

Precisamente para aludir a la poesía romántica Schlegel y Novalis crearon el concepto de romantizar que se refería al deseo de derribar los muros que separan la vida de la literatura “toda actividad de la vida ha de impregnarse de significación poética [...] Hay que inyectar poesía en

real que corresponde a un orden nuevo y diferente. Así, lo fantástico es tan indispensable para el inconsciente como el arte “normal” para el “comportamiento consciente”. El impulso del hombre respondía a las necesidades de una época de guerras que dejaban ver “los laberintos y mazmorras del recién descubierto yo”, permitiendo “la percepción múltiple, las interpretaciones emocionales y el pensamiento divergente” (Schurian 7 y 14). La idea del yo y de lo personal visto en la representación humana, a manera de mezcla de lo concreto y lo imaginario, es el “contenido” y centro principal de lo fantástico y “presenta al individuo a un tiempo reconocible y misterioso, en la naturalidad de su destino [...] en sus sueños, sus anhelos y sus constantes deseos” (Schurian 14).

la vida” (Safranski 56). Schlegel hablaba entonces de una “progresiva poesía universal” (Safranski 56), en su *Athenäum*, texto que contiene la base del primer romanticismo, en el que la poesía debía vincularse con la filosofía y la retórica, así como ser viva y crear una vida poética. Para Schlegel y el romanticismo había una pérdida de multiplicidad lo cual originaba el aburrimiento “lo intrincado, también lo oscuro, atrae con tal de que permita digresiones y divagaciones, con tal de que esté dispuesto a las sorpresas y permita una “excitante confusión” (Eichendorff)” (Safranski 181 y 182). Aquí pienso en Hernández quien a lo largo de su trayectoria se ha erigido como uno de los poetas que a través de las combinaciones del lenguaje permite acceder a nuevas realidades, él apunta a una libertad en la invención; capaz de sacarnos de una realidad que puede ser demasiado cotidiana. Y cuando hace poesía él afirma “es un juego cuyo propósito es zafarme de un vendaje convencional (...) la poesía es un territorio donde nadie me condiciona, nada me constriñe, nadie puede mandarme excepto yo” (Leyva 34).

Entonces, queda claro que la Filosofía de la Naturaleza surgió ante la necesidad del hombre romántico de revelarse contra el hombre del XVIII para quien el mundo ajeno a la subjetividad era lo único válido y real y, por lo tanto, no era capaz de aprender de la imaginación; no comprendía de signos, imágenes, mitos, poesía y religión. En este sentido, para Schiller el hombre sólo era pleno cuando jugaba en la literatura y el arte a través de rituales, tabúes y símbolos, dado que este juego le posibilitaría transitar de la naturaleza a la cultura: “el juego del arte anima al hombre a jugar con todas sus fuerzas, la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza” (Safranski 45). El juego permitiría resarcir la fragmentación del hombre y sus limitaciones para posibilitar la “totalidad en pequeño”

(Safranski 45); desde esta perspectiva el arte era autónoma y fundamental para la vida.⁵⁸ Al respecto Safranski aclara que si los románticos defendían el misterio era para no caer en el nihilismo moderno y su peligro “los románticos necesitaban un Dios contra “el aburrimiento, un Dios estético que envuelve el mundo en el misterio” (Safranski 187).⁵⁹

El aspecto ontológico y metafísico fundamental del romanticismo y su filosofía llevaban al poeta a involucrarse en su quehacer con “todas las regiones de su ser; y más allá de su ser [con] los destinos universales” (Béguin 19), haciendo que la obra y su sino fueran inseparables. Es decir, que hasta las decisiones aparentemente más nimias adquirirían un peso trascendental. No es casual que en esta actitud romántica Hernández comente en una entrevista, a Juan Manuel Roca, que la poesía “nos ayuda a vivir, definitivamente, incluso a los que no se dan cuenta de que están siendo ayudados” (Roca 25).

Sustentado, como ya se mencionó, en la tradición neoplatónica, el romanticismo revivió y creó nuevos mitos. Aquellos que revivió son: la llamada unidad universal y el alma del mundo, que abrieron el paso al renacimiento de toda una era considerada metafísica; estos tres mitos aludían a aprehender el universo y saber que se yergue como un ser viviente, donde el alma es el vestigio que permite la unión con la vida divina; así para los románticos el hombre poseía un poder mágico que podría igualarlos con los dioses (Béguin 208). Los mitos que el romanticismo creó son el culto a la noche, el inconsciente y el sueño, así como el vínculo de éste último con la

⁵⁸ Safranski aclara que Hölderlin, Hegel, Marx, Mas Weber y Georg Simmel se apoyaron en las teorías de Schiller.

⁵⁹ “La modernidad de los románticos radica en que eran artistas metafísicos de la distracción en un sentido muy exigente, pues sabían con toda exactitud que necesitaban ser distraídos [...] como expuestos al peligro de caer, y esto los convierte en nuestros contemporáneos. La conciencia premoderna no podía imaginarse una caída del mundo. Siempre había un más allá. Sólo la modernidad se ve confrontada con la finitud sin un sostén metafísico; ya no cuenta con la evidencia de estar soportada por un mundo henchido de sentido [...] En la existencia cotidiana son el trabajo y la costumbre los que estrechan la mirada, y por eso protegen” (Safranski 187). Por otra parte, sobre la noción del misterio encuentro un vínculo directo con lo negativo y el ocultamiento de Byung-Chul Han.

muerte.⁶⁰ La noche se vincula directamente con el inconsciente al ser el momento ideal para adentrarse en este a través del sueño. De manera puntual, el inconsciente es el lugar para comunicarse con lo sagrado y, por lo tanto, es el enlace con nuestro origen primordial y divino. El significado simbólico de la muerte alude a la pérdida de la individualidad y reincorporación con el todo, siendo los sueños una primera muestra de dicha reincorporación.⁶¹ En el romanticismo las imágenes del sueño se trastocan en símbolos y en arquetipos que conforman un lenguaje de tipo místico; es así que la vida que otorgan los sueños permite acceder a una realidad casi ilimitada. Como ejemplo pienso en los dos primeros versos del poema XXVI de Hernández, en el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*: “La canción de la noche te sorprendió callado./ El mundo puso a tus pies su música inalcanzable./ En el fondo del río escuchaste por última vez la música/ de tu alma y del sumidero de los ahogados se desató el olor de la inocencia” (*Moneda* 397), poema en el que ahondo en el Capítulo III.

Para los románticos el reflejo de los dos opuestos que coexisten después de la separación se daba entre el estado consciente (la vigilia entendida también como vida separada) y el inconsciente primitivo (el sueño o la vida total), porque el alma se estrecha con “el organismo total de la naturaleza y la vida de su propio cuerpo” (Béguin 112); así, no se debía interactuar con el mundo a través de la vigilia habitual, sino del vínculo entre la vida total y la vida separada; atendiendo a la noción de totalidad porque eran conscientes de que estamos conformados por los sueños y la vigilia. Al respecto es ilustrativo citar, del poemario *Habla Scardanelli*, los siguientes versos del poema “Palabras de la Griega”: “He conocido a la criatura

⁶⁰ Béguin aclara que vínculo entre sueño y muerte ya había sido dado por Homero quien los llamaba hermanos; por su parte, para los racionalistas tanto en el sueño como en la muerte la nada nos devora.

⁶¹ Sobre el sueño es importante mencionar la aclaración de Béguin de que los románticos no fueron los primeros en tratar su temática, pero sí en verlo como un leitmotiv característico y todo un modelo para la creación poética.

nocturna/ [...] Para entrar en el sueño, la criatura nocturna se despierta. Por el valle que la conduce a otras regiones.” (409); este poema presenta un rasgo importante que vincula a la criatura nocturna con su vida constante de sueño (locura) y el sueño cotidiano de los mortales; lo cual habla de un protagonista de cualidades míticas (poema en el que ahondo en el Capítulo III).

Sobre la necesidad de unir la vigilia y el sueño para lograr la totalidad, es interesante notar que Albert Béguin alude a la experiencia de los místicos y su “despréndete de ti mismo”; sobre todo porque menciona al Maestro Eckhart, sobre quien hago un apartado especial, más adelante en este Capítulo, precisamente de su noción de la nada como nihilidad o totalidad. Vinculando esto con la tradición romántica, simboliza en su sentido ideal el no tener nada y poder ser todo, para la reconciliación de los dos estados, lo cual se lograría a través de alcanzar a dios gracias al conocimiento. En los poetas románticos esto es logrado gracias a la creación poética y en los místicos por la meditación. Entonces, es prudente resaltar un marcado parentesco entre la Mística Cristiana y la Filosofía de la Naturaleza porque mantenían esa búsqueda de la unidad; otro vínculo fundamental entre ellos es que para ambos gracias a la muerte y el sueño podemos acercarnos al único conocimiento importante que es lo sagrado o Dios; por lo tanto se habla de una negación del sujeto. La gran diferencia es que los románticos no sólo se interesaban por la noción específica de un dios sino de lo sagrado en general. Como ejemplo dentro de la poesía de Hernández pienso en algunos versos del poema “V (Criaturas confundidas)”, del poemario *En las pupilas del que regresa*: “A esa quietud entraron bestia y mujer [...] La luna se ocultó detrás de El Cerro del Venado. Del fondo regresaron más unidos que nunca, integrados en neblinoso centauro hembra, [...] gimientes como ballenas varadas entre los tormentos de los arpones y los placeres de la resurrección” (*Poesía* 361). Este poema recrea un mito personal y

cotidiano del poeta veracruzano y el peso sagrado que antes de la Colonia se daba a la naturaleza (sobre esto ahondo en el Capítulo III).

1.1 La herida trágica romántica de la Filosofía Simbólica, heredera de la Filosofía de la Naturaleza

Continuando con la influencia de tradición romántica a través de la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica, me centro en Patxi Lanceros para dilucidar los aspectos que él puntualiza. Establece que en el panorama actual de occidente existen dos tipos de filosofías: la Filosofía racionalista y la Filosofía Simbólica; la primera entendida como la oficial y cuya tendencia es la de irracionalizar y desprestigiar lo sagrado, visto en el: “saber sapiencial de mitos, ritos, cuentos, cábalas, símbolos y arquetipos” (XI); la segunda, en cambio, recupera dicho saber y se sustenta en la tradición romántica, haciendo hincapié sobre todo en las nociones del: inconsciente, la noche y la muerte; uniéndolas con la noción de la herida trágica que sobreviene al hombre después del todo original. La Filosofía Simbólica apunta a superar el antagonismo de lo racional contra lo irracional; ya que opera con símbolos, que constituyen la interrelación entre lo subjetivo y objetivo del llamado tiempo mítico e histórico.

Lanceros puntualiza que su teorización de la herida trágica se fundamenta, a su vez, en Eugenio Trías, quien estableció que dicho pensamiento estaba conformado por el “cerco del aparecer” (lo fenoménico) y el “cerco de lo encerrado en sí” (lo hermético) y es en medio de estos donde se encuentran los poetas trágicos; por lo tanto, su identidad es la que “asume el desgarró y la contradicción como tales sin pretender superación o síntesis” (17). Sirvan para contextualizar con Hernández, versos del poema “Por el ombligo transparente” del poemario

Gritar es cosa de mudos: “Porque ante la esperanza de la muerte/ y el zumbido de la tormenta/ sólo se puede ser útil cuando se está completo/ o extraviado” (*Poesía* 20).

En esta filosofía, como ya se subrayó en el apartado anterior de la Filosofía de la Naturaleza, el talante romántico debe entenderse no de manera simplista sino ontológica porque se sustenta en la “certeza arquetípica de una fisura originaria” (Lanceros 67). Para explicitar la noción de la fisura originaria y ontológica es necesario abordar el vínculo entre el romanticismo, la Filosofía Simbólica y la Hermenéutica Simbólica, a través del llamado “sentido-de implicación”, entendido a la manera de Ortiz-Osés como: “sutura [...] de una fisura real” (Lanceros 9). Esta fisura es el arquetipo⁶² que simboliza el alejamiento que el hombre sufre de sí mismo, de la naturaleza y de lo sagrado (dioses). Dios-Hombre-Naturaleza eran la trinidad primigenia de la religión original y, por lo tanto, el “todo potencial” o la “nada⁶³ actual”, hablamos aquí de plenitud (a la manera de los místicos) y no de vacío. La fisura real permite citar la noción, en la que ahondaré más adelante, sobre el abismo del que reflexiona Heidegger en *¿Para qué poetas?*. Como ejemplo ideal de esta búsqueda cito algunos versos del poema “Acto seguido”, del poemario *Gritar es cosa de mudos*:

Corrió, corrió gritando entre los escombros/ por su inmensa desventura y la de todos nosotros/ y meó hacia el cielo una luminosidad vaga/ como de alba lluviosa./ De mis ojos brotó la sangre infatigable de los solitarios./ De mi cuerpo y alma,/ la sensación de que nada había acontecido/ y de que nada/ volvería a acontecer en el tiempo restante. (*Poesía* 36)

Este poema tiene como protagonistas al tema de la fe y la nada -personificados por Antonius Block y su escudero, personajes de la película *The seventh seal*-, además alude al Apocalipsis

⁶² Su significado se aclara en el siguiente apartado de este capítulo.

⁶³ Sobre la conceptualización y la importancia de la nada ver más adelante en este capítulo.

bíblico (poema en el que ahondo en el Capítulo III). La Filosofía Simbólica apunta, entonces, a la necesidad inherente del hombre por querer salvar esa separación arquetípica a través de la actualización de los símbolos, cuyo carácter es siempre versátil y vivo.⁶⁴

En la búsqueda por subsanar la herida que ocasionó la separación, el hombre sabe que puede reencontrarse con su camino original gracias a los símbolos y los arquetipos que estos conforman; a pesar de que esto nunca podrá ser plenamente alcanzado porque estamos hablando de seres finitos y delimitados por la muerte. El papel de la muerte, como ya se aclaró en el apartado anterior, es determinante para esta filosofía porque simboliza, por un lado, “la presencia desnuda del radical trágico [...] de la herida o desgarró ontológico perpetuamente actualizado” (Lanceros 44); y por otro, el fin de la individualidad y unión con el todo.

Para Lanceros dos de los mejores ejemplos en donde se proyecta la herida ontológica son los poetas Hölderlin y Rilke, al último heredero del primero, el autor lo considera el poeta trágico arquetípico de la modernidad tardía. El quehacer de estos poetas ayuda también a ejemplificar el concepto del exilio provocado por la herida trágica y entendido como el deseo por repensar y vivir el conflicto ontológico del abismo en que nos encontramos, a pesar de saber que “del exilio nos [pueden llegar] ecos irracionales, rasgos de lo expulsado pero no sometido: la nada, la muerte, la insatisfacción, la locura” (101). Pensemos entonces que no es casual el poemario *Habla Scardanelli* de Hernández, dedicado a Hölderlin y recreado en sus años de locura (ver Capítulo III), ni el poema “Pensamientos congelados”, del poemario *Cuerpo disperso*, donde Hernández alude a Rilke.⁶⁵

⁶⁴ Para Patxi Lanceros “No hay que pensar el ámbito arquetípico simbólico como reserva fija e invariable de significados” (35), sobre el significado de símbolo ahondo más adelante.

⁶⁵ “gárrulas mujeres eritreas/ cruzan las losas de Florencia/ me escupe un macetón/ sus tulipanes rojos en casa de rodín/ -gracias (rilke limpia mi rostro/ con su pañuelo)/ [...]” (*Poesía* 90).

Otro valor otorgado a las estructuras simbólicas es, dada su importancia, su inherente necesidad de reactualización por parte de los “actores históricos”, dichas estructuras se fundamentan en el mito,⁶⁶ el cual es valorado por ser aquel en el que se presenta la herida trágica. Esta última, sigue un decurso histórico que, en occidente, empieza con los griegos y que alienta la noción de la “herida ontológica”, pasando después a la mística medieval y entronándose con el romanticismo, tal como menciona Béguin. Al respecto, este último autor, puntualiza que la actualidad de esta herida trágica es vivida actualmente ya no a través de lo mítico sino de las artes, entre ellas la poesía, lo cual se vincula entonces con el aspecto estético. Sobre el rescate de lo mítico cito los versos del poema “Bajo el volcán”, del poemario *Cuerpo disperso*: “Somos lo que sueña/ La Mujer Dormida”⁶⁷ o “Hasta que el verso quede”, del poemario *El infierno es un decir*, donde precisamente desde una visión romántica el quehacer del poeta es simbolizado en la fineza del verso y la sonoridad: “Quitar la carne, toda,/ hasta que el verso quede/ con la sonora oscuridad del hueso./ Y al hueso desbastarlo, pulirlo, aguzarlo/ hasta que se convierta en aguja tan fina,/ que atraviese la lengua sin dolencia/ aunque la sangre obstruya la garganta” (59).

Considero que la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica tienen el mismo fundamento, al cual pretendían llegar a través de diferentes elementos, los cuales se corresponden: la primera buscaba un balance entre lo onírico y la vigilia, de tal manera que para Novalis la unión entre el inconsciente y la consciencia permitía la poesía, entendida como “el acto supremo para apoderarse de lo interior” (Béguin 260); y la segunda pretendía la superación

⁶⁶ Recordemos que en el Capítulo I ya abordé la importancia y necesidad de lo mítico en la argumentación de la sociedad de la transparencia del filósofo coreano Byung-Chul Han.

⁶⁷ “Qué hago aquí?! ¿Qué hace esta mosca helada/ frente a mí/ como una muchacha desconocida?! El cadáver del viento/ cuelga/ de las ramas del árbol./ Las campanadas pasan/ en formación perfecta./ No canta nadie./ Nadie vuela tan alto/ como las hormigas./ Lowry debería estar aquí./ bajo el volcán./ emborrachándose de tedio./ El mar, el mescal, los comisarios./ no están más lejanos que tú./ Lentamente, las hormigas/ van subiendo a mi cuerpo./ Huele a cocina/ y a silencio hecho polvo./ Al atravesar mi lengua/ la luz me recuerda el sabor/ de tu sexo olvidado./ Somos lo que sueña/ La Mujer Dormida” (*Poesía* 93).

del antagonismo entre lo racional y lo llamado irracional a través de los símbolos, los cuales con base en Lanceros integran tanto lo subjetivo como lo objetivo. Por lo tanto no es del todo cierto cuando se maneja que tanto el romanticismo (por lo menos el alemán y el francés en sus inicios) y la filosofía simbólica de carácter hermenéutico sólo tienen una tendencia hacia lo imaginario.

Dada la importancia y la revalorización que la Filosofía de la Naturaleza romántica y la Filosofía Simbólica dan al mito, es necesario que puntualice su definición desde la perspectiva enriquecedora y convergente de diferentes autores.

1.2 La importancia del mito⁶⁸ y su resignificación

“Es posible que haya llegado el tiempo de integrar en el pensar la antiquísima sabiduría del mito. Cuando al pensar se arriesga a tal intento tiene que explicar entonces, en un planteamiento independiente y propio, la pregunta por aquello que el mito nombra: esa sabiduría que para el pensamiento es previa al inicio mismo. Más aún, si el pensar no quiere dejar de serlo, no podrá limitarse a acoger simples respuestas.”

El camino del pensar, Martin Heidegger

Con Mircea Eliade sabemos que desde los griegos se empezó a dar el cambio gradual en la valoración de los mitos y que ellos lo alejaron de las conceptualizaciones religiosas y metafísicas. Sabemos también que en la Edad Media se le ubicó en el centro y que en la Ilustración cayó nuevamente en una conceptualización negativa y que fue Vico, con su *Scienza Nuova*, quien cambió el significado del mito hasta:

⁶⁸ A la importancia del mito en esta investigación, es importante aunar la preponderancia de este en la filosofía de Martin Heidegger; aspecto sobre el cual en el prólogo a La palabra inicial del poeta en la obra de Heidegger se aclara que una característica del pensamiento heideggeriano “se fue configurando como un pensamiento mitopoiético, mítico y poético, es decir, original, o más precisamente, originario” (13); además el autor, Hugo Mujica, aclara que al aludir a Heidegger no se buscó demitificar porque “no tememos al mito ni rendimos culto a la razón” (13).

adquirir el que a partir de los románticos alemanes, de Coleridge, Emerson y Nietzsche ha pasado a ser gradualmente el predominante: al concepto del mito, al igual que de la poesía, como una especie de verdad o de equivalente de verdad, no como rival, sino como complemento de la verdad histórica o científica. (Warren y Wellek 227)

Al respecto el pensador rumano, en 1963, escribió que la noción de mito había regresado a la que tuvieron las civilizaciones arcaicas que lo entendían como historia verdadera “de inapreciable valor [...], sagrada, ejemplar y significativa” (*Mito* 5). Aún así, en ese año y en la actualidad pervive la noción de lo mítico como ficción o fantasía.

Al igual que Eliade considero que la noción de mito que importa no es aquella que lo reconoce como ficción sino como vida, porque otorga modelos y valor existencial, entendidos a través del “comportamiento mítico [y] creación del espíritu” (*Mito* 6); por lo tanto, es un constructo de carácter social y cultural complejo. Conceptualización que se vincula con la noción de mito de Warren y Wellek, quienes resaltan que explica los orígenes y los destinos.

Asimismo las características puntuales que con base en Eliade debe tener un mito son: una historia sagrada que ocurrida en el tiempo original cuente cómo a través de las hazañas de seres sobrenaturales la(s) realidad(es) o fragmento(s) de ésta(s) existen. El hecho de valorar los mitos es porque otorgan una cualidad fundamental que diferencia al hombre actual del arcaico y es que para este último existe gracias a la noción del eterno retorno⁶⁹ y a través de los actos rituales que suspenden el tiempo profano. Estos actos se vinculan íntimamente con el mito dado que es a través de ellos como éste se concreta: “Conocer los mitos es aprender el origen de las cosas [...] se aprende no solo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde

⁶⁹ Confróntese con *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade.

encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen” (*Mito* 10). Lo cual equivale a la noción de un, llamado por Eliade, poder mágico.

Es importante hacer hincapié en que el mito principal en cada cultura es el cosmogónico; es decir, el que alude a su creación y rige a los demás mitos, dado que habla sobre el origen; y este es el valor que la Filosofía de la Naturaleza romántica y la Filosofía Simbólica daban a la necesidad de regresar al estado inicial, el cual siempre debe sustentar sus respuestas, en el origen divino (característica fundamental para López Austin); por lo tanto, el mito y el eco de dichas filosofías se fundamentan en la religión⁷⁰ y lo sagrado. Eliade afirma: “los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico: cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido” (*Mito* 14).

Entonces, el ideal añorado por los románticos (pensando en la Filosofía de la Naturaleza y la Simbólica) los vincula con las llamadas sociedades tradicionales que, al igual que los primeros, entendían que todos los elementos de la vida se articulaban a través de los mitos y su valor sagrado y recrearlos los vinculaba con los dioses y la noción de un tiempo original perdido. Es así que puedo establecer que del mito las dos filosofías también retoman la idea del vínculo con la naturaleza:

El mundo “habla” al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos [...]. El mundo no es ya una masa opaca de objetos amontonados arbitrariamente, sino un cosmos viviente, articulado y significativo [...] el Mundo se revela como lenguaje [...] La existencia del mundo es el resultado de un acto divino de creación [...] Todo objeto cósmico tiene una “historia”. Esto quiere decir que es capaz de “hablar al hombre”. (Eliade *Mito* 68)

⁷⁰ Malinowski puntualizó, en la *Psicología primitiva*, que los mitos contienen una necesidad religiosa y moral.

Eliade aclara que en la pervivencia de los mitos en el mundo moderno, no podemos hablar como tal de la “‘supervivencia’ de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (*Mito* 85). Por lo tanto, cuando encontramos actitudes que valoran y retoman el origen estamos ante un comportamiento mítico. En este sentido un aspecto interesante es que para Eliade existe una influencia fuerte de los medios de comunicación en dichos comportamientos; por ejemplo, a través de los héroes actuales que poseen características de los originales héroes míticos, así los nuevos ideales sustituyen a los antiguos y se diversifican las posibilidades, con lo que se da lugar a los que él llama “comportamientos míticos”, vinculada con esta perspectiva está la de Gilbert Durand para quien en el término mito se incluye tanto la leyenda como el cuento y el relato novelesco. En relación con esto, como ya aclaré en el Capítulo I, Byung-Chul Han habla de una pérdida de lo mítico y por lo tanto para él están desapareciendo y lo que Eliade considera comportamientos míticos para el filósofo coreano no es posible. Al respecto considero que sí existen comportamientos míticos pero cuando estos valoran positivamente y recuperan alguna de sus características (ver ejemplos de Hernández en el siguiente párrafo), pero cuando estos comportamientos se vuelven solo enajenantes y justificación de otras actitudes negativas (obsesión hacia el éxito y el consumo) no considero coherente llamarlos míticos. Entonces ese comportamiento es mítico cuando habla de lo que considero verdaderas huellas de lo mitológico y “se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los ‘comienzos’” (*Mito* 90), y esto simboliza una lucha contra el tiempo que termina (por lo menos durante el tiempo ritual del eterno retorno) con lo finito. La presencia de estos comportamientos la ubico, por ejemplo, en los tres poemas de la segunda sección del último capítulo, donde

precisamente los protagonistas encarnan este deseo por recurrir lo sagrado que implica todo mito.

Las nociones míticas son fundamentales en esta investigación, no solo por su importancia para la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica, sino porque en la poética de Hernández se da la alusión y resignificación de los mismos; sobre la alusión pienso en su texto “8”: “Mi cabeza da vueltas. Se topa con María Magdalena que trata de volar y no puede. Sus piernas son solo varejones clavados en la tierra. ¿Qué órganos contienen las bolsas negras de las lágrimas? ¿Quién se atreve a cortarles las uñas a los tullidos?” (*Soledad* 86). Recordemos que este poema lo escribió Hernández (hacienda un ejercicio de ékfrasis) a partir de un cuadro del mismo nombre donde el sujeto lírico describe a una Magdalena que se resignifica porque no posee los atributos habituales de la tradición iconográfica (el cráneo, el cuerpo desnudo, el cabello largo), pero sí elementos que llevan al lector a ligarla con la María católica (como las bolsas negras que contienen las lágrimas de su penitencia), aunque también hay elementos nuevos (como los varejones y su capacidad de volar) que en lugar de convertirla en una santa, gracias a la penitencia, ahora es algo terrorífico. Sobre los comportamientos míticos pienso en el poema “Escucha la respiración de los árboles” (*Poesía* 186), verso de “Mujer tras un cristal”, poema de significado directo en el que se alude al otoño de manera descriptiva pero que habla de la naturaleza y es cerrado por una prosopopeya. En este texto y en la sección de “Postales” del poemario *Mar de Fondo* existe esta tendencia a otorgar características humanas/animales a la naturaleza y a resaltar tanto el valor de ésta a manera de los románticos como el valor mítico. Al respecto, se podría pensar que al resignificar en su poética, Hernández se aleja de lo mítico pero Eliade acepta que “los mitos incitan en realidad al hombre a crear, abren continuamente nuevas

perspectivas a su espíritu de inventiva” (*Mito* 68); es decir que no solo repiten incansablemente el rito sino que lo reinventan, resignifican.

Para definir el mito Gilbert Durand parte por no tomar en cuenta la noción restringida que estipula la etnología, la cual sólo entiende al mito como lo representativo del rito; por lo tanto recupera a Soustelle para subrayar el “espesor semántico” que posee el mito, dado que este significa “que desborda por todas partes la linealidad del significante, utiliza la metáfora del eco, o del palacio de los espejos, en la que cada palabra remite en todo sentido a significaciones acumulativas” (*Estructuras* 366). El autor considera que el mito es un todo dinámico conformado por: símbolos, arquetipos y esquemas⁷¹; donde el sistema dinámico es otorgado por el esquema(s), “el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o [...] el relato histórico y legendario” (*Estructuras* 65). La organización dinámica del mito puede aludir a su vez a la organización llamada “constelación de imágenes”. Los esquemas, arquetipos y símbolos pertenecientes al mito y dichas constelaciones poseen isomorfismo (correspondencia entre dos estructuras), el cual permite comprobar que existen lineamientos o conjuntos basados en los esquemas originales, a los cuales Durand llama “estructuras”,⁷² definidas y relativamente estables; a su vez, los regímenes se caracterizan por no ser agrupaciones ni inmutables, ni rígidas.

Para aprehender de manera adecuada el concepto de imagen vinculado con el mito, recurro a lo estipulado por Gilbert Durand. En los mitos se agrupan las imágenes y su conjunción

⁷¹ Para Durand estos tres conceptos son complementarios no deben confundirse. La noción de esquema es importante porque es la “generalización dinámica y afectiva de la imagen [constituyente de] la facticidad” (*Estructuras* 62) y que conforma el “esqueleto dinámico” de la imaginación en representaciones concretas. A partir de los esquemas se dan los arquetipos y debe existir una correspondencia (por ejemplo un esquema de ascensión siempre irá con un arquetipo de la cima). Sobre la noción de arquetipo y símbolo ahondo más adelante.

⁷² La estructura aquí implica cierto dinamismo transformador y debe ser entendida como una forma transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes y que a su vez es susceptible de agruparse en una estructura más general que llamaremos Régimen. (Durand *Estructuras* 65 y 66).

es llamada “imaginario”; este último atañe a una perspectiva de carácter antropológico⁷³, la cual permite estudiar las estructuras profundas, al remarcar la llamada primacía material⁷⁴ de dicho imaginario. Este último conforma “el capital pensante del homo sapiens [el cual, se] aparece como el gran denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano” (*Estructuras* 21). El imaginario no designa sus imágenes como signos arbitrarios sino intrínsecamente motivados,⁷⁵ es decir, a manera de símbolos; entonces, a diferencia del signo saussureano, en la hermenéutica, tenemos un balance entre los componentes del signo lingüístico, igualdad que crea “constelaciones simbólicas” (*Estructuras* 34) enlazadas en un todo.

Sobre los mitos Jung, a la manera de la Filosofía de la Naturaleza, afirmó que estos son, ante todo, manifestaciones de carácter psíquico que “reflejan la naturaleza del alma” (13) y que el “contenido esencial” de las mitologías y las religiones es siempre de tipo arquetípico. El hombre primitivo, tal como lo hicieran los poetas románticos, sabía que lo exterior, el mundo (macrocosmos), se vinculaba con el interior psíquico (microcosmos) y explicaba a los dioses, lo sagrado y a los héroes; todo lo que ocurría “no vive sino en el alma del hombre” (13) y el alma se expresaba simbólica o alegóricamente⁷⁶ a través de la naturaleza.

Ahora bien, es necesario diferenciar entre mito, símbolo y signo, dada su interrelación y dependencia, sobre todo de los dos primeros.

⁷³ Este enfoque es primordial ya que abre la posibilidad a todo lo vinculado con lo humano y es una riqueza indispensable. A diferencia, como menciona Durand, de la sociología que sólo se refiere a lo externo o el psicoanálisis que se sustenta en la pulsión. (*Estructuras* 43)

⁷⁴ Y no la “formal”, entendiendo estos conceptos a la manera de Bachelard.

⁷⁵ Entiéndase como la característica consciente del inconsciente colectivo de Jung, que se explica en el siguiente apartado de este capítulo.

⁷⁶ Para Jung es la paráfrasis de un contenido consciente.

1.2.1 Símbolo y signo: vínculo y diferencia con el mito

Para Herbert Read el signo es la imagen que puede separarse de la percepción inmediata, conservarse en la memoria y sirve para mantener la relación en el tiempo de un hecho con otro. De manera parecida, Helena Beristáin dice que este es todo fenómeno u objeto que al representar permite advertir lo representado. Bernard Berenson, considera que el hecho de estar rodeados de objetos de los que sólo estamos acostumbrados a percibir lo que nos sirve y lo que no, ha ocasionado que estos se conviertan en un signo simple o “mancha”; y los únicos capaces de ver todos los elementos de dichos objetos son los científicos⁷⁷ y los artistas. El artista “intuitivamente da nueva vida a la mancha utilitaria, al signo [...] hasta llevarlo a lo que él imagina su plenitud [y] percibe la necesidad orgánica de cada contorno, de cada mancha, de cada sombra, de cada toque de color” (64 y 65). Los artistas, dice el autor, son quienes perciben el objeto en su totalidad pero van más allá que los científicos al identificarse con él. Sobre el signo Gilbert Durand dice “cuando utilicemos la palabra signo, no será más que en un sentido muy general y sin querer darle su sentido específico de algoritmo arbitrario, de señal contingente de un significado” (*Estructuras* 61).

1.2.2 Hacia la noción de símbolo⁷⁸

Para Mauricio Beuchot el símbolo es un signo más completo: “ingrediente esencial de cada cultura [...] dan vida, ayudan a conservar la memoria y la identidad de los pueblos” (Beuchot

⁷⁷ “El científico vuelve a sus elementos constitutivos [...]. Su recompensa reside no sólo en la satisfacción de la curiosidad y en el justificado orgullo del logro intelectual, sino en las posibilidades que esta inversión del proceso ordinario le ofrece para explotar el objeto en beneficio material de él mismo y de la colectividad” (Berenson 64).

⁷⁸ Durand afirma que para evitar confusiones en su teoría hermenéutica sólo conserva el “estricto mínimo de términos aptos” para sus análisis; así primero descarta “todo cuanto se refiera nada más que a la pura semiología” y menciona dos términos: emblema (es sólo un signo y no se convierte en símbolo sino que en el emblema éste se reduce a signo), alegoría (símbolo enfriado, a la manera de Hegel, sólo tiene un valor de signo convencional y académico). (*Estructuras* 62)

Perfiles 139). El símbolo es aquel que ofrece un significado manifiesto y uno oculto y sirve para reconocer al otro, al semejante, al análogo. Recuperando la noción pitagórica, el símbolo sirve para ir a algún destino. El símbolo es concreto, histórico y temporal, pero al meditarlo e interpretarlo se vuelve atemporal y suprahistórico y posee un componente psicológico de carácter inconsciente visto por Jung en sus arquetipos; entendiéndolos así, los símbolos poseen un poder causal. Vinculada con esta noción de símbolo, relaciono la de Fernández Arenas, para quien proviene del signo y es la representación de una cosa por otra; por medio de él se trata de definir o manifestar una realidad abstracta, un sentimiento o una idea, empleando para esto imágenes u objetos. Beristáin afirma que símbolo es el signo que a partir de la relación de signo-objeto se refiere a este último partiendo de una ley o convención; esta autora distingue entre símbolos genuinos (significado general original) y singulares (su objeto es individual). Para Étienne Souriau los simbolismos se dan como una reducción de eso que toda obra de arte posee, de lo que la sobrepasa, porque no es sólo el significado literal de lo que ésta presenta.⁷⁹ Herbert Read resalta que lo que es real pero no tiene sustancia debe expresarse en lenguaje simbólico (por ejemplo, pienso en la paloma blanca que es el símbolo de la paz).

Sobre el símbolo debo subrayar que tal como aclaré al principio de este capítulo la Filosofía de la Naturaleza bebe de la tradición neoplatónica y así mismo hay una noción de lo simbólico que proviene de ésta, también llamada tradición mística del simbolismo, la cual (con base en Gombrich) se elabora en la tradición de la exégesis bíblica y se opone a la idea de un signo convencional, pues el significado de un símbolo es siempre oculto. Así el símbolo era igual

⁷⁹ Por ejemplo, “las dos manos del célebre grupo de Rodin, “La catedral”, presentan en universo concreto, dos personajes implícitos, un hombre y una mujer, uniendo sus dedos en forma de determinada figura que se nos muestra; y, por otra parte, en otro plano, evocan una teoría completa del amor, considerado como arquitectura de las almas” (Souriau 85).

al misterioso idioma de la divinidad, misterio del que sólo una parte puede ser desentrañada y por esto era un símbolo místico (Gombrich *Imágenes* 239).

Sobre el símbolo Gilbert Durand afirma que el objeto simbólico frecuentemente “está sometido a trastocamientos de sentidos o, por lo menos, a duplicaciones que desembocan en procesos de doble negación: como el engullidor engullido, el árbol derribado” (*Estructuras* 57) y es sobre esta complicación de lo simbólico donde el autor encuentra la pertinencia de la hermenéutica; además Durand lo diferencia del esquema y del arquetipo y aclara que los símbolos de mayor importancia son aquellos que poseen mayor riqueza dados sus diferentes sentidos, pero que el símbolo es inferior por ser “singular del esquema” y presentarse en un “objeto sensible” y concreto del arquetipo, por ejemplo “mientras que el esquema ascensorial y el arquetipo del cielo permanecen inmutables, el símbolo que los diferencia se transforma de escala en flecha voladora, en avión supersónico o en campeón de salto” (*Estructuras* 64). Y cuando el símbolo pierde su ambivalencia se convierte en simple signo. Por su parte sobre el símbolo Jung apuntó que “es un contenido inconsciente, solo presentado pero aún desconocido” (*Arquetipos* 14). Patxi Lanceros al hablar de símbolo hace hincapié en su significado etimológico: unir, vincular y enlazar; además resalta que a diferencia del signo no es representativo sino implicativo, característica ya vista en Plutarco, Eurípides y Diodoro (50). Asimismo el símbolo debe entenderse desde la perspectiva del autor como “imagen de sentido” y sutura de la herida ontológica (aspecto abordado en los apartados de la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica).

A manera de conclusión, la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica son fundamentales para entender parte de la poética hernandiana, no me aventuro a creer que toda, pero en este apartado ejemplifiqué con versos de poemas y poemarios diversos y

no solo con los 14 empleados para el análisis hermenéutico. Por otro lado, no está por demás acotar que si bien Albert Béguin no menciona el vínculo de la Filosofía de la Naturaleza con la Hermenéutica, sí lo hace Patxi Lanceros.

2. SEGUNDA NOCIÓN FUNDAMENTAL: La Hermenéutica

En el apartado anterior ya se aludió al vínculo fundamental entre la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica; así como a su relación directa con la Hermenéutica; para abordar la importancia de esta última y dilucidar los aspectos que retomo de ella en esta investigación, me detendré, en una primera instancia, en Gilbert Durand (*Círculo de Eranos*⁸⁰) y Andrés Ortiz-Osés para finalizar este apartado recuperando aspectos puntuales del filósofo Martin Heidegger.

Para adentrarme en las nociones que aquí me ocupan, parto de la premisa principal de la que considero deviene toda hermenéutica: ir a una interpretación simbólica del texto a través del semantismo de las imágenes para analizar el arquetipo(s) fundamentales que la sustentan. Dicha interpretación no se da a primera vista sino como un proceso dialógico integrado por: el autor, el contenido, el destinatario y el intérprete; en el que las lecturas válidas sólo son aquellas que entienden y estudian el texto a través de su contexto histórico. El intérprete, en el proceso de comprensión-lectura, otorga, citando a Beuchot: “algún significado o matiz subjetivo [y genera] hipótesis interpretativas frente al texto” (*Perfiles esenciales* 42). En defensa de la disciplina hermenéutica se debe entender de manera puntual que este tipo de interpretación sólo es factible en textos connotativos y sustentados en lo simbólico y lo arquetípico. Al respecto es fundamental recordar a San Agustín, citado por Beuchot: “donde se podía buscar sentido espiritual o

⁸⁰ El objetivo primordial del Círculo de Eranos ha sido abordar el llamado por M. Frank “déficit mítico” de la cultura contemporánea y la construcción y reconstrucción del sentido. (Durand 47)

simbólico, había que buscarlo, y donde sólo se podía encontrar un sentido literal, había que contentarse con él” (*Perfiles esenciales* 15). En este punto es prudente aclarar que la hermenéutica diversifica sus objetos de estudio y al hablar de textos alude a lo escrito, lo oral, el arte..., es decir todo aquello creado por el hombre y capaz de interpretarse.

En el capítulo anterior, al establecer el diálogo entre Hernández y Han, mencioné el significado específico que hay entre lo erótico y lo hermenéutico, dado que la noción de lo erótico en Byung-Chul Han, como lo negativo y oculto, se vincula además con el quehacer hermenéutico uno de los aspectos teóricos fundamentales sobre los que versa esta investigación porque “la negatividad de la reconditez transforma la hermenéutica en una erótica” (*La agonía* 43); es decir, que el “descifrar” es lo ideal, lo importante y esperado, lo indispensable para erguirnos como seres pensantes que imaginamos y deseamos. En *El enjambre* el filósofo coreano vincula precisamente la necesidad y el valor del descifrar hermenéutico con base en Heidegger (y la “tarea del pensar” en *Ser y Tiempo*) y dice:

La verdad de Heidegger ama esconderse. No está simplemente dada como una cosa ahí yacente. Ante todo hay que arrancarla a la ocultación. La negatividad de la ocultación mora en la verdad como su corazón. Pertenece en esencia a ella. Como desocultación, está rodeada por lo oculto, lo mismo que el claro del bosque está rodeado por la selva oscura. (Byung-Chul 65)

La hermenéutica es de carácter simbólico, una técnica de tipo cultural que posee y genera la profundidad necesaria en la sociedad de la transparencia. Por lo tanto, la sociedad actual se caracteriza por ser posthermenéutica; es decir, ligada a las sensaciones de imágenes centradas en el studium,⁸¹ el cual se refiere a lo positivo y sólo es aquella imagen que puede agradarnos o no, sin conmovernos, es un “deseo indolente” que proyecta a la sociedad de la transparencia como

⁸¹ Roland Barthes estipula los conceptos de *studium* y *punctum* (en su estudio sobre la fotografía), pero Han los amplía para las imágenes en general.

un período sin verdad ni esencia. Entonces lo esperado es estar ante el punctum, dado que este es aquello que trastoca y vulnera, posee una intensidad semiótica y simbólica que invita a reflexionar; y es aquí donde se encuentra el interés por ofrecer un análisis hermenéutico a la poesía arquetípica y simbólica de Francisco Hernández para entender la relación dialógica con una pregunta fundamental para esta investigación: ¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?.

Para entender el sustento de la interpretación hermenéutica es importante tener presentes las definiciones de los conceptos que la sustentan, parto de dos fundamentales: los símbolos y los arquetipos, sobre los primeros ya aclaré la conceptualización que tienen en esta investigación; sobre los segundos los he mencionado pero no definido puntualmente, por lo que recupero a Gustav Jung y Gilbert Durand.

2.1 Los arquetipos del Inconsciente Colectivo, vínculo primordial con mitos y símbolos⁸²

En 1934, en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Carl Jung escribió que Freud ya había estipulado que el inconsciente aparentemente subjetivo y personal tenía aspectos mitológicos; es decir, sociales y colectivos. Ahondando en este aspecto él consideró que el inconsciente colectivo es innato, profundo, universal y fundamenta al inconsciente personal de carácter

⁸² Albert Béguin al hablar del inconsciente aclara que existe un vínculo fundamental entre los aportes de Jung y Carl Gustav Carus (pintor, filósofo y psicólogo), quien escribió sobre el mito romántico del valor primordial del inconsciente, valoración ligada con el inconsciente personal (contenidos conscientes que se olvidan o reprimen) y el inconsciente colectivo, “contenidos que no gobiernan la actitud personal del individuo, sino sus reacciones de ser humano” (176), teorizados posteriormente por Jung (Carus llega a sus conclusiones por especulación, Jung por experimentación y estudio de los mitos) y de lo que después surgieron sus nociones de los arquetipos. Con base en Jung, el inconsciente colectivo y el personal están estrechamente emparentados. Sobre Carus, el mismo Jung apunta en *Arquetipos e inconsciente colectivo* que su idea filosófica del inconsciente colectivo “desapareció bajo la ola desbordante del materialismo sin dejar rastros considerables” (9).

superficial. A los contenidos del primero les llama arquetipos, a los del segundo “complejos de carga afectiva” (10).⁸³

Al igual que en la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica el concepto de arquetipo se nutre de la tradición neoplatónica, se alude nuevamente al retorno de lo primordial, de lo mítico y la unidad a través de lo simbólico.

La transmisión de los arquetipos del inconsciente colectivo se da, desde las sociedades tribales, a través de la tradición y los rituales en los que se practican de manera consciente, al igual que en los mitos y las leyendas (por lo tanto el mito y la leyenda son formas de ubicar arquetipos). Cuando el inconsciente colectivo se encausa en lo dogmático, pensemos la religión católica o la Filosofía de la Naturaleza, su fuerza se dirige hacia fines específicos. Una anotación importante es que para Jung los arquetipos sólo son representaciones colectivas de manera indirecta porque en parte aluden a “contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna” (12). Dada esta cualidad, la diferencia puntual entre arquetipos y mitos es que si al primero (por ejemplo) lo pensamos en su manifestación inmediata a través de los sueños, puede ser “individual, incomprensible o ingenu[o]”; en cambio, el mito puede llegar a tener estas tres características pero en un menor grado.

Para Durand, Jung tomó en préstamo su noción de arquetipo de Jakob Burckhardt y la convirtió en sinónimo de imagen primordial, engrama, imagen original y prototipo; con lo cual resaltó el devenir antropológico de los arquetipos. Para Durand los arquetipos constituyen el punto de unión entre el imaginario y los procesos racionales “entre los esquemas subjetivos y las imágenes suministradas por el entorno perceptivo” (*Estructuras* 366) y, además, poseen gran

⁸³ Jung aclara que al inconsciente colectivo también se le puede llamar “representaciones colectivas”, con base en Lévy-Bruhl, porque son prácticamente lo mismo (12).

estabilidad;⁸⁴ por ejemplo, para hablar del descenso se debe aludir a arquetipos de la noche y lo hueco. La diferencia puntual, para Durand, entre arquetipo y símbolo es que el primero no posee ambivalencia sino universalidad constante y se adecúa a algún esquema.

Jung es primordial para la hermenéutica y para esta investigación, porque sus nociones del arquetipo y el inconsciente colectivo marcan nuevamente la unión entre la Filosofía de la Naturaleza y la Simbólica, además al hablar de los arquetipos subraya que su aparición es de carácter numinoso (mágico o espiritual⁸⁵), vinculado con la religión. Esto demuestra la no casualidad de lo arquetípico al ser fundamental para la disciplina hermenéutica y el romanticismo. Así, alude que al intentar entender las imágenes arquetípicas a través de la razón nos enfrentaremos a la unión inútil de “prejuicios y miopías”; e igual que los románticos y la Filosofía Simbólica ve un error en las épocas que se alejan de lo simbólico (por ejemplo: la Ilustración y el protestantismo). El hombre al preguntarse por ellas debe hacerlo entendiendo su naturaleza, “al final desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que todas las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho en el lenguaje más bello” (129). Así, Eliade -a la manera de Jung- habla de lo arquetípico al mencionar que el actuar de los dioses es reactualizado e imitado por los hombres. Al respecto Lizarazo Arias en *La hermenéutica de la imagen sagrada en el círculo de Eranos*, al hablar de una de las tres premisas tomadas, por el Círculo, de la teoría Junguiana remarca que las formas de saber que

⁸⁴ Sobre dicha estabilidad, se debe mencionar que Hernández, a la manera de Georg Trakl (creaba imágenes hechas con base en elementos contradictorios, como en el caso del último poema analizado en el capítulo tercero que se inspira en él), hace llegar a ahacer una especie de juego o cambio; así por ejemplo en su poema “Acto seguido” (analizado en el tercer capítulo) cambia el valor arquetípico de los niños y hace de la pureza algo maligno.

⁸⁵ “Al desaparecer nuestra herencia, el espíritu descendió -como diría Heráclito- de su eminencia ígnea. Pero cuando el espíritu se vuelve más pesado se convierte en agua, y así el intelecto se apoderó del trono que antes ocupaba el espíritu” (30), para Jung el espíritu es la patria protestada del alma, pero no el intelecto. Un punto fundamental a entender es que el autor marca, precisamente, que un peligro de entregarse a lo inconsciente es poder perderse en él y por eso los dogmas son necesarios.

se dan en las mitologías y los símbolos deben interpretarse “no en una clave [...] científica que lo reduciría, obviamente, a sustratos fantásticos, sino en un enfoque hermenéutico que comprenderá su verdad propia y su sentido” (6).

Puntualizando, para Jung los arquetipos son formas que estructuran la psique, indispensables porque se articulan como configuraciones sociales y universales del llamado inconsciente colectivo; por lo tanto, forman parte de los sistemas esenciales de la vida. Al respecto David Tacey afirma que para Jung los arquetipos “tienen su origen en el reino platónico de las ideas y los recuerdos ancestrales [...], Jung es el heredero intelectual de Platón, que postuló un reino ideal de formas abstractas (constructos metafísicos invisibles)” (14).

Una vez establecidos los arquetipos y para continuar con la argumentación sobre lo hermenéutico, doy paso a las nociones del filósofo alemán Martin Heidegger.

2.2 Martin Heidegger, la noción de la trascendencia

Siguiendo con el decurso de la hermenéutica, me detengo ahora en Martin Heidegger, figura esencial para esta investigación porque de su teoría filosófica retomo conceptos puntuales que junto con el romanticismo original del siglo XVIII (a través de la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico) ayudan a sustentar la interpretación de los poemas de Francisco Hernández en el Capítulo III, específicamente del filósofo me detengo en: la trascendencia⁸⁶ y la nada, así como el vínculo entre estas a partir de otros conceptos como

⁸⁶ Sobre la noción de trascendencia y su vínculo con el *Dasein*, es importante retomar la aclaración del filósofo Ángel Xolocotzi en *Fundamento y abismo*, en la que especifica que en la tercera parte de *Ser y tiempo* Heidegger basa el *Dasein* en llamado horizonte trascendental pero cuando el filósofo alemán aborda la cuestión del “pensar histórico del ser” abandona el papel de la “interpretación horizontal-trascendental de la comprensión de ser” (Xolocotzi, *Fundamento* 66). Al respecto aclaro que en esta investigación me cuido a la importancia que el filósofo

el *Dasein*, el ser, el ente, la angustia y la nihilidad, específicamente con base en *¿Qué es metafísica?* y *Ser y tiempo*.⁸⁷

Antes de abordar cada uno de dichos conceptos empiezo puntualizando que –para Heidegger- la ciencia dedicada a estudiar el ser del ente es la fenomenología, la cual es hermenéutica porque tiene como quehacer a la interpretación (*Ser y tiempo* 46 y 47).⁸⁸ Para el filósofo alemán, citado por Xolocotzi y Gibu, en *La Aventura de interpretar*, la fenomenología debe hacer ver “aquello que de un modo inmediato y regular [...] no se muestra” (80). Así, vinculo con dicho quehacer hermenéutico el análisis de los 14 poemas seleccionados en el tercer capítulo en los que interpreto los símbolos para dilucidar su significado y su vínculo con base en la ideología romántica y la noción fundamental de la trascendencia heideggeriana.

Para entender al ser y al ente, parto por subrayar el valor que el filósofo alemán otorga a la noción de trascendencia, el cual me permite contemplar la posibilidad de vincularla con el objetivo y quehacer tanto de la Filosofía de la Naturaleza romántica como con su heredera la Filosofía Simbólica; y con la forma en que dicha noción puede encontrarse en los poemas de

alemán otorgara en un primer momento a la trascendencia, con base en la ontología fundamental; mi decisión la baso además en palabras de Xolocotzi, quien afirma: “que aparezca un cambio en la perspectiva no significa que la primera perspectiva, en la cual se enmarca *Ser y tiempo*, deba ser abolida como un camino aberrante [...] De este modo se puede ver que lo determinante de la fenomenología-hermenéutica de Martin Heidegger se mantuvo en toda su obra y constituye una unidad en el camino de su pensar” (*Fundamento* 68 y 69).

⁸⁷ Sobre la elección de este segundo texto es prudente acotar la aclaración que Priscilla Cohn hace en su libro *Heidegger: su filosofía a través de la nada*: “el problema de la Nada no se discute en *El ser y el tiempo* y hasta el término Nada aparece sólo esporádicamente a lo largo de la obra. Por tanto, parece haber insuficiente evidencia para apoyar el aserto de que la Nada es uno de los temas centrales del pensamiento de Heidegger. No obstante, un examen más detenido de *El ser y el tiempo* demostrará que esta afirmación está bien fundada” (10). Sobre la elección del primer texto, el cual es posterior a *Ser y Tiempo*, se sabe que es uno de los libros en los que el autor se enfoca sobre todo a temas sobre la nada y la autora aclara que aunque consideremos que el primer Heidegger no se vincula con el segundo sí se puede afirmar que hay una continuación: “el concepto de la Nada es de capital importancia porque nos lleva a una comprensión más profunda de los temas anteriores y posteriores que Heidegger discute” (12).

⁸⁸ “Heidegger, pues, se desmarca del concepto clásico de hermenéutica como *ars interpretandi*, es decir, como técnica de interpretación de textos clásicos, jurídicos y teológicos y como «teoría del comprender» (Schleiermacher)” (*El lenguaje* 254).

Hernández analizados hermenéuticamente. Adrián Escudero, en *El lenguaje en Heidegger*, menciona que en las lecciones de Heidegger del semestre perteneciente al verano de 1927: “La *Transzendenz* indica el trascender del *Dasein* en el sentido de *transcendere*: ir más allá de sí mismo [...] un trascender el nivel de la vida cotidiana y del trato con las cosas en la medianía del uno público para situarse en el claro (*Lichtung*) del ser” (412 y 413). Para ahondar en esta noción de trascendencia se debe explicar la conceptualización del *Dasein*, al respecto Ángel Xolocotzi aclara que debemos remitirnos a este como “caracterizado en *la esencia del fundamento* como trascendencia” (*Fundamento* 62). Es decir que tanto el *Dasein* como la trascendencia mantienen un vínculo de coimplicación.

De manera puntual, en *Ser y tiempo*, el *Dasein*⁸⁹ es el ente capaz de cuestionarse por su existencia, por su ser; por lo tanto, es de carácter ontológico, lo cual hace referencia a que especifica la llamada modalidad de ser que alude a la mundanidad, utilizabilidad, significatividad a diferencia de lo óntico que se refiere a la inmediatez de las “características empíricas y concretas de los entes” (*El lenguaje* 327), tales como el color, peso, distancia,... Entonces lo ontológico del *Dasein*⁹⁰ significa que no hablamos de un puro estar siendo óntico sino “estar siendo en la forma de una comprensión del ser” (*Ser y Tiempo* 35),⁹¹ hablamos además de su primacía sobre otros entes al ser él quien comprende el ser de estos. Pero al describirlo así no

⁸⁹ “Por un lado la raíz *sein* indica que la “existencia” es la modalidad ontológica exclusiva del hombre, mientras que el prefijo *Da* mienta cierto tipo de apertura al mundo. Lo que aquí se pone en juego tiene que ver, en sentido estrecho, con la “relación de ser” como determinación ontológica del *Dasein*, y en sentido amplio con la estructura ontológica general del *Dasein* como ser-en-el-mundo” (*No-ente* 234 y 235).

⁹⁰ “Puesto que la existencia determina al *Dasein*, la analítica ontológica de este ente requiere siempre una visualización de la existencialidad” (*Ser y Tiempo* 36). Entendiendo a esta última como “la constitución del ente que existe” (*Ser y Tiempo* 36).

⁹¹ Cuando entendemos ontológicamente al *Dasein* este es *sorge* (cuidado), es decir, el modo en que el *Dasein* se relaciona con el mundo y que aglutina tres momentos: facticidad, existencialidad y caída. Entonces el “*Dasein* se comprende ontológicamente a sí mismo [...] comprende también su “estar-en-el-mundo” primero a partir del ente y del ser del ente que no es él mismo, pero comparece para él “dentro” de su mundo” (*Ser y tiempo* 86). Es gracias a la noción de cuidado que el *Dasein* está iluminado y lo hace “abierto” y “claro para sí mismo” (*Ser y tiempo* 271). Lo iluminado alude a la totalidad de su constitución de ser que hace posible la “iluminación, aclaración, percepción, visión” y posesión de cualquier cosa” (*Ser y tiempo* 367).

debemos olvidar que también al aludir al *Dasein* se debe mencionar su primacía tanto ontológica como óptica,⁹² gracias a la cual sabemos que este es: “ópticamente cercanísimo, ontológicamente lejanísimo y preontológicamente no extraño [lo cual ocasiona que] le quede oculta su específica constitución de ser” (*Ser y tiempo* 39).⁹³ Otra característica fundamental del *Dasein* es que se constituye siempre como un ser-con, aunque ópticamente (en lo exterior) aparente estar solo, hablando ontológicamente siempre es con el otro.⁹⁴

Con ese ir más allá de la vida cotidiana para estar en el claro del ser vinculo la necesidad romántica de reencontrarse con el estado original perdido, aquel que con su falta ha causado la noción de la herida trágica, la época técnica (del mismo Heidegger) o la sociedad de la transparencia (de Byung-Chul Han). Ahora bien, es necesario entender la noción del ser⁹⁵ para Heidegger y su relación con el *Dasein*. Ángel Xolocotzi afirma que “para poder descubrir al ente

⁹² En *Ser y Tiempo* se alude a una primacía ontológica, pero no debe excluirse su carácter óptico, dado que tal como Heidegger explica, el *Dasein* posee la primacía sobre otros entes con base en tres características: la primera es de carácter óptico dado que él está determinado por la existencia en su ser; la segunda es ontológica dada su determinación por la existencia y la tercera es la condición de la “posibilidad óptico-ontológica de todas las ontologías” (*Ser y Tiempo* 36). Sobre el concepto de existencia, para el filósofo, debe diferenciarse del término tradicional de *existentia* dado que este último significa estar-ahí a diferencia del estar-en-en-mundo del primero. Aquí es prudente diferenciar entre Categorías y Existenciales, dado que los primeros son determinaciones del ser del ente que no posee la forma del *Dasein* y son determinadas por el estar-ahí y las segundas son los caracteres de ser del *Dasein*, los cuales por determinarse desde la existencialidad se llaman Existenciales.

⁹³ Estas nociones de distancia pueden aprehenderse si pensamos que el *Dasein* tiene una tendencia a la cercanía, es decir que es cercano al ente que es el hombre pero él no está apto para percatarlo hasta que se encuentra ante la angustia, entonces el *Dasein* posee una espacialidad peculiar que no puede establecerse con base en el lugar de algo corpóreo, por lo tanto, es diferente del estar-a-la-mano de los útiles (entendidos como algo para, por ejemplo los útiles para el trabajo –herramientas- y los útiles para viajar –vehículos-) y “no está jamás primeramente aquí, sino más bien allí, y desde allí viene a su aquí” (*Ser y tiempo* 135). Entonces la espacialidad del *Dasein* se entiende como su “estar-en-medio” del mundo ocupándose de él.

⁹⁴ “Decir que el ser del es un Ser-con significa que el otro está siempre ahí para él y además que el otro está ahí no como un objeto que es ante-los-ojos o a-la-mano, sino como otro *Dasein*” (*Heidegger: su filosofía* 33).

⁹⁵ La cual nunca debe caer en una “reducción del plano ontológico al ámbito de lo existente [lo cual daría] como resultado la confusión del ser con el ente, por un lado, y el desplazamiento del papel de la nada a la hora de comprender la realidad, por el otro” (*No-ente* 236 y 237).

como ente” además de la apertura del ser de dicho ente es necesario “el movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65), el cual tiene que ver con la trascendencia.⁹⁶

En el camino para llegar al claro del ser, a la trascendencia, la nada es fundamental dado que ella no aniquila al ser total sino que aparece a la par de éste; porque ella permite estar conscientes del ser para saber que éste se nos escapa y se encuentra ajeno a nosotros dando paso a nuestro anonadamiento. Por lo tanto, no es la felicidad sino la angustia⁹⁷ la que lleva a la consciencia sobre el valor del “ser total”, es la pérdida y el alejamiento en la nada lo que permite aprehenderlo porque “la angustia aísla al *Dasein* y con eso lo recobra sacándolo de su caída y le revela la propiedad e impropiidad como posibilidades de su ser” (*Ser y Tiempo* 212). Así, por ejemplo, el *Dasein* puede entender la muerte de dos maneras: la primera es a través de una comprensión propia en la que la angustia la entiende en su estado ontológico y el *Dasein* al saber de su finitud comprende su poder ser, lo libera, lo ilumina para la acción; la segunda llamada comprensión impropia, en cambio, es cuando el *Dasein* se conduce por el miedo y afronta a la muerte de manera simple, dándose la espalda a sí mismo. En *Ser y tiempo* Heidegger puntualiza que en la angustia se siente la desazón, la cual es experimentada por el *Dasein* como el “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”,⁹⁸ en el que el *Dasein* voltea hacia la muerte,⁹⁹ hacia la nihilidad,¹⁰⁰ entendida por el filósofo como “la posibilidad de la inconmensurable imposibilidad

⁹⁶ Ángel Xolocotzi aclara que “El horizonte trascendental en tanto que fundamento de la esencia del *Dasein* es, pues, la interpretación ontológica fundamental de la competencia de *Dasein* y ser” (*Fundamento* 65).

⁹⁷ “Aquello ante lo cual la angustia se angustia en el estar-en-el-mundo mismo” (*Ser y Tiempo* 208).

⁹⁸ O también llamado “trato en el mundo con el ente intramundano” (*Ser y Tiempo* 94) debe entenderse el “estar-en-el-mundo” como la constitución fundamental del *Dasein* y del cual deviene el estar en medio del mundo que como existencial, no se refiere sólo al estado de cosas que están-ahí.

⁹⁹ Con estas dos nociones sobre la muerte se vincula lo ya mencionado al inicio de este capítulo: la noción de muerte para las Filosofías de la Naturaleza y Simbólica, en las que el papel de la muerte es fundamental porque para éstas simboliza, por un lado, “la presencia desnuda del radical trágico [...] de la herida o desgarró ontológico perpetuamente actualizado” (Lanceros 44); y por otro, el fin de la individualidad y unión con el todo.

¹⁰⁰ Palabra derivada del latín *nihil* que significa nada (*Ser y tiempo* 444).

de la existencia” (258)¹⁰¹; por lo tanto para Heidegger existir significa “estar sosteniéndose dentro de la nada” (*¿Qué es metafísica?* 7). Y sólo así, es como la existencia conoce al ser, encontrándose “allende” de él, a esto el filósofo le llama trascendencia: “de esta forma el “estar-en-casa” de la cotidianidad apegada o refugiada en los entes se rompe y se abre al Dasein en su no-estar-en-casa, con lo que se muestra la total ausencia de algún ente que pudiese sostener o justificar el estar en el mundo del Dasein” (Xolocotzi *Fundamento* 78).

Continuando con el tema de la nada, Heidegger argumenta que él parte de la respuesta más directa y obvia, sobre el cuestionamiento hacia ella: “La nada es la negación pura y simple de la omnitud del ser” (*¿Qué es metafísica?* 4), respuesta sobre la que puntualiza que el humano-ser finito-¹⁰² no es capaz de captar el todo del ser pero sí de encontrarse en medio de él a través de lo cotidiano; es por esto que la verdadera alegría nos permite encontrarnos frente a lo total del ser y en esos momentos nada podemos tener de la nada, pero tampoco somos conscientes de dicha totalidad; así, el único temple de ánimo que nos permitirá acceder a la nada será la angustia,¹⁰³ entendida no como simple miedo a algo corpóreo sino como aquella que al contrario de la alegría nos aleja del “ser total”, nos sabemos sin fundamento ni sustento, por esto “la angustia hace patente la nada” (*¿Qué es metafísica?* 5); nos encontramos alejados de nosotros

¹⁰¹ En esta situación el *Dasein* se considera en la caída pero debe evitar “darse la espalda a sí mismo” (*Ser y Tiempo* 206) que lo alejaría del *Dasein*. Pero si el *Dasein*, en esta situación, se da la espalda es porque “la manera cotidiana como el *Dasein* comprende la desazón es el cadente darse la espalda que “atenúa” el no-estar-en-casa” (*Ser y Tiempo* 210), a manera de negación y escape.

¹⁰² “Asumir la finitud, en su radicalidad de muerte, de la muerte como inmanente, es cruzar el umbral que lleva de la “existencia inauténtica” a la “existencia auténtica”, de “vivir dormido” a “vivir despierto” en términos de Heráclito. Es asumir la finitud en cuanto la avizoro en su “término”: en la muerte que acepto existencialmente anticipándola, haciéndola propia. Esperándola y habitándola como posibilidad presente, latente, y no como mero límite final de la vida.” (*La palabra inicial* 114). Esta noción de finitud se asemeja a la certeza que acoté de la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica, dado que si también se tenía consciencia de ella, se seguía manteniendo el gran ideal romántico por subsanar la herida trágica.

¹⁰³ “Heidegger ve en la angustia uno de los temples más importantes de la existencia, puesto que nos revela un mundo desprovisto de fundamento. Efectivamente la angustia pone de manifiesto la susceptibilidad y fragilidad que caracterizan la existencia arrojada del *Dasein*, el cual se encuentra siempre expuesto a la intemperie sin centro ni esencia definitiva” (*No-ente* 239).

mismos y entonces es necesario que el *Dasein* se encuentre envuelto hacia el poder-ser, el cual está determinado por la libertad. Así, “la totalidad existencial del todo estructural ontológico del *Dasein* es un anticiparse-a-sí, estando ya en el mundo en medio del ente que comparece dentro del mundo” (*Ser y Tiempo* 214).

Dadas estas características a la nada y para ahondar más en su importancia, es prudente puntualizar que Heidegger en *¿Qué es metafísica?* comienza aclarando dos nociones históricas y –aclara- erróneas sobre ella: en una primera instancia, puntualiza que la metafísica antigua la entendía como “lo que no es [...] materia sin figura” (9); en una segunda instancia la *dogmática cristiana* se contrapone al “*ex nihilo nihil fit*”, nada viene de la nada de Parménides, y entiende la nada como el “*ex nihilo fit-ens creatum*”, el mundo ha sido creado de la nada por Dios; así, tanto para los cristianos como para la metafísica antigua la nada era el contraconcepto del ser. El filósofo estipula que no sólo se dieron dos nociones erróneas sobre la nada sino que se le había otorgado hasta ese momento poca importancia; en un principio admite la inconsistencia que existe al hacer la pregunta: “¿qué es la nada?” y que tanto ésta como su respuesta más inmediata marcan un “contrasentido”.

Entendida así, la nada no es un ente ni objeto, ni el “contraconcepto” del ser sino que forma parte de la esencia de este y “se mantiene siempre al acecho” (*¿Qué es metafísica?* 9), está de manera cotidiana aunque nosotros no nos percatemos de su anonadamiento. De la nada surge el no y de éste surge la negación que es una de las actitudes provocadas por lo anonadante de la nada, otras actitudes que ésta puede provocar son: la contravención, la execración, el fracaso, la prohibición y la privación (tal como se ve en la primera sección de ocho poemas del tercer capítulo de esta investigación, en los que el sujeto lírico se encuentra ligado a la nihilidad y por lo tanto se adhiere a una comprensión impropia y no logra la trascendencia).

Así estipulada, la nada puede ser positiva o negativa;¹⁰⁴ negativa porque aleja de la totalidad del ser y positiva porque gracias a la experiencia de la angustia permite que la totalidad del ser se haga evidente y deseemos estar en ella, nos hace actuar. En este sentido lo positivo de la nada heideggeriana se vincula con la nada mística (con el maestro Eckhart)¹⁰⁵ y la nada

¹⁰⁴ Considero que en términos heideggerianos la primera puede ser considerada como comprensión propia y la segunda como comprensión impropia; o en términos generales ideal y no ideal, respectivamente.

¹⁰⁵ Para ahondar en la postura positiva y negativa de la nada, en Heidegger y el vínculo con los dos filósofos aludidos (Nishitani y Eckhart); es el mismo Nishitani, citado en el prólogo a *El fruto de la nada* de Amador Vega Esquerro, quien aclara que en el pensamiento de Heidegger se presenta una relación compleja (aparentemente paradójica): “el nihilismo europeo y la mística alemana, más concretamente: la nada” (27).

Al respecto, es importante que me detenga en la conceptualización positiva y negativa de la nada dado su vínculo con la trascendencia, ya que cumple un papel fundamental para el análisis hermenéutico en los poemas elegidos de Hernández, el cual dividí en tres secciones basadas en la presencia o la ausencia de lo trascendental. Así, ahondo y enriquezco la noción de la nada con base en la perspectiva del maestro Eckhart en *El fruto de la nada* y el filósofo Keiji Nishitani con *La religión y la nada*.

Eckhart fue maestro en teología y predicador, “parte de los heterodoxos, que, [argumentando] detentar el auténtico modelo de pobreza espiritual, creían poder conocer directamente a Dios, soslayando la mediación de la iglesia” (Eckhart 26). Él estableció dos nociones simbólicas de la nada: una entendida como dañina, negativa y ajena al ser de Dios y la otra como inherente al estado ideal en que el hombre puede acceder al ser de dicho Dios. El maestro propone lo anterior desde una experiencia filosófica y mística a través de un discurso ontoteológico, en el cual nada exterior al ser puede tener una entidad y por lo tanto es igual a nada; entendiendo que el único fundamento real del ser es precisamente el ser de Dios, el conocimiento. “El término ‘ser’ tiene para Eckhart una connotación creatural, razón por la cual el ser de Dios es un intellectus que conoce lo creado; es desde esta perspectiva como se elabora el camino o vía intelectual para llegar al conocimiento de Dios o a Dios mismo, ya que no habría diferencia [...] Así el proyecto eckhartiano estaba dirigido a mostrar la unidad del conocimiento más que a señalar las diferencias entre la luz natural de intelecto y la sobrenatural de la fe” (Eckhart 17 y 18).

Para llegar a ser, el hombre tiene que comprender su filiación divina: “separarse y abandonar los modos o atributos personales” (Eckhart 20); es decir, abandonar su ser de status de hombre y llegar a una forma de no ser - paradoja: la enseñanza eckhartiana está “llena de paradojas y contradicciones para el pensamiento lógico occidental en el que, a pesar de todo, se inscribe y hiende sus raíces” (Eckhart 21)- a la nada ideal y el alma vacía, para conocer la verdad a través del ser de Dios. Vega Esquerro aclara que esta noción parece ser retomada por Eckhart de la escritora Marguerite Porete quien “expresa [que] el proceso de separación del espíritu como anima anichilata (ame anientie), puede estar en los orígenes del nihilismo intelectual de Eckhart, que también busca en el alma vacía (ledic) un modelo de libertad, único de la mística [para quien] el alma aniquilada ya no necesita de las virtudes exteriores y puede comunicarse directamente, sin mediación, con la divinidad” (Eckhart 21).

Al mencionar el pensamiento de Eckhart se debe explicitar su noción paradójica, mencionada en el párrafo anterior, del no ser para llegar a ser, sobre la cual Anneliese Mei, citando al teólogo suizo Hans Urs von Balthasar, aclara que “cuando la mística (v.gr. el maestro Eckhart) da a Dios el nombre de Nada, quiere decir únicamente que no existe como [...] finito y nombrable; puesto que su ser supera a todo hombre finito, puede expresarse diciendo que es la Nada de todo lo finito” (Mei *El ser* 398). Además este pensamiento paradójico, tal como afirma Vega Esquerro en la introducción a *El fruto de la nada*, dio como resultado: “una formulación teórica de la vida espiritual, cuya experiencia habitaba en el lenguaje de la negatividad. El nihilismo moral e intelectual de las expresiones eckhartianas ofrece los elementos básicos para una interpretación del nihilismo metafísico moderno” (Eckhart 27).

Es fundamental, para la conceptualización de la nada, cuando Vega Esquerro subraya no sólo la riqueza que ofrece la nada oriental y eckhartiana, sino también las ventajas de ésta en nuestra actualidad, tanto así que, Baeza García en su texto *El maestro Eckhart y la obra de Nishitani. La religión y la nada*, afirma que la mística del

oriental (específicamente con el filósofo Keiji Nishitani).¹⁰⁶ Al respecto Carlo Saviani en *El Oriente de Heidegger* afirma que en los testimonios que él presenta en su libro “se evidencia una afinidad entre el intento de Heidegger por de-substancializar y anonadar el Ser (y la Nada), según un pensar no re-presentativo, y la práctica meditativa de la insubstancialidad [...] propia del taoísmo y del budismo zen” (52).¹⁰⁷

maestro Eckhart puede servir de puente entre la nada del budismo y la del cristianismo. De aquí la pertinencia de que retome dichas nociones para la interpretación de la nada en los poemas del tercer capítulo. “La profundización en los textos bíblicos, desde la perspectiva adoptada antes que él por Agustín, Ambrosio, Jerónimo y Tomás de Aquino, le permite pasar –en palabras de E. Gilson- de una ‘metafísica del tiempo’ a una metafísica del fundamento, que sin duda Eckhart ha encontrado ya en esta época en la noción del ser” (Eckhart 19).

¹⁰⁶ Retomando la noción paradójica del no ser para ser debo ahondar en *La religión y la nada* del filósofo Nishitani, en la cual el autor marca el vínculo entre el concepto de ser de la filosofía occidental y su correspondiente de la nada en la cultura japonesa.

La importancia de retomar al filósofo Keiji Nishitani para aclarar la conceptualización de la nada no es casual si se toma en cuenta que, como afirma W. Heisig en *Filósofos de la nada*, él “vivió para ver el nacimiento de este diálogo [del Budismo] con el Cristianismo en Japón”, es decir entre Oriente y Occidente. En su obra titulada *La autosuperación del nihilismo*, citada por Baeza García, contextualiza el significado del nihilismo europeo para Japón, el cual es entendido como “síntoma de una crisis universal” para cuya superación, el filósofo nipón aclara, es fundamental la noción del nihilismo europeo. Al respecto, Baeza puntualiza que Nishitani de manera complementaria en su obra *La religión y la nada*, afirma que “la superación del nihilismo constituye el tema más importante que la filosofía y la religión presentan en nuestro tiempo [...] sólo desde el campo de la vacuidad es posible lograr superar el nihilismo moderno” (26) y ofrece una solución con base en 3 campos complementarios y dialógicos de la existencia: a) Campo de la razón. Se refiere a las cosas fuera del objeto del yo, lo cual es un impedimento para que las cosas y el yo se experimenten en su verdadera realidad y vínculo primordial, b) Campo de la nihilidad. Debido al primer campo (el de la razón), las cosas y el yo siempre experimentan (Baeza citando a Nishitani) una “distancia insalvable” (26); pero en este segundo campo aparecen como anuladas e iguales, aunque realmente son falsas porque se encuentran dentro de un nihilismo pesimista, en una falsa realidad de las cosas; por esto, el hombre debe despertar a su “propia muerte” lo cual permitirá que él despierte a la “vida auténtica” en el tercer campo, el de la vacuidad y c) Campo de la vacuidad. Aquí “el yo es idéntico a la nada del yo” en la que [se perderá la] diferenciación falsa entre sujeto y objeto” (Baeza 26), es decir que en este campo se abandona la nada negativa de la nihilidad para acceder a la “verdadera realidad de las cosas” para que la nada y el ser se vuelvan uno. Una de las características fundamentales de la vacuidad será la paradoja, dada la imposibilidad de representar o no representar a la nada.

Entonces la nada entendida a partir de Heidegger, Nishitani y Eckhart presenta dos aspectos: el primero es positivo vinculado con la trascendencia (la diferencia específica es que en los dos últimos alude a lo sagrado o a un dios); y el segundo es un aspecto negativo vinculado con la nihilidad y el vacío, en el cual el hombre, ser finito se pierde. Para ahondar en las posibilidades que tiene este ser finito doy paso al siguiente apartado, en el que abordo la noción de poesía que Heidegger articula con base en Hölderlin y que se sustenta también en la trascendencia. Al respecto, quiero subrayar que si me interesa hablar de estas tres nociones confluyentes de la nada es porque ya desde la Filosofía de la Naturaleza aclaré su vínculo con lo místico y en este apartado resalté la relación y enriquecimiento que otorga la perspectiva filosófica oriental de Nishitani.

¹⁰⁷ Carlo Saviani, especificando sobre el significado de la nada para Heidegger -en *El Oriente de Heidegger*- afirma que “mientras en Oriente ‘el vacío es el nombre eminente’ para lo que Heidegger quiere decir con la palabra ‘ser’, en Occidente la Nada se entendió en sentido nihilista. Para Lancelotti el nihilismo es negativo en [cuanto] es igual a la ausencia de dios [...] negación de la vida y afirmación de la nada, desasosiego y negación del devenir [...] aunque

Para decantar y vincular de forma más evidente cómo se vinculan las nociones filosóficas heideggerianas con el análisis hermenéutico de poemas –en el tercer capítulo- puntualizo en el siguiente apartado el vínculo entre la noción de la trascendencia y la poesía, específicamente a través de las valoraciones que Heidegger hizo sobre el quehacer poético de Friedrich Hölderlin.

2.2.1 Heidegger y la trascendencia en la esencia de la poesía de Friedrich Hölderlin

“En el semestre del invierno de 1935, Heidegger dicta un curso sobre los himnos *Germanien* y *Der Rhein*. Desde entonces, y hasta el final, Friedrich Hölderlin será para él “el poeta de la poesía”, e irá ocupando crecientemente el lugar del alter ego en el diálogo que Heidegger instaura con la poesía. Diálogo que irá transformando radicalmente su pensamiento, flexibilizando gradualmente su lenguaje” (*La palabra inicial* 21).

Un punto esencial en el que se sustenta esta investigación es la importancia que en parte de su labor filosófica Heidegger otorga al quehacer poético de Hölderlin, a quien toma como el ejemplo clave para teorizar sobre el valor de la poesía,¹⁰⁸ dado que el poeta alemán en sus versos “mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía” (*Hölderlin* 20).¹⁰⁹

Para el filósofo Ángel Xolocotzi al aludir a la recuperación que Heidegger hizo de Hölderlin, es necesaria una meditación mediadora que contemple el llamado pensar¹¹⁰ poético y

esa búsqueda de la nada pueda hacer referencia al budismo. Con Nietzsche lo trágico es denuncia del nihilismo, ontología trágica (160, 178 y 192).

¹⁰⁸ Al respecto, en su texto *Así como fundan los poetas (Heidegger y la poesía de Hölderlin)*, el autor Román Cuartango -partiendo de Heidegger- aclara que al valorar un poema hay que “tomar precauciones contra la admiración inmediata que puede resultar de la “belleza” del poema. Esta puede asombrarnos, sobrecogernos, pero no “tocarnos” verdaderamente” (62).

¹⁰⁹ “La poesía es fundación del ser [...] fundación no significa aquí creación; el poeta no es el artífice del ser, sólo quien lo funda, y “fundar” significa posibilitarla” (*Así como fundan* 55).

¹¹⁰ Donde el pensar “es, pues, estar abierto a la percepción, darse o abrirse con ello y, por tanto, la posibilidad misma de ser, la posibilidad ontológica como tal” (*Así como fundan* 54).

el poetizar pensante,¹¹¹ pero aclara que no puede hacerse desde una “subjetividad representacional”, lo cual considero que alude a no remitirse o quedarse en lo meramente personal sino a la contemplación de los universales y en este sentido aclara que:

lo propio de esta relación tan sólo puede ser pensado en la medida en que se piense *lo común* entre filosofía y poesía. Pero ¿qué es esto común? [...] En nuestro *Ahora* regido por la técnica es sumamente difícil encontrar una respuesta adecuada. La época contemporánea técnico-planetaria tiende al olvido del pensar y del poetizar. (*Fundamento* 156)

Ante dicho olvido se debe, dice el filósofo mexicano, buscar el diálogo entre el poetizar y el pensar lo cual permitirá además marcar el decurso histórico del ser y sobre todo lograr salvarnos en la época técnica teorizada por Heidegger y retomado por la sociedad de la transparencia de Byung-Chul Han.¹¹²

En el actuar de Hölderlin es en el cual Heidegger se afianza para unirlo con su concepción del *Dasein*, por lo tanto, sabe que el hombre es capaz de dar un “testimonio” no superfluo sino trascendental de su realidad, aspecto fundamental que intento resaltar en los poemas del último capítulo.¹¹³ Así, la poesía, lo poético y el acontecer fundamental del *Dasein* se igualan (confrontar en *Los himnos* 34). Para Heidegger la realidad se puede construir y es parte de la vida humana “a partir de un nivel trascendente [...] Este mundo trascendente de los dioses,

¹¹¹ “Por su parte, también el pensar puede ser primordial en otro respecto: en cuanto al recordar, traer a la memoria y volver sobre sí de lo poetizado, en el cual, a diferencia de lo que ocurre con la reflexión tematizadora del pensar común, es el propio poetizar el que se hacer valer” (*Así como fundan* 45). En cuanto al pensar y poetizar ninguno debe quedar reducido o mimetizado al otro ni “uno de ellos [es] el principio del otro” (*Así como fundan* 14).

¹¹² “El despliegue de este diálogo ha signado la obra tardía de Heidegger, precisamente porque ahí se abrieron caminos que aún han de ser transitados. Cuanto más intensa se manifieste la herencia de la modernidad en la técnica, tanto más necesario resultará el diálogo entre el pensar y el poetizar. Y Heidegger ha aportado a ello algo decisivo” (*Fundamento* 161).

¹¹³ “Pero Hölderlin no parece representar, para Heidegger, un caso particular al que aplicar su “técnica” para el estudio del contenido filosófico oculto en el poetizar. Antes bien, Hölderlin ocupa un lugar fundamental, fundacional, en lo que se refiere entre el pensar y el poetizar” (*Así como fundan* 35).

de los héroes y de los antepasados míticos es accesible porque el hombre arcaico no acepta la irreversibilidad del tiempo” (*¿Para qué poetas?* 67); ese hombre necesita el recurso, el eterno retorno a la manera de Mircea Eliade. Con la trascendencia el hombre puede descifrar el lenguaje del mundo y mantiene vivos los mitos que mantienen abierto al mundo. La trascendencia es posible gracias a la palabra,¹¹⁴ el lenguaje: “el más peligroso de los bienes”,¹¹⁵ dice Hölderlin, y La Palabra es la que, siguiendo a Heidegger, permite al hombre no ser solo presencia sino trastocarse en existencia, “la palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea” (*Hölderlin* 25).¹¹⁶ Hölderlin alude que los poetas son quienes instalan los fundamentos de lo que permanece y otorga un papel fundante a La Palabra al entenderla como verdad y afirma que la poesía funda “el ser por la palabra” (*Hölderlin* 30).¹¹⁷

Heidegger escribió *¿Para qué poetas?* (2004) como una respuesta trascendental a las palabras de Hölderlin y a su tiempo, una época de penuria, amenazada porque el hombre al construir el mundo de manera técnica y ver todo como un objeto “se obstruye intencional y completamente el camino [...] hacia lo abierto [apartándose] expresamente de la relación pura” (*¿Para qué poetas?* 57).¹¹⁸ Este apartarse es entendido como el riesgo que lleva a la humanidad a

¹¹⁴ La noción de palabra poética se haya marcada por la diferencia fundamental entre La Palabra y las palabras, dado que las segundas permiten el advenimiento de la primera, la cual es “para Heidegger ese hölderliano dios que adviene en las palabras del poeta” (*Así como fundan* 66); lo primero, lo originario, lo no dicho y que junta.

¹¹⁵ El lenguaje es lo más peligroso porque lleva en sí la caída: “crea y mantiene abierta por sí sola la posibilidad de la amenaza del ser” (*Los himnos* 65). Además no es el hombre quien tiene al lenguaje sino que es este último quien tiene al primero “de tal modo que ensambla y determina su *Dasein* en cuanto tal desde el fundamento” (*Los himnos* 69).

¹¹⁶ “Heidegger observó que “en definitiva, el asunto que concierne a la filosofía es el de preservar *el poder de las palabras más elementales* a través de las cuales el ser humano se expresa”. Pero a la vez afirmó su convicción de que estas palabras, y sobre todo las más cruciales, deben ser buscadas, para recavar su “poder” y su energía, en otro discurso que el de la filosofía. Nuestro pensador cree, señala y encarna, la certeza de que esas palabras, ese poder primordial, permanece custodiado y preservado en el *lenguaje poético*” (*La palabra* 20).

¹¹⁷ Hölderlin “pone a la poesía misma en el lugar fundacional, en el que el pensamiento también se halla presente” (*Así como fundan* 40).

¹¹⁸ “Si hay un poeta que exige para su poesía una conquista *pensante*, ése es Hölderlin, y esto en modo alguno porque, como poeta, incidentalmente, fue “también filósofo”, incluso uno al que podemos poner tranquilamente junto a Schelling y Hegel, sino: Hölderlin es uno de nuestros *pensadores* más grandes, es decir, nuestro *pensador*

alejarse no sólo de lo sagrado, sino hasta de poder vislumbrar la huella que le permita llegar a él, a la deidad.¹¹⁹ Pero hay dos seres que pueden restaurar el vínculo con lo divino y salvarnos en estos tiempos de penuria: el ángel (esta figura así entendida se encuentra en el poema “Acto seguido” analizado en el último capítulo) y los poetas (sobre estos últimos no es casual que Hernández continuamente ceda su voz a sujetos líricos que encarnan a poetas emblemáticos, aspecto que también se encuentra en el tercer capítulo).

El primero, el ángel -recuperado por el filósofo en la poética de Rilke- es quien ayudará a los hombres a acceder al estado ideal del que se han alejado, entendido como un “rango más elevado de realidad”, entonces su presencia es arquetípica porque posee un papel de mediador y mensajero que apoyará a la humanidad, ámbito en el que se contextualiza a la poesía como:

Poesía: ningún juego; la relación con ella no es un escape lúdico, una distracción que hace olvidarse de sí mismo, sino que es el despertar y la concentración de la esencia más propia del individuo, mediante la cual él se retrotrae al fondo de su existencia. Cuando cada individuo viene de allí, entonces acontece la verdadera reunión de los individuos en una comunidad originaria. El burdo enrolamiento de la masa en una así llamada organización es sólo una medida provisional de orden, pero no la esencia. (*Los himnos* 21)

El ángel simboliza lo total del ente que al encontrarse en lo abierto e ilimitado de la relación pura ha pasado de lo “visible representado [a lo] invisible propio del corazón” (*¿Para qué poetas?* 90). La relación pura es fundamental porque se da cuando el hombre encontrándose en lo abierto

más futuro, porque es nuestro más grande *poeta*. La dedicación poética a su poesía solo es posible como confrontación pensante con la *revelación del Ser*, conquistada en esta poesía” (*Los himnos* 19).

¹¹⁹ “Hölderlin, que en su ensayo “Sobre la religión”, afirma –como Hamann y Herder- que toda religión es poética en su esencia, y que la poesía es la representación mítica de las relaciones fundamentales de la religión, consideraba que la tarea del poeta era aprehender lo divino, religarse a él, sin dejarse consumir por él. Y, por medio de su canto, de su religación, hacer presente nuevamente a los dioses perdidos” (*La palabra* 129).

es capaz de vincularse con la verdadera esencia de su ser, pienso como ejemplo en los poemas “Acto seguido” y “La garganta del ángel” analizados en el tercer capítulo.

Los segundos, los poetas -son los “más atrevidos”- son de quienes debe valerse el ángel para vincularse con la humanidad, los únicos humanos que pueden llegar al abismo que separa al hombre de todo ente para comunicarse con el ángel y con lo abierto de esa relación pura a través del lenguaje (casa del ser), no con base en simples sonidos sino con palabras instauradoras a través del canto que permitan que La Palabra¹²⁰ sea. Es el canto en quien recae la posibilidad de unir a la humanidad, al ángel y a la divinidad (“canto es existencia” afirma Rilke en *Sonetos a Orfeo*). Heidegger aclara que cuando el hombre canta significa que pertenece al ámbito de lo ente mismo, pero recordemos que sólo los más atrevidos lo logran porque es difícil consumir la transición de una obra de la vista a una obra del corazón y es aquí cuando el ángel de Rilke inspira al de Hernández (ver el análisis en el Capítulo III del poema “La garganta del ángel”) y se hace indispensable, ya que éste al igual que el dios Orfeo “mora in-finitamente en lo abierto” (*¿Para qué poetas?* 98).

Dichos poetas, desde sus creaciones, son capaces de comunicarse con el género humano y se muestran, llamándolos heideggerianamente, como los más atrevidos, los que se detienen ante los problemas fundamentales que hablan del ser, buscando restaurar el vínculo con lo divino y la reinstauración de la, ya mencionada, trinidad originaria de la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica (Dios-Naturaleza-Hombre) y la sutura de la herida trágica romántica. Al quehacer del ángel y los poetas se auna la llamada por Hugo Mujica -con base en Heidegger-

¹²⁰ “El hacer fundante, que puede tornar propicio para los humanos [...] el advenimiento de eso que Hölderlin llama “lo sagrado”, es lo propio del poeta. Y a esto propio, cuando se torna presente en su abertura, le es transferida una humanidad, que se encuentra siempre en una pertenencia histórica respecto del destino fundante [La humanidad queda] fundada por medio de la Palabra” (*Así como fundan* 141).

como Pedagogía de la pasividad (poética de la receptividad), actitud realmente activa gracias a la pasividad receptiva donde “abrirse receptivamente se forma un activo obrar” (*La palabra* 18).¹²¹

Heidegger recupera además la llamada por Hölderlin “voz del pueblo”, fundamental porque se vincula con la noción de los universales a los que puede guiar la poesía,¹²² en este caso, dicha voz a través de lo poético permite al pueblo ser consciente de su pertenencia “al ente en conjunto” (*Hölderlin* 36). El poeta funge un papel de intermediario entre los dioses y el pueblo, él es quien debe resistir el lenguaje de tormenta y relámpagos de los dioses para poder instaurarlo en el *Dasein* del pueblo; y es en este llamado por Hölderlin “tiempo de indigencia”, del “doble no” -de dioses idos y dioses que no vienen- en el cual los poetas, dado su quehacer, se vuelven indispensables.¹²³

A través de la visión hermenéutica con la que Heidegger¹²⁴ interpreta a Hölderlin se puede argumentar el estudio de la obra de grandes poetas filósofos, aquellos que trabajan el

¹²¹ Recordemos al respecto que ya marqué en el capítulo anterior el vínculo que existe entre la Pedagogía del mirar de Han con esta Pedagogía de la pasividad.

¹²² “La poesía en cuanto diálogo originario, es el origen del lenguaje con el que el hombre se atreve –como frente a su mayor peligro- a salir al ser en cuanto tal; allí resiste o sucumbe, y se insufla o se vacía en la caída de la charlatanería” (*Los himnos* 76).

¹²³ “Poesía es poner el *Dasein* del pueblo en el ámbito de estas señas, es decir, un mostrar, un señalar [...] hacia donde los dioses se manifiestan” (*Los himnos* 43), entonces nuestra existencia deviene “el soporte vivo del poder de la poesía” (*Los himnos* 34).

¹²⁴ Al igual que en Heidegger, en Gadamer (2011), existe una relación profunda entre poesía y filosofía, al ser la poesía la más incomprensible de todas las artes, se vincula con la filosofía dado que “existe en el comprender conceptual y para un comprender conceptual” (102), dado que el interpretar no es “explicar o concebir” sino “comprender, hacer exégesis, desplegar” (*Teorías literarias del siglo XX* 859). Para los tres autores el quehacer poético atañe a la “verdad universal”. Esto con base en dos razones establecidas por Gadamer: primera, según la época se adecúa a determinado(s) contenido(s) y, segunda, este al ser tomado por la poesía adquiere legitimación. El valor de la palabra poética no debe confundirse porque “como la moneda de oro, es lo que representa” (174). Sabemos que Gadamer (*Teorías literarias del siglo XX*) universaliza la noción hermenéutica heredada de su maestro, lo que recupero es específicamente el vínculo que él estipula con la estética, partiendo de la realización del ser estrechamente vinculada con el lenguaje: “el ser, que puede comprenderse, es lenguaje” (858). Gadamer distingue entre el lenguaje en general y el lenguaje poético, siendo este último el de mayor riqueza y valía dado que posee el mayor grado de polivalencia, característica vinculada directamente con el poema moderno, oscuro, ya que está conformado con “jirones de significado” (*Estética* 101) y su naturaleza se corresponde con la del humano que posee en sí mismo la multivocidad. La hermenéutica de Gadamer busca no sólo llegar a una interpretación sino que ésta se extiende como experiencia general y la ve como “estructura fundamental de nuestra experiencia de la vida”

lenguaje para crear una poética tan propia como universal, sabiendo que la poesía es la hacedora de pensamientos y verdades porque sólo “poéticamente¹²⁵ habita el hombre sobre la tierra” (diría Hölderlin), tanto así que Patxi Lanceros aclara que para “Hölderlin, Schelling y Novalis occidente olvida que la poesía es el principio y fin de la filosofía” (195). Lo cual en palabras de Gadamer, se refiere a que “reina entre filosofía y poesía una cercanía enigmática que pasó a formar parte de la conciencia general con Herder y el romanticismo alemán, sin encontrar siempre aprobación” (*Estética* 173).

Es interesante recordar que Hernández afirmó haber leído *¿Para qué poetas?* de Heidegger y al respecto notó: “La poesía está ahí, los poetas podemos no estar y ahí estará la poesía [...] nos lleva la mano para descubrirla [...] para nombrarla o para decirla o para contarla [...] es algo verdaderamente muy misterioso” (Roca 25).

2.3 Conclusión del segundo capítulo

En este capítulo abordé el vínculo esencial que a partir del romanticismo se establece entre la Filosofía de la Naturaleza y su continuadora la Filosofía Simbólica; relacionando directamente a ésta última con la hermenéutica. En Hernández es clara esta herencia y su quehacer me recuerda la idea de que “Un vago remordimiento le advierte al hombre moderno que quizá ha tenido, que podría tener, con el mundo que habita, relaciones más profundas y armoniosas” (Béguin 480);

(*Estética* 35). El vínculo fundamental entre estética y hermenéutica, para Gadamer, es que la primera está contenida en la segunda, dado que ambas requieren de la interpretación y la memoria, la segunda habla de un aspecto generalizado; por lo tanto, la primera imbuida en la hermenéutica deja de restringirse y no ve en la obra solo un objeto que place los sentidos.

¹²⁵ “Poéticamente no es un modo [...] de adornarse a la vida, sino que es exposición al ser y, como tal, es el acontecer fundamental de la existencia histórica del hombre” (*Los himnos* 46).

con la cual se mantiene el ideal romántico de que el hombre posee un recuerdo de antes de la separación y que lo mueve al deseo por subsanar la herida trágica.

La última parte de este capítulo ayuda a concretar la temática que unifica los poemas de Hernández analizados hermenéuticamente; los cuales entrelazo con base en la presencia o ausencia de lo trascendental entendido como valor arquetípico (a la manera de Jung) y desde la perspectiva específica de Martin Heidegger; así discerní que lo trascendental es fundamental dado que para el filósofo alemán se refiere a el ir más allá de uno mismo, de la vida cotidiana y del trato que mantenemos con las cosas para poder llegar al “claro del ser”. Para ahondar en la noción de lo trascendental me detuve en la significación de la nada estudiada también por el filósofo alemán y cuyo significado puede aludir tanto a lo positivo (vinculado con lo trascendente) como a lo negativo (la nihilidad); en este sentido mencioné algunos aspectos relevantes con lo teorizado tanto por el místico Eckhart como por el filósofo Keiji Nishitani.

Un elemento fundamental que quiero concluir de este capítulo, es que si bien busco resaltar el puente entre el romanticismo (y sus filosofías correspondientes) con parte de la filosofía heideggeriana, no debo pasar por alto que una de las grandes diferencias entre ambas nociones es que si bien en el movimiento romántico original (específicamente el delineado por la Filosofía de la Naturaleza) la noción del juego era algo indispensable tal como puntualicé con Safranski, para quien -en parte- significaba no caer en el aburrimiento; en Heidegger, en cambio, existe un carácter que considero va siempre hacia lo trascendente, en el que no podemos aludir a una noción de juego o divertimento, tal como él mismo aclara en *Los himnos*: “Poesía: ningún juego; la relación con ella no es un escape lúdico, una distracción que hace olvidarse de sí mismo, sino que es el despertar y la concentración de la esencia más propia del individuo, mediante la cual él se retrotrae al fondo de su existencia” (*Los himnos* 21).

Considero que de manera específica de la hermenéutica resalté nociones fundamentales que en el Capítulo III sustentan la interpretación de los poemas a través de la búsqueda e interpretación de vínculos existenciales y causales coherentes con el universo de cada poema.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS HERMENÉUTICO DE 14 POEMAS:

LA UNIVERSALIDAD DEL ROMANTICISMO Y LA POESÍA HERMENÉUTICA EN LA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

De manera puntual en este capítulo retomo que la tendencia universal y hermenéutica de la poética hernandiana analizada aquí es de talante europeo y no mexicano, si atendemos a que la escritura del veracruzano no acude a las características propias y tipificadas de este último, sino más bien a las nociones específicas de la Filosofía de la Naturaleza y su heredera la Filosofía Simbólica: en cuanto al valor otorgado a lo simbólico, el peso del inconsciente en la búsqueda del balance entre la vigilia y el sueño, la importancia de la muerte como ideal; cuyos aspectos siempre deben entenderse en función de lo trascendental (para cuyo discernimiento me basé en la noción heideggeriana del *Dasein*) y todo siempre para alcanzar la unión primigenia (Hombre-Naturaleza-Dios o lo sagrado).

Es necesario remarcar que dado que esta investigación pretende demostrar la construcción, en parte de la poesía de Hernández, de una ideología a partir de los universales, hago una analogía vinculada con la afirmación que el filósofo Carlos Beorlegui estipula, al decir que hubo tres posturas desde las que se ha configurado el estudio de la filosofía latinoamericana: universalista (olvido de la identidad latinoamericana), nacionalista y perspectivística. El error evidente de las dos primeras posturas marca el acierto de la tercera, con la que vinculo la poética de Hernández y el quehacer interpretativo que aquí me propongo, la cual toma en cuenta el valor de los constructos universales pero sin olvidar el papel fundamental de lo “epocal” y las circunstancias, es decir que no otorga un valor inamovible a eso universal sino que se abre a una posibilidad dialógica, la cual es anulada en las dos primeras. Así, se entiende que Hernández es

heredero de tradiciones universales que no imita, sino que busca generar en su poética una simbiosis de éstas con lo regional y sobre todo lo meramente íntimo y personal. Tal como aludí en el primer capítulo al hablar de que si bien los románticos mexicanos y franceses hablaban de una patria y nación, la posmodernidad hace que Francisco Hernández hable también de ella pero a partir de lo íntimo, de él mismo, entonces el sujeto se instaura como patria; aspecto ligado además a la afirmación de Alejandro Higashi sobre que “las anécdotas biográficas de terceros solo sirven como pretexto para maquillar una expresión profundamente personal” (Higashi 143). Con lo cual hablamos entonces del poetizar pensante heideggeriano, donde el pensar (tal como aclaré en el capítulo anterior) abre a la percepción entendida como posibilidad de ser (a lo ontológico que hace posible el *Dasein*). Sobre la importancia de lo personal en Hernández aludo a Gaos, citado por Beorlegui: “la filosofía no puede menos de realizarse en filosofías expresivas de la personalidad, no sólo étnica, sino hasta individual de sus respectivos autores” (35). Es entonces que con la poesía del poeta veracruzano, aquí analizada, comprobamos que la poesía es “fundación del ser” (*Así como fundan* 55), donde el poeta no crea al ser pero sí lo posibilita y recordemos cómo a partir de Hölderlin como ejemplo, Heidegger habla de un testimonio trascendental de la realidad a través de La Palabra poética y que sí subrayo la noción de lo regional con lo universal es porque creo que precisamente Hernández lo demuestra con algunos de sus poemas.

En este capítulo propongo el análisis de 14 poemas (aunque desde el inicio de esta disertación he establecido ejemplos de otros tantos) y en general considero que todos estos deben abordarse con la consciencia de que él es un poeta tanto regional como universal; recordemos que, al respecto, en el Capítulo I ya cite y aludí algunas de las influencias que se han marcado en su poética y las que él mismo acepta. Así, en los poemas analizados hermenéuticamente el

quehacer es interpretativo, aludiendo a lo fenomenológico, con base en Heidegger intento hacer ver “aquello que de modo inmediato y regular [...] no se muestra” (Xolocotzi y Gibu 80); por lo tanto, ubiqué poemas con un claro peso simbólico y arquetípico en la poética del autor. Ellos como primer punto en común presentan situaciones limítrofes, del peligro de existir “sosteniéndose dentro de la nada” (*¿Qué es metafísica?* 7), en los que el protagonista puede ir de un estado de felicidad a uno de arrojado y es su modo de actuar el que determina la valoración heideggeriana de su respuesta (ver más adelante las tres secciones en las que dividí este capítulo).

Específicamente los 14 poemas apuntan hacia la presencia de los siguientes símbolos recurrentes: la vida, la música, el silencio, el lenguaje, el sonido, la muerte y la nada, los cuales poseen un evidente tono romántico al aludir con su significado a valores ideales y/o no ideales (o lo que Heidegger aludiría como comprensiones propias o impropias, respectivamente) en relación con el arquetipo principal que permite agruparlos: el logro de lo trascendental del ser heideggeriano –el *Dasein*- o en la carencia de este (la nihilidad) en la búsqueda de la unidad original. Donde lo primero apunta hacia la posible sutura de la herida trágica romántica, la salvación, en la que lo trascendente implica “el movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65) al que el protagonista –el hombre- llega gracias a la angustia y al haber experimentado el “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”, arrojado (Heidegger habla de un no darse la espalda a sí mismo ante esta situación); situación en la que el *Dasein* conlleva en los poemas un poder-ser determinado por la libertad alcanzada, porque el hombre sabe de su finitud y la aprehende desde una comprensión propia. Sobre lo segundo, la carencia de la trascendencia (la nihilidad) conlleva que ante el anonadante acecho de la nada, los protagonistas de los poemas de esta sección caen en alguna de las actitudes provocadas por la nada: la contravención, la execración, el fracaso, la

prohibición o la privación; así el protagonista cae en una comprensión impropia de su estado arrojado (del no-estar-en-casa y estar-en-el-mundo) y se da la espalda a sí mismo a manera de negación o escape, lo cual “se obstruye intencional y completamente el camino [...] hacia lo abierto [apartándose] expresamente de la relación pura” (*¿Para qué poetas?* 57). Sobre las conceptualizaciones específicas de la nada, recordemos que en el segundo capítulo acoté, con base en Heidegger, Eckhart y Nishitani, que la nada posee dos conceptualizaciones: la primera es la referente a la nihilidad, aquella en la que no se llega a la trascendencia, hablamos entonces de lo efímero y el vacío dado que no hay -en el caso del primero- la presencia del *Dasein* o, en los dos últimos, la comunicación con lo sagrado o dios. La segunda conceptualización es la que llamo ideal y que identifiqué como positiva; por lo tanto, estamos hablando de lo trascendental que le permite al ser llegar al universal, pasar de lo óntico a lo ontológico (atendiendo a la conceptualización heideggeriana). Aquí, es necesario remarcar (como ya lo hice en el capítulo anterior) que la noción de lo trascendente también se vincula a la manera de los románticos (Filosofía de la Naturaleza o lo Simbólico) no forzosamente con un Dios sino de manera general con lo sagrado y el conocimiento, es decir, que en ellos y en Heidegger no se limita como en los místicos.

En relación al logro o la ausencia de lo trascendental, presento los poemas divididos en tres secciones: En la primera están ocho poemas en los que se encuentra la carencia de lo trascendental, dado que el sujeto lírico se encuentra ligado con el símbolo de la nada como nihilidad (el vacío y lo no ideal), vinculado con los siguientes símbolos: la muerte, la locura, el silencio como mutismo y la ausencia de fe; lo cual se relaciona directamente con la mística y el budismo, ya aludida en el capítulo anterior con Eckhart y Nishitani; la situación en estos poemas proyecta las actitudes (aludidas anteriormente) teorizadas por Heidegger: contravención,

execración, fracaso, prohibición y privación. En la segunda sección están cinco poemas en los que se encuentra la presencia y el logro de lo trascendental del ser a través de diferentes símbolos: locura, amor, sueño, lenguaje, música, silencio, luz y noche. En la tercera sección se encuentra un solo poema, que llama la atención porque encarna la dicotomía arquetípica y simbólica, dado que estipula el símbolo de la luz como dador de vida y de muerte; es decir que se encuentra entre lo trascendente y lo no trascendente.¹²⁶

1. PRIMERA SECCIÓN. Lo no trascendental en los símbolos de: la muerte y la nihilidad en 8 poemas

A continuación puntualizo los ocho poemas de esta sección y para fines esclarecedores marco el poemario al que pertenecen:

- Los poemas: “XXVI” y “XXIX”, pertenecientes a *Moneda de tres caras*, específicamente a la sección *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1994).
- Los poemas: “Trece”, “Diecisiete”, “Veintiuno” y “Treinta”, pertenecientes a la cuarta parte de *Soledad al cubo* (2001).
- El poema: “La garganta del ángel”, perteneciente a “Fragmentos de hielo al sol”, primera parte del poemario *En las pupilas del que regresa* (1991).
- El poema “Acto seguido” del poemario *Gritar es cosa de mudos* (1974).

¹²⁶ Los 14 poemas se encuentran íntegros en la sección de Anexos.

Los poemas de esta sección comparten la carencia del arquetipo de lo trascendental –la imposibilidad del Dasein- a través del símbolo principal de la muerte, entendida como nihilidad (como lo no ideal a manera de comprensión impropia –en términos heideggerianos- y también en contra del valor otorgado a la muerte por los románticos); cada uno posee diferentes símbolos secundarios que refuerzan dicha nihilidad, por lo tanto, los presento divididos en dos apartados: en el primer apartado recupero el símbolo del silencio como mutismo (de manera específica en dos poemas el silencio se relaciona con la locura y la nada y en un tercer poema se vincula de manera no ideal con el ángel y el canto). El apartado 2 contiene cinco poemas que ejemplifican los símbolos de la soledad y la ausencia de fe. De manera esquemática los símbolos vinculados con el arquetipo principal se visualizan así:



1.1 Lo no trascendental en los símbolos del silencio como mutismo, vinculado con la locura y la nada en 2 poemas

Los poemas “XXVI” y “XXIX”,¹²⁷ pertenecen a *Moneda de tres caras* (específicamente al poemario “De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios” de 1994), en éste tenemos el homenaje a la vida del músico y compositor romántico, cuyo final es ceñido por la locura¹²⁸ y el punto más álgido se da a raíz de su intento de suicidio. En el primer poema sabemos que este intento es provocado por las alucinaciones y voces, provenientes primero de ángeles y luego de los demonios; las primeras, a pesar de que le otorgan sus herramientas de músico, al final del poema le invitan a la muerte, lo cual implicaría que Schumann se entregue a la completa ausencia de creación y a la separación absoluta de Clara, su esposa. Entonces si la muerte del músico sobreviene, esto ocasionará una ausencia del *Dasein*, una nada no trascendental y es Clara quien en el poema “XXI” lo remarca porque “sabe, con absoluta precisión que lo más triste de la muerte es carecer de música” (*Moneda 23*); esta idea se refuerza además cuando se aclara que fue rescatado y las voces desaparecen, lo que le permite permanecer en vida y parece encontrarse a salvo, pero él mismo proclama, en el verso 28 del poema “XXIX”: “¡Debo obedecer a los dueños del silencio!/ ¡No soy digno del amor de Clara” (*Moneda 26*).

El silencio dado en las alucinaciones de Schumann por ángeles y demonios parece, en un primer acercamiento, vinculado con la noción de una revelación y misterios sagrados a través de su muerte, es decir una posibilidad de lograr la fusión con el todo gracias a la muerte, la nada

¹²⁷ Es importante aclarar que en la poética de Hernández sus poemarios generalmente mantienen un tema central; por lo tanto, aquí podría hablar no sólo de dos poemas pertenecientes a *De cómo Robert...* o incluso a *Moneda de tres caras*; pero no en todos los poemas de estos se puede aludir a una riqueza claramente arquetípica o simbólica; entonces, sí parto del tema en general que es la vida de Schumann pero me quedo sólo con elementos presentes en estos dos poemas.

¹²⁸ Se debe recordar la carga ambivalente, ya mencionada, que Hernández da a los símbolos en algunos de sus poemas, así en esta sección tendremos a la locura como algo negativo y en el siguiente como algo ideal.

ideal. Pero cuando entendemos que esas alucinaciones lo llevan hacia una muerte que lo alejaría de todo lo importante, de lo trascendental que hay en su vida, sabemos que el silencio alude más bien al mutismo que encarna lo contrario al valor ideal del sonido (una muerte llevada por la comprensión impropia heideggeriana), ya que indica, con base en Chevalier y Gheerbrandt: “el cierre a la revelación, sea por rechazo a recibirla y a transmitirla, o sea como castigo por haberla enredado con el alboroto de gestos y pasiones” (947). Por lo tanto, degrada las cosas y no permite que sucedan los acontecimientos trascendentales, dado que simboliza la regresión.

Ligando el análisis y la historia dictada en el poemario encontramos que en el otro poema, el “XXIX”, el músico ha sido internado en el psiquiátrico y “la niña Clara” lo visita, pero a Schumann han regresado las convulsiones y el delirio; y la voz lírica abre dos posibilidades ante el destino del compositor: la mentira o la verdad, al mencionar las puertas de marfil o de cuernos (verso 18).¹²⁹ No sabemos cuál atraviesa el músico pero sí que antes de hacerlo sabe que el rostro de Dios, versos 20 y 21, “es el rostro de la nada” (*Moneda* 28). Dos puntos clave para saber que esta nada tiende a la nihilidad, es que el músico se encuentra, versos 10 y 11, “en el tono más alto del delirio” (*Moneda* 28) y su esposa después de verlo sale para pedir a los demonios la fortaleza de poder vivir sin él; es decir, que no se allega al conocimiento de lo sagrado que podría vincularlo con el logro de lo trascendental.

En ambos poemas encontramos el símbolo de la locura como lo atroz que lleva a Schumann a ser vencido por los demonios, a la par del símbolo del silencio como mutismo, los cuales lo ligán con la nihilidad y el vacío, dado a través del alejamiento y separación entre el músico, su esposa y la creación que simboliza la trascendencia. Así, lo anonadante de la nada

¹²⁹ Cuyo referente es la Odisea, al respecto Chevalier y Gheerbrant puntualizan que se encuentra en el pasaje de los sueños donde la primera es la correspondiente a la mentira y la segunda a la verdad (690).

“siempre al acecho” (*¿Qué es metafísica?* 9) lo consume, por lo tanto, hablamos de la privación (actitud provocada por esta nada no ideal). Y quedan abiertas dos opciones, hablando heideggerianamente, la primera es que al encontrarse en esta situación, Schumann decide “darse la espalda a sí mismo” (*Ser y tiempo* 206), lo cual lo aleja del *Dasein*, a manera de negación y escape; la segunda es que el protagonista sabe (como se afirma en el poema “XXIX”) lo que pasa, cuando la voz lírica dice de Schumann “te aferraste a ella con la serenidad/ de quien ya no es dueño de sí”, lo cual puede vincularse con la noción de que el músico está consciente del ser y sabe que se le escapa pero ya no puede actuar y es vencido por los demonios.

1.1.1 Lo no trascendental en los símbolos del silencio como mutismo, vinculado con el ángel y el canto en 1 poema

En el siguiente poema: “La garganta del ángel”, perteneciente a “Fragmentos de hielo al sol” (primera parte del poemario *En las pupilas del que regresa* de 1991), encontramos nuevamente el silencio como mutismo, pero ahora ligado con el ángel y la muerte. Para la interpretación de este texto propongo partir de dos reminiscencias filosóficas que se interrelacionan: la primera es, el símbolo del ángel para el poeta Rainer María Rilke y la cosmovisión que a partir de él es instaurada por Heidegger en *¿Para qué poetas?* (ya aludido en el capítulo anterior); y la segunda es el valor de los sueños de anábasis para la tradición neoplatónica, estipulado por el romano Macrobio (estudiado por Octavio Paz para el “Primero Sueño” de Sor Juana) y José Pascual Buxó en el estudio que él hace para la misma poeta.

El poema está dividido en dos momentos consecutivos: en el primero, un hombre se adentra en el mundo onírico y escucha a un ángel que canta, ve arbotantes que anuncian un templo, hay

muerte y amor; en el segundo, el ángel ha dejado de cantar, el hombre lamenta esta ausencia y la nada, terrible augurio y mensaje, se hace presente.

En todo el poema, la visión dada a través de la voz lírica invita a remontar y afrontar una afirmación ya establecida por Rilke en su “Primera Elegía”: “la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible”. Con el poeta austríaco nos enfrentamos al trinomio Belleza-Terrible-Ángel, cuyos elementos, con base en la teoría junguiana, son arquetípicos. En dicho trinomio el protagonista es el último término, el ángel, y los dos primeros, en relación dialéctica, funcionan como sus características principales; esto se proyecta de la misma forma en el poema de Hernández, en el cual se exaltan dos símbolos más: el canto del ángel y el sueño. Entonces, tenemos cinco conceptos arquetípicos principales, establecidos de la siguiente manera en las dos partes del poema: Parte I. Ángel + canto = belleza y Parte II. Ángel + ausencia del canto = terrible. Siendo la presencia o ausencia del canto en torno a la que se desata la historia; por lo tanto su valor es el aludido ya en el capítulo anterior, dado que en él recae la posibilidad de crear una counión entre la comunidad y el ángel, sobre lo que Heidegger estableció que si el hombre canta pertenece a lo ente mismo.

Para entender la interrelación de los cinco elementos arquetípicos empezaré por justificar la supremacía del ángel. Partiendo de él, recordemos que Heidegger en *¿Para qué poetas?*, estipula que hay dos seres que pueden restaurar el vínculo con lo divino y salvarnos en estos tiempos de penuria: 1. El ángel y 2. Los poetas (tal como lo expliqué en el Capítulo II). Para ahondar en el significado del ángel y el canto analizo de manera específica cada una de las dos partes del poema:

Parte I. Las palabras “garganta” y “canta”, en el título y en el primer verso respectivamente, cumplen la función de sinécdoques, esta figura será la más recurrente en todo el poema ya que continuamente se hace alusión a una parte por el todo; en este caso, el todo representado por el canto del ángel, una de sus características principales. En esta parte el hombre se interna en el sueño, anunciado como realidad profunda y acompañado por el cantar del ángel. El hombre es alguien que se entrega a la contemplación y con eso actúa (recordemos la noción de la Pedagogía de la pasividad aludida por Mujica con base en la teorización heideggeriana). Valorado así, el sueño se vincula con la temática¹³⁰ de los llamados sueños de anátesis o “sueños de conocimiento”¹³¹ explicados por Macrobio (citado por Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*), quien explica que en la tradición sobre el viaje del alma, los tres tipos de sueño importantes, por tener un significado simbólico, siempre inician con la presencia de un ser superior que guía e instruye al alma, la cual despierta gracias al mundo onírico, para ascender y contemplar las esferas supralunares, el universo, en espera de la revelación de un “dios, un ángel o un demiurgo” (479). Al respecto es importante tener en cuenta las dos condiciones que Pascual Buxó, en *Sor Juana Inés de la Cruz*, especifica para estos sueños: “Una de carácter intelectual: el deseo de conocer ‘por medio del pensamiento’ la naturaleza humana y divina, y otra, de índole psíquico-fisiológica: la casi total anulación de la actividad de los sentidos corporales, que favorece la libre especulación del alma racional” (176). Buxó también aclara que como parte de esta tradición, el alma debe ser entendida, con base en Platón: “substancia completa y preexistente” que al encontrarse dependiente del cuerpo, no le

¹³⁰ Temática y no formal porque recordemos que estos sueños, como lo aclara Buxó, eran escritos en prosa y no en verso.

¹³¹ También llamados “sueños filosóficos”, Buxó explica que estos sueños se vinculan con un conjunto de obras filosófico-literarias de la antigüedad helenística y de la baja latinidad (retomadas como un) artificio canónico de la literatura didáctica medieval” (128); tradición vinculada con el *Corpus Hermeticum* (obra traducida por Ficino y recurrente en el Renacimiento).

permite concretar sus actividades intelectuales libremente, por esto necesita del sueño para liberarse. Además, se debe subrayar aquí que, el valor del sueño como ideal se vincula también con el gran ideal romántico, donde este era el medio de acceso a la verdad.

Para aprehender de manera más precisa el significado de estos sueños resalto su vínculo con los tratados herméticos¹³² ya que ambos se ajustan a lo estipulado por Buxó:

un procedimiento general que consiste, primero, en la descripción de aquellas “visiones” inopinadas y confusas en las que se suceden las imágenes de los elementos naturales, la luz, las tinieblas, los gritos inarticulados y la voz del Verbo divino, y segundo, en la explicitación o exégesis [cosmológica y teológica] –ya sea por parte del Nous o del propio Hermes- del significado de aquellas visiones ambiguas y turbulentas. (170)

Aplicando la simbología de estos sueños de anábasis al poema, en la primera estrofa, el hombre se dispone a dormir e iniciar el viaje; guiado por el canto del ángel, el universo se abre al alma del antagonista y comienza a anunciarse, teniendo a primera vista un escenario que recrea aquellas visiones herméticas “inopinadas y confusas” de un aire invernal donde flota, versos 2 y 3: “la muerte que ciegos pordioseros representan colgados de arbotantes sin fijeza” (*Poesía* 333). Los arbotantes nos sitúan a las afueras de un templo pero estos, paradójicamente, han perdido sus características arquitectónicas esenciales para, al igual que los muertos, presentar una cualidad volátil y centran nuestra atención en el aire, envolviendo todo en un ambiente etéreo; por lo tanto, esta primera estrofa vincula la simbología del ángel con la importancia del aire y los muertos.

¹³² Los textos herméticos consisten en la “revelación directa –aunque enigmática- de un conocimiento sobrenatural capaz de permitir a cada uno el logro de la salvación de su alma. Pero está claro que tales “revelaciones” han de fundarse en una concepción suficientemente organizada y completa de la naturaleza y del cosmos, en cuyo marco los particulares sueños de anábasis adquieran vinculación y coherencia” (Buxó 169).

Sobre el significado de los muertos, Jung aclara, en *Simbología del espíritu*¹³³ (2012) que un espíritu¹³⁴ es el alma de un muerto (espectro o fantasma); refiriéndose a la definición primitiva y religiosa de este concepto que es la que aquí interesa. A su vez, el “soplo helado del espíritu” se relaciona con el viento, posee una calidad sutil y “se trata siempre de un ser activo, alado, en movimiento, así como también un ser vivificador, estimulante, excitante, inspirador y animador” (*Simbología* 17). Así, en el poema: el espíritu, la muerte, el viento y el canto, se asemejan positivamente, situándose en un mismo nivel; al respecto Heidegger también afirma que “el propio canto es un viento” (*¿Para qué poetas?* 100). Remarcando el valor positivo de los muertos, ahondo en la muerte representada en los “ciegos pordioseros”; la cual, en un primer acercamiento, puede recordar la *Parábola de los ciegos* de Brueghel (cuadro de inspiración bíblica), en el cual la ceguera en vida significa la incapacidad moral capaz de conducir a la perdición. Pero en el poema estos ciegos de manera contraria al significado negativo (ilustrado en el cuadro del artista flamenco y, en general, al antivalor que recurrentemente los muertos pueden portar), poseen una presencia no sólo simbólica sino arquetípica que anuncia, retomando a Heidegger, la posibilidad que se abre a los hombres para acceder a la “totalidad de lo ente”; es decir, son positivos y nos parecen terribles porque no entendemos realmente su significado: la muerte “toca a los mortales en su esencia y los pone de este modo en el camino hacia el otro lado de la vida y en la totalidad de la relación pura” (*¿Para qué poetas?* 75). Así, estos muertos que siguen y acompañan el canto del ángel lejos de ser un mal augurio, lo apoyan y abren el camino hacia la posible revelación y cambio, necesarios para la humanidad.

¹³³ Jung estipula que con base al significado religioso y primitivo del espíritu, el alma es su sinónimo original (*Simbología* 17).

¹³⁴ Jung diferencia entre un espíritu vital “original y natural” y un “espíritu superior, que se enfrenta al primero [y es] el principio regulador sobrenatural, supraterráneo y cósmico, y como tal recibió el nombre de “dios”, o cuando menos se consideró como un atributo de la sustancia única (según Spinoza) o como una persona de la Divinidad (según el cristianismo)” (*Simbología* 16).

En el poema la nada como nihilidad y la carencia de lo trascendente –la imposibilidad del *Dasein*- se vincula con el silencio a través de la ausencia del canto. En la parte I, el alma del hombre que duerme sabe que viaja en busca de su esencia y mantiene el vínculo con lo divino gracias a que ésta es contenida por la garganta del ángel, la cual así iluminada por él conjura, verso 5, el “amor en calma” (*Poesía* 333) producido en lo “invisible propio del corazón” (*¿Para qué poetas?* 90); pero el alma duda y cuestiona porque cree que la belleza del ángel puede permanecer aunque este enmudezca, no imagina que pueda trastocarse en algo terrible, y a su interrogación responden en sinfonía los ecos de sueños melódicos y perfectos que la anegan para decirle que sí, que si el ángel calla su belleza será terrible. En esta parte del poema el ángel y el alma están comunicados pero, a diferencia de los sueños de anabasis, el viaje del alma es en busca de conocimiento pero no al universo celeste sino al universo interno, al microcosmos estipulado por los románticos. La revelación en esta parte del poema es dada por el numen, el ángel, que en un empeño y deseo tutelar ampara a la humanidad indefensa y le otorga la posesión de ese conjuro, el cual permite recrear el balance del “amor en calma” gracias a la comunión con el ángel, con lo divino.

Es en la parte II del poema donde el ángel que canta desaparece y se vuelve inaccesible para el hombre, pero ahora sólo queda su imagen estática; será que sabe de la incapacidad de este hombre -en tiempos de penuria- para mantener la huella que lo comunique con la divinidad, tal vez por las dudas que le asaltaron en la segunda estrofa de la parte I. En este segundo sueño, la revelación para el alma del hombre es que en su afán por objetivar, cae en la profanación; el hombre pierde su esencia convertido en, versos 18 y 19, “estatua de nadie” (*Poesía* 334), incomunicado con lo trascendental, incapaz de representar su propia esencia y sólo capaz de proyectar, verso 20, la “esbelta sombra de árbol derribado” (*Poesía* 334), en que se ha trastocado

el ángel que ya no canta. Lo divino sólo se observa destruido, destajado; el ángel ya sólo se halla en los frescos del templo y su presencia/ausencia anuncia lo que hemos perdido, por esto las palabras de Rilke se confirman y sabemos que: “todo ángel es terrible”.

En “La garganta del ángel”, no se puede afirmar que Hernández se inspire directamente en la tradición, neoplatónica y hermética, de los sueños de anabasis; pero sí que las características aludidas son de tradición romántica y en él perviven hacia la segunda estrofa: la imposibilidad de la trascendencia, del *Dasein*, por lo tanto estamos ante la nada –como nihilidad– que provoca la actitud de la execración.

1.2 Lo no trascendental en los símbolos de la soledad y la ausencia de fe en 5 poemas

En este apartado incluyo cuatro poemas pertenecientes al libro *Soledad al cubo* y el poema “Acto seguido”, los cuales se vinculan por la ausencia de fe, la soledad y el abandono de Dios, colocando a la voz lírica en la nihilidad, en lo no trascendental.

En los poemas “Trece”, “Diecisiete”, “Veintiuno” y “Treinta”, del poemario *Soledad al cubo* de 2001, la nada entendida como nihilidad se da de manera general en todo el poemario, cifrada a través de 30 poemas y un escenario común: la voz lírica masculina que se encuentra en un cuarto/celda, la cual (como se aclara en el poema “Trece”, verso 11), posee una diminuta ventana de “proporción áurea” (*Soledad* 114). El protagonista no sabe las razones, pero entiende que es un sanatorio y que las únicas presencias de las que puede percatarse son: la señora cráneo (la muerte), y las moscas; además de la música constante del *Vals triste* de Sibelius.

Para entender el significado que otorga dicho vals al poema (a los 30 poemas en general) recordemos lo que explican Jackson y Murtomäki (2001), en sus *Estudios sobre Sibelius*:

In the late autumn of 1903 [...] Sibelius's brother-in-law [...] asked him to compose a score for his new play *Kuolema* [cuyo significado es Muerte]. In the play, Death knocks three times at the door; in the revised *Valse triste*, these knocks are transformed into three concluding chords played by four solo violins. (80 y 81)

El *Vals triste* en el poema, al igual que en la obra de teatro, acompaña al tema de la muerte. La voz lírica en los cuatro poemas elegidos, de este poemario, remite constantemente a su soledad y tristeza y en el poema "Trece" aclara que Dios es "olvidado y olvidante" (*Soledad* 114) y lo atosiga la certeza de estar "siendo sin estar" (*Soledad* 114); el cuarto donde se encuentra lo aleja de la realidad exterior, la cual a pesar de ser "siniestra" es "anhelada" (*Soledad* 114) y tanto en este poema como en el "Treinta" remarca que Dios es "castrado y cortante" (*Soledad* 115 y 142); por lo que se hace una elipsis entre los poemas con los temas de la nihilidad y el abandono. El protagonista experimenta la angustia y la celda en la que se encuentra es el "no-estar-en-casa", está alejado del *Dasein* (por lo tanto es no poder-ser y ausencia de libertad) y se encuentra al ligarse con la nihilidad ante las actitudes de la prohibición y la privación que ésta provoca.

El poema "Diecisiete", da continuación a lo anterior y empieza con el verso "Un libro sobre nada" (*Soledad* 122); la voz lírica habla del vacío de este libro en los primeros once versos, pero de manera aparentemente contradictoria en los versos restantes aclara lo que sí contiene y llena el poema de imágenes tristes que, por serlo, refuerzan el hilo conductor de la nada como vacío. Aquí, seguimos en la nihilidad y lo no trascendental (lo negativo y efímero), estamos ante, versos 15 y 16: "Un libro sobre la mira telescópica de Dios/ localizando el diafragma de un niño africano" (*Soledad* 122). A la mención negativa de Dios y la ausencia de fe en él, se suma la ausencia de fe en el hombre mismo, específicamente en el poema "Veintiuno", el cual se centra en el *Agnus Dei* del pintor Zurbarán y sostiene la afirmación de que el acto autosacrificial de Cristo fue inútil porque no simboliza nada para la humanidad y, por ello, la salvación tampoco

llegará; el poema cierra además con una visión del Antiguo Testamento que la voz lírica aclara es una alucinación, versos 22 a 25: “Miro a la colchoneta envuelta/ en una súbita pureza de nieve/ y alucino las hojas/ donde se escribió el Antiguo Testamento” (*Soledad* 129). Además dicho acto inútil se liga con el final de “Acto seguido”, el cual habla de una salvación que no llega, al hablar heideggerianamente estamos ante una de las actitudes que provoca la nada como nihilidad: la execración.

En el poema “Treinta”, el que cierra el poemario *Soledad al cubo*, encontramos: el llanto, a diezmil moscas y la última visita de ella, la señora cráneo. El vacío de la nihilidad anega a la voz lírica, él no logra ni siquiera recordar el vals de Sibelius y las últimas palabras que dice son “la mosca de Saturno se ha parado en la soledad de Géminis” (*Soledad* 144). Para interpretar esta aseveración debemos saber que Hernández se hace un guiño dado que él nació en el mes de junio; entonces la interpretación puede aludir a lo astral, al respecto Chevalier y Gheerbrandt aclaran que para los filósofos hermeneutas Saturno “es el color negro, el de la muerte disuelta y putrefacta” (915) y en general, todas las interpretaciones lo mencionan como referente al fin y comienzo, pero sobretodo tendiente al término de un ciclo. Otra característica dada por los mismos autores y que se liga con el significado del poema es que (en lo astrológico) Saturno se opone a todo cambio y “el nombre de Gran Maléfico se le atribuye con justicia, pues simboliza los obstáculos de todas clases, las detenciones, las carencias, la mala suerte, la impotencia y la parálisis” (Chevalier y Gheerbrandt 915). Con las palabras que cierran la cuarta parte del poemario *Soledad al cubo* sabemos que más que referirse a las características propias del signo zodiacal de Géminis, la voz lírica alude a las de Saturno y el aspecto fúnebre y terrible del mismo. Ligado además con el simbolismo de la muerte a través de las moscas; sobre éstas últimas, Biedermann (citado en el *Diccionario de símbolos* de Taschen) aclara que el significado

de la divinidad filistea Belcebú es el Señor de las Moscas cuya presencia se vincula en el cristianismo con Satán, el cual en las demonologías medievales era representado como “una mosca con calaveras en las alas” (232). Entonces en los poemas pertenecientes al poemario *Soledad al cubo*, estamos ante la muerte que constriñe al protagonista quien experimenta a través de una comprensión impropia su situación de arrojado, de “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”, dándose la espalda y dejando que su ser se le escape ante lo anonadante de la angustia que aleja de la libertad del poder-ser y lo entregan al fracaso y la privación (dos de las actitudes provocadas por la nada).

El quinto poema elegido para ejemplificar lo no trascendental a través de la soledad y la ausencia de fe es “Acto seguido” (del poemario *Gritar es cosa de mudos* de 1974); para interpretarlo es necesario hacerlo a través de sus dos referentes principales: *El séptimo sello* de Ingmar Bergman y el Apocalipsis Bíblico. De manera puntual, el escrito de Hernández resignifica determinadas presencias arquetípicas de la película; vinculadas con el sujeto lírico y que remiten a la imposibilidad de la fe, también experimentada en diferentes momentos del film por Antonius Block -el protagonista- y encarnada, en todo momento, por Jöns -su escudero-.

La fe y la nada, son los temas principales en los que se centra el último análisis, de esta sección, dado que ambas temáticas se encuentran unidas de manera dicotómica y presentan un desenlace que separa al poema de la película y la *Biblia*. Es importante acotar que el personaje del caballero Antonius Block es fundamental porque su mención en el poema, a manera de esfinge, es la que permite crear un vínculo entre los tres textos que aquí me interesan.

Retomando el tema de la nada, su presencia en el poema alude a sus dos aspectos, tanto el de la nihilidad (aspecto negativo), como el positivo, entendido como dejar de ser para comunicarse con lo sagrado. Pero dado que el primero es el que prevalece decidí dejarlo en esta

sección. De manera específica la interpretación de estas dos nociones la hago a través del filósofo nipón Keiji Nishitani y el maestro Eckhart. Recordemos que con base en las nociones del místico el aspecto dañino y, entonces, negativo de la nada es aquel que se aleja de Dios, de lo sagrado; el positivo, es el del estado ideal en que el único fundamento real del ser es precisamente la divinidad, el conocimiento.

Complementando dicha conceptualización sobre la nada el filósofo nipón contextualiza el significado del nihilismo europeo para Japón, el cual es “síntoma de una crisis universal” para cuya superación, aclara, es fundamental la noción del nihilismo europeo y para la superación de este propuso tres campos dialógicos de la existencia: Campo de la razón, Campo de la nihilidad y Campo de la vacuidad. Específicamente aquí interesan los dos últimos dado que, como veremos más adelante, ambos se proyectan tanto en el poema como en la película. Recordemos que, de manera específica, en el segundo campo, las cosas y el yo aparentan ser iguales pero tienen un vínculo falso, característico del nihilismo pesimista. Por ello, es fundamental el paso al tercer campo, el de la vacuidad, en este el hombre debe despertar a su “propia muerte”, la cual permitirá que él acceda a la “vida auténtica”, gracias a la cual se comunicará con lo sagrado.

Ahora, ahondo en las maneras específicas en que la nada y la fe aparecen en el poema y en la película:

En *El séptimo sello* la fe se antepone a la nada y es representada por Antonius Block, quien al final abandona sus dudas y está seguro de que ha cometido el acto más grande al ayudar a escapar a la familia de cómicos ambulantes, en quienes sabe se concentra la esperanza de la humanidad porque son la personificación de la Sagrada Familia; así, el caballero está consciente de que ha cumplido con su misión divina. Al respecto, la primera visión que recibe Antonius es la visita de la muerte que ha llegado por él, pero el caballero la reta a una partida de ajedrez para

ganar tiempo y aclara (aproximadamente en el minuto 18): “La muerte vino a verme esta mañana. Jugamos ajedrez. La gracia que recibí me permite realizar algo (...) quiero usar mi sosiego para un acto significativo” y dicho acto es la ayuda a los cómicos.

Al final de la película, se siente listo para aceptar la muerte, cubriéndose los ojos y a punto del llanto reza y clama piedad a Dios diciendo (minuto 93): “porque ciertamente tienes que existir”. Por otro lado, la nada es representada por el escudero, quien siempre demuestra estar consciente de su ausencia de fe, él es la indiferencia, entendida en el universo del poema y la película como la nada negativa; y al final del film, cuando la muerte llega por ellos, se muestra enojado y harto ante las reacciones de los demás, sobre todo por la del caballero Antonius quien, como ya mencioné, confirma su fe y empieza a rezar.

En el poema “Acto seguido”, la nada se antepone a la fe y es representada, por las presencias principales del texto: en primer lugar, por el niño quien ante la ausencia de fe huye, verso 32, “por su inmensa desventura y la de todos nosotros” (*Poesía* 36) y confirma que dicha carencia en el protagonista y por contigüidad en “todos nosotros” es un absurdo horror. En segundo lugar, el protagonista del poema, confirma la desoladora nada o ausencia de fe, al ser narrador y testigo de la aparición (visión) del niño, y se le puede identificar (pensando en el relato bíblico) con el apóstol Juan, quien se cree escribió el Apocalipsis al encontrarse en éxtasis y recibir las revelaciones de Cristo a manera de visiones.

Con base en su psicología, hay dos momentos en el protagonista, los cuales se vinculan con la película: el primer momento, versos 1 al 16, recuerda directamente al Antonius Block del principio del film ya que proyecta las dudas sobre la fe que, en esta parte, lo hacen un personaje ambivalente; además en estos versos todavía no se sabe si el niño trae estas revelaciones amargas para después anunciar la salvación y la pervivencia de la fe (como en el Apocalipsis y en el final

de la película) o, en caso contrario, sólo anuncia la amargura y la catástrofe. El segundo momento, versos 17 al 40, recuerda directamente a Jöns, el escudero. Con estos versos se sabe que el niño a pesar de portar un estandarte con la efigie de Antonius Block sólo anuncia el caos. Es prudente remarcar, lo que ya mencioné, que la efigie es fundamental porque es el referente directo que permite ligar al poema con la película.

De las visiones amargas que se aglutinan ante el protagonista, recupero algunas que poseen un significado emblemático y fundamental para lo que se viene argumentando, analizo el verso 6, en que el pequeño sentencia: “plegarás tu desencanto y tus dudas” (*Poesía* 35); le indica al protagonista que debe reprimir los dos elementos que lo caracterizan y que remiten al caballero de la película; en ésta cuando él se encuentra con la muerte es atormentado por las grandes dudas que mantiene sobre la fe; las cuales lo instauran no como ser individual sino prototípico de la existencia humana, sobre todo en un momento histórico y social tan álgido (la peste negra en la Edad Media). Para entender mejor dicho tormento y las sentencias hechas por el niño, en la primera estrofa, cito las palabras de Antonius en la película, específicamente la escena del minuto 18, en la que él engañado por la muerte, disfrazada de monje, se confiesa:

¿Es tan inconcebible comprender a Dios [...] por qué se esconde en una nube de promesas a medias y de milagros invisibles? ¿Cómo podemos creer en los fieles si nos falta fe? ¿Qué nos pasará a quienes queremos creer y no podemos? ¿Y a quienes ni quieren ni pueden creer? ¿Por qué no puedo matar a Dios en mí? ¿Por qué vive en mí de un modo humillante a pesar de mi deseo de sacarlo de mi corazón? ¿Por qué, a pesar de todo, es una realidad burlona de la que no me puedo deshacer?

La imposibilidad de poseer fe es la constante en Antonius, él aclara, en la misma escena, que quiere conocimiento y está esperando que Dios le hable pero que sólo hay silencio “es como si no hubiera nadie” dice y su interlocutor, la muerte, le contesta: “tal vez no haya nadie”; él,

molesto, continúa: “La vida es un absurdo horror. Ningún hombre puede vivir enfrentando la muerte sabiendo que todo es nada”. En la película se remarca el espíritu intranquilo del caballero pero en el poema la sentencia del verso 6 “plegarás”, proferida por el niño, indica que esa impaciencia debe detenerse un momento ante las visiones que se van a suceder, versos 7 y 8: “los lugares nunca antes visitados/ posan sobre tu tienda” (*Poesía* 35); es decir, las visiones se sobrevendrán sobre él. Aquí, es preciso aclarar que la palabra “tienda” puede no ser casual, ya que al tener como referencia el texto bíblico, ésta hace alusión a morada y, a veces, se usa para hacer referencia al “verdadero Santuario del cielo” (ver nota al pie del Apocalipsis, 15:5).

Continuando con las visiones anunciadas por el niño, existen otras dos que llaman la atención: la primera de los versos 11 y 12 “asesinos/ que llevan tu rostro incrustado sobre el suyo” (*Poesía* 35) y la segunda de los versos 15 y 16 “la más noble de las ramera será crucificada/ por esgrimir tu aliento y venerarte” (*Poesía* 35). Para entender estas dos visiones y ahondar en el estudio del protagonista del poema, se debe recurrir nuevamente a la misma escena de la película, específicamente a la otra revelación que Antonius hace a la muerte: él le aclara que desea confesarse pero su corazón se encuentra vacío “y el vacío es un espejo hacia mi propio rostro” (minuto 18 de la película), el cual a manera de máscara enmarca el rostro de los asesinos y es defendido por la mujer. Pareciera que los asesinos y la ramera no se vinculan con Antonius pero él en el momento álgido de sus dudas afirma en la película: “toda mi vida he buscado, me he preguntado y he hablado sin significado ni contexto. No ha sido nada. Sí, lo digo sin amargura ni reproches a mí mismo ya que sé que las vidas de casi todos son así” (minuto 18 de la película). Aunado a esto, no se debe olvidar que aquí la mujer puede aludir también a la ramera emblemática y hereje, la Bestia, del Apocalipsis: la Babilonia de Roma (Confróntese con Apocalipsis, 17 y 18), contra la que se debía luchar para exterminarla.

Por lo tanto, no es extraño que los versos 11, 12, 15 y 16 del poema se presenten como sinécdoques que de manera simbólica reemplazan una parte por el todo. Entonces, la cara de los asesinos y el aliento esgrimido por la mujer proyectan el vacío y la nada del protagonista. Al mencionar a “la más noble de las ramera” se puede pensar también en la chica que es quemada, en la película, por acusársele de tener pacto con el demonio. Y cuando el niño del poema dice: “será crucificada por esgrimir tu aliento y venerarte”, así mismo hace referencia a que ella ha perdido la fe en Dios, es decir, recrea lo más tenso de Antonius Block, por esto “esgrime [su] aliento” y lo venera, ligándose con la escena de la película en que ella afirma que el diablo es su fuerza y su seguridad (minuto 74). En relación con esta mujer, en la misma escena, Antonius Block se acerca a ella para cuestionarla sobre el diablo, diciéndole que necesita hablar con él para preguntarle por Dios porque seguramente él sabrá algo.

Hay una constante que vincula las primeras imágenes de esta estrofa y es que aparentan no ser fatales y sólo referirse a las dudas que tiene Antonius B. en la película, pero éstas alcanzan su verdadero significado con base en los versos 17 al 19 que cierran la estrofa y nos hablan de la psicología del Escudero proyectada en el protagonista del poema: “sólo entonces/ comprenderás el sentido equivocado del verbo/ y la amargura de los vientos brumosos” (*Poesía* 35). Estos versos concretan el significado de la primera estrofa y también, de manera contraria a la *Biblia*, establecen que quienes están ante estas revelaciones/visiones no serán dichosos, como si el Juicio Final estuviera a punto de suceder pero sin la vida y el mundo nuevo que Dios prometió al apóstol Juan después de la destrucción y que, en la película, se identifica con la, ya mencionada, familia de cómicos ambulantes: Jof, Mia y su hijo Mikael.

La interpretación de la primera estrofa y las visiones dictadas por el niño se complementan además con base en el relato bíblico porque cuando el cordero abre el séptimo

sello es para desatar el último brote de peste y destrucción que simbolizan la ira de Dios hacia los herejes y pecadores; a pesar de esto, en las primeras imágenes del poema los sobrevivientes no dejan de pecar, pero se abren dos posibilidades: una, que ellos están pecando de manera inmunda y consciente; o dos, que al estar imbuidos del vacío nihilista que reina en el corazón del protagonista, el sentimiento del pecado, miedo o fe ya no existe y sólo siguen sus instintos inconscientemente, siendo el infante quien da cuenta de lo desolador de la nada.

Para enriquecer el significado de la primera estrofa, a manera de hilo conductor, es en la segunda donde se aclara la identidad de aquel a quien el protagonista cede la voz, y sorpresiva y extrañamente quien dio la revelación, versos 20 y 21, es “un niño pequeño/ hermoso y turbio como jamás había visto” (*Poesía* 35). En la *Biblia*, de manera diferente, se aclara que quien da la revelación a Juan es el llamado “hijo de hombre”, Jesús/el Mesías, que le dice: “no temas, soy yo, el Primero y el último, el que vive” (*Apocalipsis*, 1:17). En la película hay dos diferencias, no hay un ser que otorgue la revelación y ésta no es otorgada sólo a una persona sino a Antonius, a Jof el cómico y, al parecer, también a la chica que es quemada por vincularse con el diablo.

Continuando con la segunda estrofa y enfocándome en el significado del “niño pequeño”, éste presenta un elemento contrario al arquetípico habitual, al afirmarse que es turbio, ya que con base en Jung y Kerenyi (citados por Cirlot), los niños simbolizan “las fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico” (*Diccionario* 332); pero en “Acto seguido” es turbio porque revela no la fe sino la fatalidad y el sufrimiento sin esperanza. Además, el infante después de otorgar las visiones abandona todo, desencajado y gritando, verso 32, “por su inmensa desventura” (*Poesía* 36) ante lo terrible e inminente de tal revelación. El aspecto del pequeño también se contrapone al arquetipo ideal de niñez. En la tercera estrofa del poema se da la descripción de “sus atributos [...] por medio de símbolos” (confróntese con cita correspondiente

al Apocalipsis, 1:13), en el relato bíblico también se dan los del Mesías; de los cuales sólo dos se recrean en ambos seres: la placa de oro y el énfasis en su ojo derecho, específico el simbolismo de cada uno:

a) El oro, es el metal vinculado con la realeza y relacionado con “la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina [...], imagen de los bienes espirituales” (Cirlot, *Diccionario* 350).

b) El ojo, es entendido como símbolo de conocimiento (ver cita correspondiente al Apocalipsis, 4:6). Cirlot en *El ojo en la mitología* (1992) aclara que éste es el “asiento del poder más profundo y característicamente humano [...] mente, vigilancia (y) protección” (14 y 133).

Ateniéndome entonces al significado del ojo y el oro, el pequeño con toda su majestad y conocimiento otorga las visiones sapienciales y al abandonar al protagonista, abandona a la humanidad que no se salvará, o más específicamente, en el verso 36, a “los solitarios” (*Poesía* 36).

Los atributos del niño que no se vinculan directamente con los del Mesías de la Biblia y refuerzan su fatalidad son dos y se encuentran en los versos 24 al 28:

El primer atributo es el del erizo y el pico roto del pájaro marino que cuelgan de su ombligo. El erizo, siguiendo a Chevalier y Gheerbrant, representaba en la Edad Media dos de los pecados capitales: la avaricia y la gula. Y el pico roto del pájaro marino recuerda que a Babilonia se la representaba no sólo como la ramera sino como “guarida [y] antro de toda clase de aves [impuras] y detestables” (Apocalipsis 18:1). Antivalor remarcado por el hecho de que es un pico roto, como si en el niño se conjugaran la vida y la muerte, las dos fuerzas de la naturaleza y además dos grandes vicios.

El segundo atributo es la mano izquierda, repleta de vello negro, en la que el niño porta el estandarte “con la efigie de Antonius Block”. Con base en Cirlot, la mano izquierda del pequeño se refiere a lo irracional y el vello que la cubre remarca esta característica al significar “proliferación de la potencia irracional del cosmos y de la vida instintiva” (*Diccionario* 461). El “niño pequeño,/ hermoso y turbio” (*Poesía* 35) rompe así con el ideal del Mesías dador de la visión del Apocalipsis y se acerca más a la personificación de un ser ligado a lo instintivo; idea remarcada además cuando el poema es cerrado en sus últimos versos por la fatalidad que implica la ausencia de fe y el niño que corre gritando entre los escombros, verso 32, “por su inmensa desventura y la de todos nosotros” (*Poesía* 36); ya que ni él, ni “los solitarios” (*Poesía* 36), del verso 36, se salvarán de la destrucción para ser llevados a la vida eterna. Es aquí donde se marca la última relación entre el poema, la película y el relato bíblico, ya que la destrucción se vincula a su vez con el relato de la *Danza macabra* o *Danza de la muerte*, la cual aparece directamente sólo en la película; en la cual desde la primera escena se observa que el caballero Antonius y su escudero llegan a su tierra azotada por la peste negra, la que es tomada precisamente como la causa de esta danza.¹³⁵ Sobre ésta última Víctor Infantes aclara, en su libro *Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV)*, que éstas “invaden todo el último medioevo europeo [...] simbolizan la finitud de la vida, el último arrepentimiento y la postrera ilusión y van cargadas de un mensaje moral” (11), el cual permite entender que la muerte danza con todos igualándolos.

La última diferencia entre los tres relatos (poema, película y *Biblia*) se da en el final de cada uno; en el relato bíblico y la película se mantiene la noción esperanzadora del triunfo de la

¹³⁵ Alan David Deyermond en su texto *El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte*, aclara que históricamente la peste negra puede ser tomada como la que provoca los síntomas y movimientos en la danza pero que pudo haber otras enfermedades como el ergotismo o hasta la picadura de algún animal. Alain concluye, de entre todas las hipótesis, que el origen de estas danzas era más bien “psicológico y social” (269).

fe porque es la Sagrada Familia la que se sabe a salvo, cuando Jof, el esposo, describe la escena de la *Danza macabra* a su mujer; por lo tanto, retomando la noción de los 3 campos para la superación del nihilismo pesimista de Nishitani, nos encontramos ante el tercero, el Campo de la vacuidad en que se da una comunicación con lo sagrado.

A diferencia de la película y la *Biblia*, en el poema Dios “principio y fin de todas las cosas” (Confrontar con nota al pie del Apocalipsis 1:8) se ha trasfigurado en la nada, al respecto la voz lírica parece a salvo de la destrucción gracias a su indiferencia, al decir que experimenta, versos 38 al 40, “la sensación de que nada había acontecido/ y de que nada/ volvería a acontecer en el tiempo restante” (*Poesía* 36); pero lo delatan los versos 35 y 36: “de mis ojos brotó, la sangre infatigable/ de los solitarios”; es decir, que el protagonista del poema experimenta lo que Nishitani afirma: “Aun quienes declaran que cosas como la nihilidad no les suponen un problema, tarde o temprano, se ven envueltos por la misma nihilidad. Está ahí, justo bajo sus pies, y al negarse a convertirla en su problema, tan sólo se deslizan más profundamente en sus garras” (*La religión* 85 y 86).

Al final del poema nos encontramos, entonces, con la imposibilidad de acceder al tercer campo, el protagonista se sabe en el segundo, el de la nihilidad en el que el existir del ser se coloca ante la nada negativa, la imposibilidad de vincularse con lo divino y trascender tanto lo individual como lo efímero y entendemos por qué el niño pequeño huyó gritando. Parafraseando a Mircea Eliade, en *Mito y realidad*, la actitud final de la voz lírica en el poema alude a tener presente la diferencia entre los creyentes -en este caso de la religión católica- y los no creyentes y su actitud de saber que vendrá una catástrofe para ambos; pero para los creyentes el

Apocalipsis viene con una salvación gracias al Mesías y en los segundos el final catastrófico sobrevendrá sin ningún tipo de salvación.¹³⁶

En los 5 poemas de este apartado la coincidencia se da a través del abandono y la soledad vinculados con la ausencia de fe; no se puede afirmar si las primeras provocan a la segunda o viceversa pero sí su presencia simultánea, simbolizada además por la muerte (entendida desde una comprensión impropia) y no bajo el ideal romántico de fusión con el todo, ni con la comprensión propia heideggeriana del actuar ante la finitud humana y el vacío ocasionado por lo no trascendente.

1.3 Conclusión de la primera sección

De manera concluyente en los ocho poemas de esta sección encontramos la carencia de lo trascendental entendido como el vacío de la nada, “Campo de la nihilidad” explicado por Nishitani o la nada no ideal para Eckhart (aquella que no conduce al conocimiento de Dios) o a la no totalidad del ser de Heidegger y que en *¿Para qué poetas?* habla de una carencia de lo sagrado; es decir que se queda en la angustia y se da –hablando heideggerianamente- la espalda a manera de negación y escape y por lo tanto se aleja del *Dasein*, lo cual remarca su estado de arrojado al “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”; entonces a los protagonistas de los diferentes poemas el “ser total” se les escapa, se les vuelve ajeno y se acercan a la noción negativa de la muerte –a su comprensión impropia- aludida en el segundo capítulo (tanto para la Filosofía de la Naturaleza, la Simbólica y para Heidegger) en las que en su aspecto no ideal simboliza “la presencia desnuda del radical trágico [...] de la herida o desgarró ontológico perpetuamente actualizado” (Lanceros 44). Parece entonces que en estos poemas se ilustra la

¹³⁶ De manera específica Eliade habla de los occidentales contra la escatología comunista y para el autor “En la consciencia de los occidentales este fin será radical y definitivo” (36).

época de penuria -de la técnica heideggeriana a la sociedad de la transparencia de Han- donde el hombre “se obstruye” (*Para qué poetas* 57) el camino y se aleja de lo sagrado; pierde al ser en lo efímero y esto no le permite ni concretarse ni comunicarse con aquello que el humano conserva de divino ni de la unidad original.

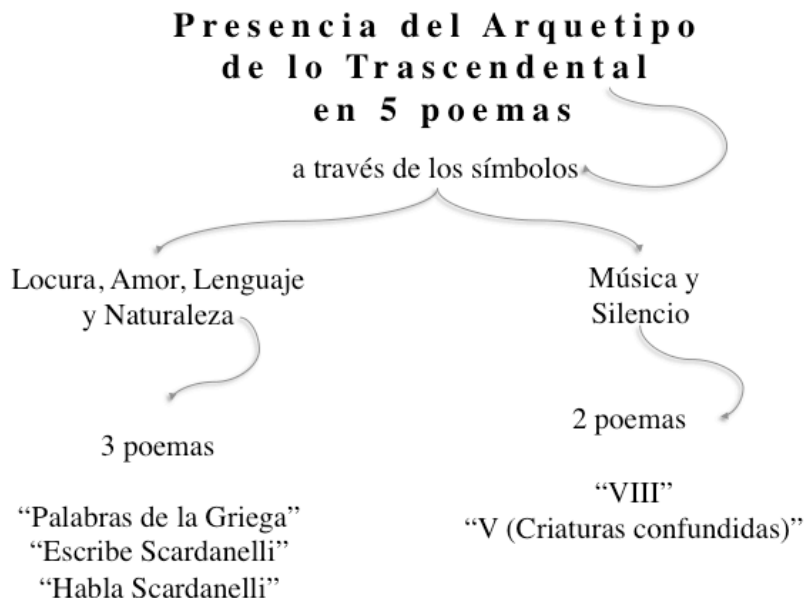
2. SEGUNDA SECCIÓN. Lo trascendental en los símbolos de: la locura, el amor, el lenguaje, la naturaleza, la música y el silencio en 5 poemas

Lo trascendental entendido como contrario a lo efímero, al vacío y la nihilidad, lo ejemplifico en cinco poemas de Hernández, especifico sus poemarios correspondientes:

- Los poemas “Palabras de la Griega”, “Escribe Scardanelli” y “Habla Scardanelli”, específicamente de la sección “Habla Scardanelli” del libro *Moneda de tres caras* (1994).
- El poema “VIII”, de la sección “Cuaderno de Borneo” de *Moneda de tres caras* (1994).
- El poema “V (Criaturas confundidas)” del poemario *En las pupilas del que regresa* (1991).

Presento el análisis de estos cinco poemas en dos apartados, según los símbolos específicos que estos presentan: en el primero están tres poemas que aluden a lo trascendental a través de los símbolos principales de la locura, el amor, el lenguaje y la naturaleza. En el segundo hay dos poemas en los que lo trascendental se vincula con la música y el silencio. Lo cual demuestra, la característica ya mencionada en el Capítulo I sobre la poética de Hernández: que él enriquece su quehacer poético con valores dicotómicos, ya que si bien en la primera sección, por ejemplo, el silencio es negativo –no ideal- y al ligarse con la nihilidad y el vacío, es sinónimo de lo intrascendente y el alejamiento del *Dasein*; pero en esta segunda sección se encuentra como

aquello que posibilita la trascendencia. De manera esquemática los poemas de esta sección se relacionan así:



2.1 Lo trascendental en los símbolos de la locura, el amor, el lenguaje y la naturaleza en 3 poemas

Para analizar los símbolos centrales de dos poemas de esta sección, específicamente: “Palabras de la Griega” y “Habla Scardanelli”, es necesario mencionar elementos del poemario al que pertenecen: *Habla Scardanelli*.¹³⁷ En este último se recrean los años de locura del poeta Hölderlin, quien en esta época adoptó dicho heterónimo; sobre este poemario cito las palabras con las que Hernández lo inicia: “Al escribirlo, he intentado sumergirme en la cabeza de un loco

¹³⁷ Publicado con el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1993) y a los que un año después se les integrara *Cuaderno de Borneo...* para conformar el, hasta ahora, más reconocido y estudiado libro de Hernández: *Moneda de tres caras*.

e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin, sino de ese otro hombre que el autor de *Hiperión* se creía” (*Moneda* 31).

El momento específico que Hernández elige para hablarnos de esta pasión es el que precede a la fatídica muerte de la amada. Por lo tanto la atmósfera se ciñe al estado latente del sueño que le regala al sujeto lírico el momento ideal para sentirse junto a la Griega; pero también, por momentos, el sueño romántico de los presagios terribles ante la soledad y el odio hacia ella por haber preferido al esposo. Así, la “Diótima celeste” (*Moneda* 63) posee un avispero en el corazón porque a pesar de entronarse como el ser idealizado contiene lo hiriente del amor y produce la muerte de su amado al dejarlo solo; por esto el corazón emite graznidos que se funden con los truenos de la tormenta (*Moneda* 37). La voz lírica sabe que ha muerto con ella (*Moneda* 67), así entendemos que él sea el del corazón lisiado (*Moneda* 61), el que se pregunta: “cómo vivir si no puedo beberte devorándote/ [...] si no soy el ahogado amanecido en el centro de tu calma” (*Moneda* 46 y 47).

Si para el sujeto lírico el amor se consolida como trampa lo es porque sabe que este dirige hacia un solo camino, el de vivir solo, por eso en el último poema la muerte es anunciada por el desapego de la noche y la llegada de la aurora que vuelve a la escritura una cuerda que se ciñe a su cuello (*Moneda* 77). Aunque rememorando la Filosofía de la Naturaleza romántica él sabe que aún muerto su voz seguirá cantando porque es “lo único sagrado que los Dioses le dieron” (*Moneda* 40). Así se recurre al valor del canto heideggeriano -al igual que en el poema “La garganta del ángel”- como aquello que comunica a los dioses con la humanidad.

Entonces, podemos afirmar que el tema del amor hacia una mujer es en el que se centra todo el poemario y lo trascendente es que no nos enfrentamos a un amor unilateral sino arquetípico, es decir, que está constituido por la unión de los contrarios: la luz (Diótima) y la

noche (Hölderlin) unidos gracias al universo de la Naturaleza. Aquí me parece prudente hacer alusión a Marius Schneider, quien habla del “dualismo permanente de la Naturaleza” y dice: “ningún fenómeno determinado puede constituir una realidad entera, sino tan solo la mitad de una totalidad. A cada fenómeno (por ejemplo a una mujer o a la noche) tiene que corresponder un fenómeno análogo (un hombre, el día), con el cual forma una totalidad, esto es, una realidad entera” (118). Esta unión de contrarios se volverá a marcar en el último poema analizado en este capítulo (poema “II” que alude a la flauta de la luz y la muerte).

Para ahondar en la interpretación de los dos poemas elegidos remarco su vínculo directo con tres textos: *Poemas de la Locura* editado en *Hiperión*, *Fragmento de Hiperión* (prologado y traducido por Barrios Casares) y la novela epistolar *Hiperión*. El vínculo evidente entre ellos es que permiten contextualizar la última etapa de la vida de Hölderlin así como la importancia de dos presencias fundamentales y fraternalmente unidas: Diótima (Susette Gontard a quien Hölderlin también llamaba la Griega) y la Naturaleza.

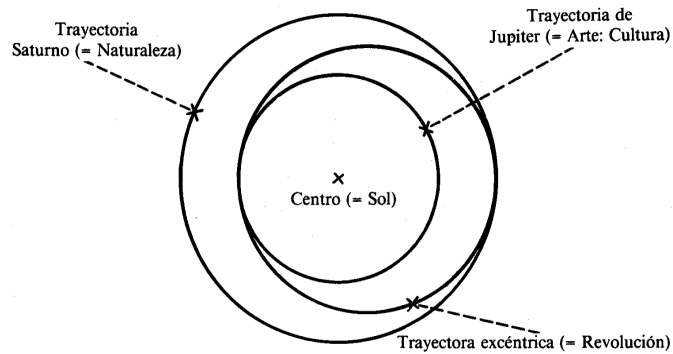
Habla Scardanelli, está conformado por 36 poemas, número íntimo que alude a los 36 años de locura del poeta. A su vez los nombres de estos giran sólo en torno a cinco variantes: Palabras de la Griega, Habla Scardanelli, Sueña Scardanelli, Canta Scardanelli y Escribe Scardanelli; los cuales sólo al inicio del poemario presentan este orden y después se dan entremezclados. Esto refleja y recrea dos vínculos con la vida del poeta: la dispersión en el orden de su universo cotidiano (detalle en el que ahondaré más adelante) y, aunado a esto, recordemos que en *Poemas de la Locura* se remarca que, en la mayor etapa de su enfermedad, además de experimentar la imposibilidad de mantener la coherencia en el diálogo, realizaba la repetición de determinadas acciones/gustos. Basta aclarar, que los cinco títulos/acciones son las actividades

recurrentes a las que Hölderlin dedicó sus últimos años de vida (Confrontar con el prólogo a *Poemas de la Locura*).

Sobre la disposición de los títulos, que Hernández da a los poemas, es importante notar que el libro empieza y termina, simbólicamente, con dos poemas titulados: “Palabras de la Griega”. Teniendo las sentencias de la Griega como abertura y cierre, Hernández remarca tal y como lo dice en la cita, al inicio de este apartado, que no hace una recreación literal de la vida del poeta en sus últimos 36 años, sino una reinterpretación desde el estado limítrofe de locura. Por ello, refleja el deseo que él tiene de que la cotidianeidad última de Hölderlin se remita y cierre de manera circular en la Griega y es el sujeto lírico, llamado siempre Scardanelli, quien desde sus incesantes soliloquios hace que Diótima hable para él.

La relación Diótima-Hölderlin-Naturaleza se vincula con la aparente dispersión en la disposición temática de los poemas cuya lógica se sustenta con la presencia de lo excéntrico, tan valorada por Hölderlin y que él entendía en su acepción astronómica, con base en la teorización de Kepler.¹³⁸ Barrios Casares, en *Fragmento de Hiperión*, menciona que es Bertaux quien esquematiza (153) la visión excéntrica en el universo del poeta en relación con dicha novela:

¹³⁸ En el prólogo a *Fragmento de Hiperión* Barrios Casares aclara que Hölderlin compuso una *Oda a Kepler* (1789) “vinculando así de manera simbólica la revolución en las órbitas celestes con la órbita terrenal de la Revolución Francesa [...] Cabe decir sin temor a equivocarse que la imagen de Hölderlin se forja entonces del vínculo existente entre las dos esferas ideales, Naturaleza y Cultura, así como la función relacional que entre ambas desempeña la vía excéntrica, responden en gran medida al modelo proporcionado por el esquema kepleriano. En cierto modo, dicha conexión está explícitamente reconocida por el propio Hölderlin, quien da a uno de sus poemas el significativo y esclarecedor título de Naturaleza y Arte, o Saturno y Júpiter [...] Las metáforas mediante las cuales Hölderlin designa ahí los reinos del Arte (=Cultura) y de la Naturaleza no son tan sólo nombres de dioses griegos o figuras mitológicas, sino también planetas, cuyo recorrido ha sido descrito y calculado con minuciosidad por Kepler.” (Barrios 152 y 153)



Bertaux, citado por Barrios, explica que “dentro de la cosmovisión de Hölderlin, la vía excéntrica representa la revolución, la travesía desde una antigua patria hasta otra nueva. Las trayectorias concéntricas representan esas dos patrias, donde el hombre en cada ocasión, se encuentra en *casa*” (153); en relación con esto Paul de Man, aclara que en Hiperión se encuentra el deseo por lograr la unidad como “impulso primordial de la vida humana” (129), como el gran destino al que permite acercarse el andar excéntrico. Así, el universo de Hölderlin, proyectado en su novela epistolar, gira en torno a dos esferas ideales (Naturaleza y Arte/Cultura) enlazadas gracias a la vía excéntrica. El poeta, aclara Béguin, ensalzaba la naturaleza como lo hicieron los románticos (207). Vinculada con esta esquematización establezco la temática del poemario “Habla Scardanelli” de Hernández, en el cual las dos esferas ideales del universo de Hölderlin ya en la locura son: Diótima y Scardanelli unidos en la Naturaleza; gracias al mencionado movimiento excéntrico su revolución se logra por la conexión entre ellos a manera de dos casas o dos patrias antiguas (antes de la locura) y dos casas o patrias nuevas y resignificadas (durante la locura).

Me detengo ahora en los elementos específicos del poema “Palabras de la Griega”. Éste presenta como sujeto lírico a la Griega, ella (en el verso 11) nombra a Hölderlin como la

“criatura nocturna” (*Moneda* 35), a quien conoce en la oscuridad (versos 2 y 3), con “el azul/ de la mirada que la contiene” (*Moneda* 35), este color es el que da la clave para identificar a Scardanelli; porque es “donde lo real se transforma en imaginario [...] el pensamiento consciente deja poco a poco sitio a lo inconsciente [...] el azul no es de este mundo” (Chevalier y Gheerbrant 163 y 164).

Estamos ante una criatura nocturna que es un hombre poeta de psicología compleja y para cuya obra versada en el ser no estamos preparados, diría Heidegger en *Para qué poetas*. Así, Diótima, verso 11, remarca que la criatura nocturna es densa (*Moneda* 35), mezcla aparentemente confusa de símbolos que apuntan tanto a lo excelso del poeta y su ideología antes de la enfermedad, como a la locura, dicotomía de consistencia e inconsistencia; es por esto que señala hacia lo nocturno, símbolo que se asemeja a la lucidez y locura de Hölderlin, ya que como la noche él “presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier y Gheerbrant 754). Ella, Diótima, se centra en su voz de la que, como aclara en el verso 12, “cuelga el eco de fecundas parvadas” (*Moneda* 35); aquí se da el vínculo entre los textos de este poemario pues podemos remitirnos al título “Canta Scardanelli” que en general se vincula con la imagen de aquel Hölderlin recitando con su *Hiperión* en la mano, que lee, recita y habla incesantemente y hace, en sus 36 años de locura, una resonancia de su obra y la Diótima-Naturaleza, entendiéndolas como lo único que existe (confróntese con el Prólogo a *Poemas de la locura*).

En este poema la locura vinculada con el sueño cumple un papel trascendental ya que se afirma, versos 7 y 8: “Para entrar en el sueño,/ la criatura nocturna se despierta” (*Moneda* 35), dado así, entendemos que Scardanelli al estar en la locura está en el sueño, parece entonces que

tener lucidez se asemeja al ideal romántico en que “el sueño, al igual que la poesía y la revelación, es quizá el verdadero estado de vigilia” (Béguin 149).¹³⁹

Scardanelli/Criatura Nocturna despierta y va, versos 9 y 10, “por el valle que la conduce a otras regiones/ llega a los crímenes de la primera edad” (*Moneda* 35); aquí podemos tomar la palabra valle en el siguiente sentido: como el referente para pensar en Tubinga, ciudad que se encuentra en un valle y el último lugar donde vivió Hölderlin; además ese valle como lugar físico en que él daba sus paseos, se vincula con su significado simbólico como el lugar “de las transformaciones fecundantes [...] en donde se unen el alma humana y la gracia de Dios, para dar las revelaciones y los éxtasis místicos” (Chevalier y Gheerbrant 1046). La criatura se traslada a través de este lugar arquetípico y lo que se le revela es lo sucedido en sus primeros 36 años, antes de la locura, ¿de qué faltas o crímenes podemos hablar? ¿Su fe exacerbada en los hombres (causante de la muerte de Diótima)¹⁴⁰ o la pérdida de ésta para abrazarse sólo a la naturaleza (pensemos en su novela *Hiperión*)?

Diótima nos recuerda que está despierta y termina el poema diciendo, versos 22 al 25, “quiero cerrar los ojos para verla,/ para decir, sobre las urnas del insomnio:/ la criatura nocturna se desnuda/y flota sin cesar en el lenguaje” (*Moneda* 35 y 36). Así, la existencia física de la criatura se transfigura y se vuelve sólo presencia a través del lenguaje, adquiriendo el valor trascendental de éste último; con base en Chevalier y Gheerbradt de manera original el lenguaje está anegado de valores simbólicos; es símbolo del “Verbo, del Logos, el instrumento de la inteligencia, de la actividad o de la voluntad divinas de la creación” (635).

¹³⁹ Idea expuesta también por Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

¹⁴⁰ Hiperión afirma en la novela “mi propia alma me da horror ya; pues ella causó la muerte de Diótima; y los pensamientos de mi juventud, a los que yo daba tanta importancia, han perdido todo su valor a mis ojos. Ellos son, ¡ay!, los que envenenaron a mi pobre Diótima” (Hölderlin *Hiperión* 152).

El siguiente poema de esta sección es “Habla Scardanelli” perteneciente, como ya se aclaró, al poemario del mismo nombre, se vincula directamente con el anterior “*Palabras de la Griega*” y en orden de aparición es el segundo. En el primero establecí que la Griega presenta y describe a Scardanelli y en éste es ahora él quien habla y la presenta a ella como la Criatura Diurna.

“Habla Scardanelli” remarca dos características que se vinculan con el análisis del poema anterior: a) aquellas que recuerdan el argumento de *Hiperión* y colocan a Diótima como un ser ajeno e idealizado y b) aquellas que remarcan el gusto por la revolución que permite el movimiento excéntrico de Kepler:

a) Diótima ser idealizado: si en el poema anterior la densidad de la criatura nocturna se da por el estado de locura de Hölderlin aquí, Diótima, la criatura diurna (*Moneda 37*) se presenta como su opuesto, sin los conflictos de la locura, pero vista a través de Scardanelli como cargada de significado. Ella es, verso 2, “la piedra negra de las puestas de sol” (*Moneda 37*); el poeta la relaciona en una primera instancia con el alma, pero remarca su tesitura negra que la vincula con la piedra negra de Cibele¹⁴¹ como la que ejerce “toda la fuerza invisible pero irresistible, de una presencia real” (Chevalier y Gheerbrandt 831). Además, pertenece al ocaso que aquí se refiere al sol, el cual al pasar a lo no visible guía a las almas por las regiones del infierno y es capaz de regresarlas al día siguiente a la luz. Por lo tanto, Diótima no es un ser simple y diurno como todos los hombres sino un alma sabia, imbuida de valores primordiales que le permiten comunicarse con Scardanelli, al ser también parte del sol negro, visto como “lo inconsciente en su estado más elemental” (Chevalier y Gheerbrandt 954).

¹⁴¹ Esta piedra negra simboliza la entronización en Roma de una divinidad oriental. (Chevalier y Gheerbrandt 831)

El simbolismo dual de Diótima como fuerza y guía y como la inconsciencia, es remarcada por los versos 3 y 4: “veta de los temblores del mercurio,/ gruta donde relumbra la dureza del sílex” (*Moneda* 37), donde encontramos dos características específicas: el mercurio y el sílex. El primero refuerza el símbolo de que ella además de vincularse con el alma y estar cargada de fuerza es poseedora de una naturaleza dual, enlaza lo contradictorio y complementario; lo que proyecta la capacidad de reconocer el mundo racional “en cada uno de nosotros, el proceso mercurial es ese auxiliar del yo, encargado de alejarnos de las seducciones de la entenebrecedora subjetividad [...] es el mejor agente de adaptación a la vida” (Chevalier y Gheerbrandt 707). La segunda característica, el sílex, se relaciona directamente con la piedra, ya que al poseer esta característica alude a las “piedras llamadas del rayo” hechas de sílex¹⁴² prehistórico, símbolo de la flecha del relámpago que “como tal eran veneradas y piadosamente conservadas [...] potencias cargadas de un poder mágico, fetichista, intrínseco” (Chevalier y Gheerbrandt 830); debe ser entendida entonces como símbolo de poder que hace temblar.

b) Movimiento Excéntrico: como aclaré en los comentarios generales sobre este poemario, las dos esferas ideales para Hölderlin en su estado de locura son Diótima y Scardanelli. Este movimiento se concreta de manera más clara al vincular el primer y segundo poema porque el sujeto lírico, Scardanelli, usando la figura de La Griega se describe a sí mismo, es la “criatura nocturna” y, en este segundo poema, la describe a ella la “criatura diurna”; cada uno posee las dos características del yin y el yang; con base al primero se presentan como el agente pasivo, aspecto terreno, la parte negra, huella de la sombra en la luz y del yang el agente activo, aspecto celeste, la parte blanca, huella de la luz en la sombra. Ambos concretan la

¹⁴² El Sílex en la rae.es es una variedad del cuarzo; éste último es un mineral formado de la sílice, de brillo vítreo e incoloro, adquiere color dependiendo de las sustancias a las que se encuentre mezclado y es tan duro que raya el acero; es también sinónimo de pedernal.

dualidad del universo: “son inseparables y el ritmo del mundo es el propio de su alternancia” (Chevalier y Gheerbrandt 1079). Diótima, al final del poema, se yergue también no sólo como una mujer sino como un ser femenino de características bestiales: pule sus uñas (verso 10), crece su lengua (verso 12), capaz de volar (verso 17), con graznidos en el corazón (verso 20) y se remarca su aspecto de sol negro, de la inconsciencia.

Por lo tanto, hablamos de aspectos simbólicos que llegan al valor de lo arquetípico, dado que se sustentan en lo social pero también y, sobre todo, en lo universal. Con estos aspectos entendemos por qué Hernández, fiel a su herencia romántica habla de la pasión y el dolor, ejemplificándolos, de manera no casual, con el poeta romántico alemán. Y cómo en ambos, Hernández y Hölderlin, vida y sino se unen indisociablemente porque sólo poética y amorosamente habita el hombre sobre la tierra (pero recordemos que poéticamente es “exposición al ser [...] el acontecer fundamental de la existencia histórica del hombre” (*Los himnos* 46). En los dos poemas anteriores dado el balance de la criatura diurna y la nocturna se exalta la característica del *Dasein* de que siempre es con el otro como parte del ir más allá de la vida cotidiana y en su unión ambos seres se reencontrarán con su estado original a través del “movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65), ligado con la trascendencia. Un aspecto interesante aquí es que si bien Heidegger argumenta que es la angustia la que lleva al ser a estar consciente de su ser total, en los poemas anteriores considero que dicha angustia puede entenderse como la enfermedad de la criatura diurna y lo bestial que poseen ella y la criatura nocturna. Pero es ésta última, Scardanelli, quien posee de entre todos sus rasgos uno esencial y es que “flota sin cesar en el lenguaje” (en el primer poema “Palabras de la Griega”), así puedo remitirme a la poesía como diálogo originario y “soporte vivo del poder de la poesía” (*Los himnos* 34). Otra característica fundamental que ambas criaturas poseen es que -dados sus

atributos- en ellos también tenemos los llamados comportamientos míticos, estipulados por Mircea Eliade, dado que valoran y retoman el origen y en estos “se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los ‘comienzos’” (*Mito* 90); lo cual simboliza el deseo de retornar al tiempo ritual del eterno retorno. Esta noción de los comportamientos míticos también se encuentra en el siguiente poema.

Continuando con el símbolo de la naturaleza doy paso al tercer poema de esta apartado: “V (Criaturas confundidas)”, en el cual la noche es otro símbolo específico que lo liga con los dos poemas anteriores, entendida como ambiente característico de los misterios y lo trascendental a la manera de los románticos de la Filosofía de la Naturaleza (y su heredera la Filosofía Simbólica). En este texto lo trascendental se da a través de la naturaleza como aquella que vincula lo bestial y lo humano; los protagonistas son la Galana y un Potro blanco, ella es palabra mágica y sus piernas son aros de fuego que la abrazan. Ambos se sumergen en la llamada *Laguna Encantada*, que se encuentra protegida por el *Cerro del Venado* en Veracruz; la voz lírica nuevamente hace un guiño personal y se refiere a dos lugares de la ciudad natal de Francisco Hernández. En el poema la laguna es llamada río y lo simbólico es que en ella, versos 3 y 4, “nada se oye [...] nada se mueve” (*Poesía* 360) y se parece al mercurio; la mujer y el caballo se sumergen y llegando a las profundidades abisales, se encarnan en luz y salen enarbolando una resurrección mítica (a manera de un comportamiento mítico) y erótica que permite la trascendencia y el vínculo con lo sagrado, la presencia del *Dasein* como “movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65), en el que a la manera de los románticos la mujer concreta con la naturaleza una relación más profunda y armoniosa (Béguin 480).

De manera concluyente, en los tres poemas de este apartado la noche tiene el mismo valor que para los místicos (Eckhart) y los románticos, dado que es donde el ser se vuelve nada, trascendental, eternidad y plenitud, en la que los protagonistas encarnan los comportamientos míticos ya explicados en el segundo capítulo con base en Mircea Eliade.

2.2 Lo trascendental en los símbolos de la música y el silencio en 2 poemas

En este apartado encontramos los poemas: “Escribe Scardanelli” y “VIII”, pertenecientes a poemarios diferentes, vinculados por mantener la noción del silencio y la música como grandes trascendentales que se contraponen a la muerte (esta última aquí significa nihilidad –hablando heideggerianamente- desde su comprensión impropia).

De “Escribe Scardanelli” tenemos como primer dato que forma parte del poemario *Habla Scardanelli* (sobre el cual ya se ahondó en el apartado anterior); en este poema acudimos a una afirmación trascendental, versos 23 al 25: “Los espejos nacieron para reflejar lo que muere./ La música no se refleja en los espejos./ El silencio tampoco” (*Moneda* 47); la voz lírica rompe así con la dicotomía simple que pueden tener la música y el silencio y los vincula otorgándoles el mismo valor. Al respecto Chevalier y Gheerbrandt puntualizan que la música es comunicación que llega hasta lo divino (740); aunado a esto Marius Schneider apunta que en las culturas tribales la función del oído y la oreja, representan el órgano de carácter místico; función que encuentra eco en el romanticismo, el cual estaba impregnado del pensar místico musical, donde:

el modo de pensar y el lenguaje de aquellos poetas y filósofos como Tieck, Wackenroder, Eichendorff, Schlegel, Hoffmann, Hölderlin y Schopenhauer estaba tan nutrido de los ritmos de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann que no vacilaban en creer que «la naturaleza del alma humana es acústica» (Friedrich Schlegel). El lenguaje místico que creó la música romántica alemana en su literatura vocal prestó a los versos de

los poetas alas sonoras que llevan el lenguaje hasta aquel «plano acústico puro». Por otra parte es tan grande el equilibrio entre lenguaje y música, entre el entendimiento y el sentimiento [...] estas melodías constituyen verdaderas revelaciones místicas para los que saben asimilar tales ritmos. (44 y 45)

Así, en los versos 23 al 25, comprendemos el valor arquetípico que el sujeto lírico otorga a la música y el silencio. Emparentar a la música y al silencio se corresponde porque éste último es además, la presencia de una revelación, recordemos que “envuelve los grandes acontecimientos” (Chevalier y Gheerbrandt 947) y además, tal y como se aclara en el *Libro de los símbolos* de Taschen, forma parte de las tradiciones sagradas porque es en él donde se develan los misterios profundos (676) y no es casual que precisamente el rostro de Scardanelli (Hölderlin) sea un espejo.

Estos valores trascendentales del romanticismo alemán y la mística son retomados en el siguiente poema a analizar: “VIII”, el segundo de este apartado, texto que pertenece al poemario *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*.¹⁴³ Aquí, la voz lírica diferencia entre la tierra como “realidad sombría” y el silencio como el lugar donde “crece la calma de Los Celestiales” (*Moneda* 146). Para enriquecer el significado del silencio es necesario citar a Rilke, quien en sus elegías caracteriza el mensaje de Dios como silencio, y específicamente en *Poemas a la noche*, dice: “nada hay tan mudo como la boca de un dios”. Entendiendo este último como respeto y la única forma de comunicación entre el *Dasein* del hombre y la sobreabundancia de los dioses. Es hacia ese lugar del silencio al que clama Georg Trakl y en el que sabe que Hölderlin se encuentra, a quien identifica como voz verdadera. En este poema lo trascendental del ser es dado a través del silencio, contraponiendo lo idílico celestial con lo terrenal y considero

¹⁴³ Sobre este poemario ahondo en la tercera sección de este capítulo.

que con los siguientes versos: “tu palabra, Hölderlin, tu verbo solitario/ [...] levanto los brazos hacia donde descansas y se refresca mi corazón quemado”, también puede aludir al *Dasein* que se vincula con la verdadera esencia gracias a la relación pura que ha pasado de lo “visible representado [a lo] invisible propio del corazón” (*¿Para qué poetas?* 90), al vincularse con Hölderlin y entender así su filiación divina, donde la poesía es fundación del ser, poder-ser determinado por la libertad. Sobre, Hölderlin y Trakl, figuras emblemáticas que aparecen en este poema me interesa subrayar que es el poeta expresionista quien alaba al poeta romántico alemán.

2.3 Conclusión de la segunda sección

De manera concluyente en los cinco poemas de esta segunda sección se entiende la presencia de lo trascendental del ser, del *Dasein*, dado que los símbolos permiten establecer el deseo de la voz lírica por ir más allá de lo cotidiano y acceder a lo universal a través de lo arquetípico y lo simbólico. Aunque es importante aclarar que no se encuentra la presencia de la nada mística de manera estricta, dado que no se alude como tal a la presencia de Dios sino de lo divino o lo sagrado en general; entonces, puedo vincularlos de manera más certera con el ideal romántico de la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico y a la manera heideggeriana hablar del logro de lo sagrado en esta época de penuria (sociedad de la transparencia de Han) en la que *Dasein* no se da “la espalda a sí mismo”, es decir que no se resguarda escapando del estado arrojado. Los protagonistas de los poemas de esta segunda sección se allegan al claro del ser como forma de vincularse con el estado original atravesando la situación de la angustia pero sin quedarse en las actitudes que esta provoca (contravención, execración, fracaso, prohibición y privación). Hablamos así de una muestra (parafraseando a Béguin) de que el hombre puede tener “relaciones más profundas y armoniosas” (480).

3. TERCERA SECCIÓN. Lo trascendental y lo no trascendental en el símbolo de: la flauta como vida y muerte en 1 poema

El único poema perteneciente a esta sección se titula “II” (se encuentra en el poemario *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*, específicamente en la sección de “Febrero”) y es un texto interesante porque en él convergen tanto lo trascendente como su ausencia en el mismo símbolo de la flauta, vista esquemáticamente esta relación se encuentra así:

**Presencia y Ausencia del
Arquetipo
de lo Trascendental
en 1 poema**



Para ahondar en este poema es necesario acotar características fundamentales del poemario al que pertenece; el cual tal como se proyecta en el nombre, se inspira en la vida y obra del poeta expresionista austriaco. Para entender de quién se está hablando cito las palabras con las que Hernández cierra su texto: “El poeta Georg Trakl nació en Salzburgo en 1887 y murió en Grodek en 1914, debido a una sobredosis de cocaína o caspa del diablo. Era farmacéutico, vivió enamorado de su hermana Grete y nunca fue a Borneo” (175).

En este poemario se recrea, a manera de diario, un pasaje nunca ocurrido: el viaje a Borneo; realmente deseado por Georg Trakl. En una carta, del 24 de abril de 1912, el austriaco habla de su deseo de viajar ya sea a Borneo o a Viena y dice de manera oracular: “de algún modo

se descargará la tormenta que en mí se acumula”; y efectivamente, Trakl viaja pero como apoyo médico a la primera guerra mundial, esto además de los conflictos que ya tenía en su vida agudizó sus crisis nerviosas por lo que es llevado a un hospital psiquiátrico donde termina suicidándose.

En su homenaje Francisco Hernández cambia el último lugar de destino de Trakl y retrata su caótica muerte en compañía del exotismo de Borneo (isla en el sudeste de Asia). Con el poemario: *Cuaderno de Borneo...*, hablamos en palabras de Jung de un viaje como “imagen de la aspiración [...] del anhelo nunca saciado que en [alguna parte] encuentra su objeto” (Chevalier y Gheerbrandt 463); en donde el anhelo se inserta dentro de la tradición romántica y su herida trágica como el reencuentro de imágenes y símbolos recurrentes tanto en la vida del poeta austriaco como en su obra.

En este poemario encontramos, primero, las tres grandes obsesiones que como símbolo de fatalidad se sucedieron en la corta vida del poeta: el doloroso tema del incesto (amor y obsesión), la cocaína o caspa del diablo y el alcoholismo; las cuales se proyectan en cinco presencias humanas centrales: el propio Trakl, Grete (Gretl o Margarita, su hermana, ella no es personaje en sí, sino remembranza e imposibilidad), el Malayo (quizás el único completamente ficticio creado por Hernández), Afra y Sonia. Segundo, tenemos algunos de los símbolos recurrentes en la poesía de Trakl: oro, luz-sombra (negra-negro), campanas, música, azul, nonato, ciervo y nieve; los cuales no son dados en su poesía ni en este poemario, de manera lineal sino entrelazada, invocando los elementos dicotómicos de todo símbolo.

Para la interpretación del poema “II” retomo algunas de las imágenes y símbolos recurrentes mencionados en el párrafo anterior; además, me apoyo en tres poemas de Trakl: “Transmutación de lo malo”, “Grodek” y “Kaspar Hauser”.

Parto de la protagonista del poema, Sonia, sobre quien en el libro *George Trakl. Poemas 1906-1914* de Icaria Poesía, se aclara que es el nombre de una prostituta que el austriaco también emplea para el título de sus poemas pero otorgándole una carga ambivalente (69); por ejemplo, en los poemas: “Los malditos” y “Sonia”. Dicha variedad valorativa también es otorgada a Sonia desde los primeros versos de Hernández, versos 1 y 2, ella toca “la flauta de la luz/ y de las notas altas bajan claridades” (*Moneda* 155); en estos dos versos se encuentra la referencia directa al poema, ya mencionado de Trakl: “Transmutación de lo malo” y arquetípicamente encontramos la presencia de la luz espiritual y del instrumento que proyecta originalmente dos significados primordiales:

El primero es el de la flauta, cuyo significado, con base en Cirlot y su *Diccionario de símbolos*, alude al “dolor erótico y funerario que corresponde al sentido profundo de este instrumento” (211). Deteniéndonos en su timbre; éste es equivalente a la expresión femenina íntima, el ánima, un referente directo es que se conoce como propia de las diosas maternas prehelénicas.¹⁴⁴ Reforzando esto, Marius Schneider afirma que la flauta es uno de los “instrumentos con poder místico que realiza una fusión orgánica de varios elementos trascendentales ya que posee voz femenina y forma fálica” (144 y 145).

El segundo es la simbología del sonido como la “primera cosa creada que dio origen a todas las cosas, comenzando por la luz, el aire y el fuego” (Cirlot *Diccionario* 424). Este sonido posee además el referente de lo melódico ya que, con base en Chevalier y Gheerbrant “si la palabra, el verbo, produce el universo es por efecto de las vibraciones rítmicas del sonido primordial” (957).

¹⁴⁴ Recordemos, con base en Cirlot, el papel de Krishna que es la que acompañada de la flauta hace que el mundo nazca mágicamente. (*Diccionario* 211)

Continuando con la resignificación de elementos en el poema (versos 7 al 10), en esta primera parte, se aclaró que la flauta de la luz traza dos puentes, para aprehender esta imagen recurro nuevamente a Cirlot, quien menciona que la luz otorga iluminación y conocimiento, y aquel que la recibe posee fuerza espiritual (293); pero aquí nuevamente se repite el juego de imágenes contrastantes y son dos metáforas negativas quienes reciben dicha fuerza: la primera, es aquella del verso 8, que habla de los “latidos impalpables a la base del cráneo” (*Moneda* 55); la segunda está en los versos 9 y 10, y son las “cunas con almohadones negros al hospital/ donde un cuchillo viaja desnudo” (*Moneda* 155). Hay dos posibles interpretaciones ligadas con esto: la primera indica que lo negativo y no ideal es también digno de conocimiento; y la segunda, que los vínculos con lo musical pueden aludir inconscientemente a Grete, la hermana, que tocaba el piano al igual que Trakl.

Remarcando los valores negativos (no ideales), los versos 8, 9 y 10 remiten también al nacimiento de algo muerto que sustenta el significado de la segunda sección del poema inaugurada por el verso 11: “la flauta de la luz también es la flauta de la muerte” (*Moneda* 155) y que a manera de exclamación cierra el poema; la noción de la muerte aporta una característica fundamental a este instrumento, el cual permite ahondar más en el significado del poema; en la primera sección ya aludí al significado de ésta, pero aquí la muerte vinculada con la flauta, con base en Schneider y en su libro citado anteriormente, alude a las llamadas flautas funerarias en las cuales tradicionalmente se representa el paraíso y el infierno.

En los versos 11 al 24, se confirma la esencia de la muerte ligada a la vida en el símbolo femenino de Sonia y su flauta, a manera de atributo, verso 15: “La música, entonces, es un placer ambiguo” (155). Tal como aludí en el análisis de los poemas “Palabras de la Griega” y “Habla Scardanelli” de la segunda sección de este capítulo, este poema “II” considero que se refiere a la

noción del “dualismo permanente” mencionado por Schneider, donde la totalidad es conformada por dos fenómenos de carácter análogo. Así, la flauta de la luz es la flauta de la muerte.

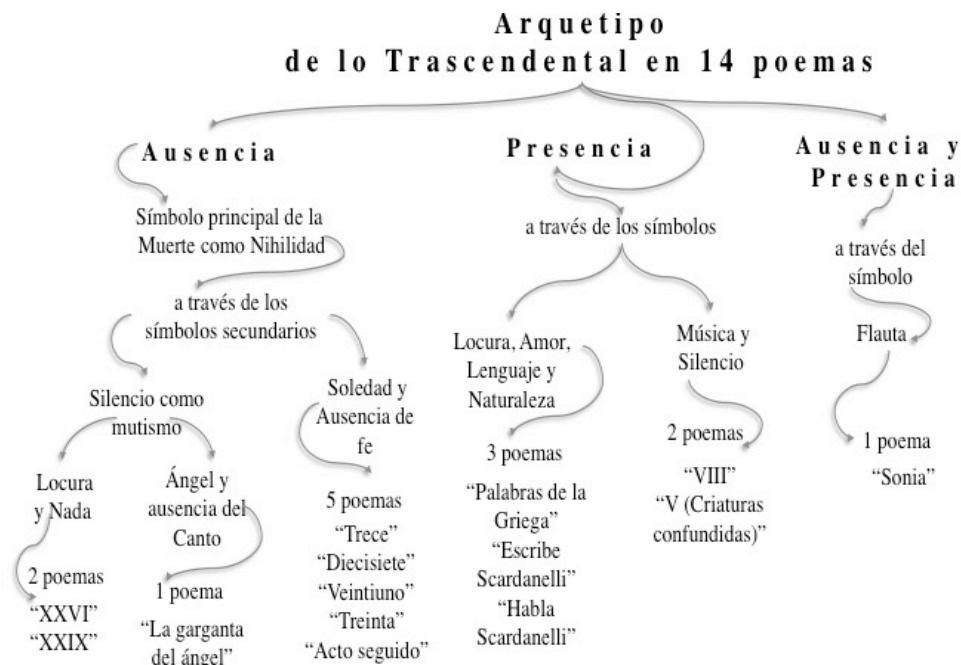
Así, el viaje de Trakl no es sólo físico sino también y, sobre todo, interior; a la manera de los grandes poetas malditos y los románticos su vida hace su poesía y en él, en palabras de Rilke: “la caída es excusa para la ascensión imparables”.

3.1 Conclusión de la tercera sección

La peculiaridad de este poema se encuentra en el hecho de que la voz lírica señala la ambigüedad que simboliza la flauta; con esto rompe con las cualidades positivas o negativas claramente divididas en los símbolos de los otros 13 poemas en los que, por ejemplo, en la primera sección el silencio alude al mutismo y es negativo (desde una comprensión impropia -hablando heideggerianamente-); y en la segunda sección se vincula con los misterios de lo sagrado y por lo tanto es positivo (es decir abordado desde una comprensión propia). En cambio, en el poema de esta tercera sección, el homenaje a Trakl retrata una flauta de la luz que se liga con lo trascendental como aquello que acerca al *Dasein*, y permite allegarse al claro del ser como la manera de vincularse con el estado original para intentar subsanar la herida trágica, pero al mismo tiempo, al ser la flauta de la muerte (entendida como nihilidad), es capaz de llevar a lo no trascendental, de quedarse en la angustia y en la prohibición y la privación -actitudes provocadas por la nada-; lo cual lleva a que lo ocasionado por la flauta sea el alejamiento de lo sagrado y el “ser total” se entiende como imposible.

4. Conclusión del tercer capítulo

En este último capítulo presenté el análisis hermenéutico a 14 poemas de Francisco Hernández con base en tres secciones estipuladas a partir del arquetipo principal de la ausencia o la presencia de lo trascendente heideggeriano: a) Lo no trascendental en los símbolos de la nada, la muerte, la locura, el silencio, la soledad y la ausencia de fe en 8 poemas; b) Lo trascendental en los símbolos de la locura, el amor, el lenguaje, la naturaleza, la música y el silencio en 5 poemas y c) Lo trascendental y lo no trascendental en el símbolo de la flauta como vida y muerte en 1 poema. De manera esquemática el vínculo entre los poemas es el siguiente:



En la primera sección los 8 poemas comparten la carencia de lo trascendental a través del símbolo principal de la muerte, entendida como nihilidad; y se diferencian con base en los símbolos secundarios ligados a ella; por lo tanto, los presenté divididos en dos apartados: en el

primero recuperé el símbolo del silencio como mutismo (de manera específica en dos poemas el silencio se relaciona con la locura y la nada y en un tercer poema se vincula con el ángel y el canto). El segundo apartado contiene cinco poemas que ejemplifican los símbolos de la soledad y la ausencia de fe. De manera concluyente en los poemas de esta primera sección demostré que se encuentra la carencia de lo trascendental entendido como el vacío de la nada, “Campo de la nihilidad” explicado por Nishitani o la nada no ideal para Eckhart (aquella que no conduce al conocimiento de Dios) o a la no totalidad del ser de Heidegger, que en *¿Para qué poetas?* habla de una carencia de lo sagrado; es decir que se queda en la angustia y se da –hablando heideggerianamente- la espalda a manera de negación y escape, alejándose del *Dasein*, lo cual remarca su estado de arrojado al “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”. Entonces a los protagonistas de los diferentes poemas el “ser total” se les escapa, se les vuelve ajeno y se acercan a la noción negativa de la muerte –a su comprensión impropia- aludida en el segundo capítulo (tanto para la Filosofía de la Naturaleza, la Simbólica y para Heidegger), en las que su aspecto no ideal simboliza “la presencia desnuda del radical trágico [...] de la herida o desgarramiento ontológico perpetuamente actualizado” (Lanceros 44). Parece entonces que en estos poemas se ilustra la época de penuria -de nuestra sociedad no ideal de la transparencia de Heidegger- donde el hombre “se obstruye” (*¿Para qué poetas?* 57) el camino alejándose aún más de lo sagrado; pierde al ser en lo efímero y no le permite ni concretarse ni comunicarse con aquello que el humano conserva de divino ni de la unidad original de los románticos.

En la segunda sección coloqué 5 poemas en los cuales se entiende la presencia de lo trascendental del ser, del *Dasein*, dado que los símbolos permiten establecer el deseo de la voz lírica por ir más allá de lo cotidiano y acceder a lo universal a través de lo arquetípico y lo simbólico. Aunque es importante aclarar que no se encuentra la presencia de la nada mística de

manera estricta, dado que no se alude a la presencia de Dios sino de lo divino o lo sagrado en general; entonces, puedo vincularlos de manera más certera con el ideal romántico de la Filosofía de la Naturaleza y la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico y a la manera heideggeriana hablar del logro de lo sagrado en esta época de penuria en la que *Dasein* no se da “la espalda a sí mismo”, es decir que no se resguarda escapando del estado arrojado. Los protagonistas de los poemas de esta segunda sección se allegan al claro del ser como forma de vincularse con el estado original atravesando la situación de la angustia pero sin quedarse en las actitudes que esta provoca (contravención, execración, fracaso, prohibición y privación). Hablamos así de una muestra (parafraseando a Béguin) de que el hombre puede tener “relaciones más profundas y armoniosas” (480).

En la tercera y última sección se encuentra un único e interesante poema, dado que en él convergen tanto lo trascendente como lo intrascendente a través del símbolo de la flauta; con esto se rompe con las cualidades divididas en los símbolos de lo positivo o lo negativo de los otros 13 poemas en los que, por ejemplo, en la primera sección el silencio alude al mutismo y es negativo (entendido heideggerianamente desde una comprensión impropia); y en la segunda sección se vincula con los misterios de lo sagrado y por lo tanto es positivo, desde una llamada comprensión propia. Aquí el homenaje a Trakl retrata una flauta de la luz que se liga con lo trascendental pero al mismo tiempo, al ser la flauta de la muerte (entendida como nihilidad), es capaz de acercar a lo no trascendental.

CONCLUSIONES GENERALES

Si bien es cierto que el registro o la tesitura poética de Francisco Hernández no es exclusiva de lo romántico (ya sea mexicano o lo que llamo universal) queda claro que su herencia romántica es una de las constantes en su poesía y sirve de sustento y punto de partida para parte de su obra poética; dado que tal como lo dijeron Isaiah Berlin, Safranski, Béguin, Paz y Eugenio Trías el romanticismo fue el movimiento que marcó el cambio puntual no sólo en el ambiente artístico de finales del XVIII sino en el ámbito cultural, social y político. Siendo de influencia tan fuerte que la mayoría de los movimientos artísticos posteriores devienen de él y ensalzan alguna(s) de las características que lo fundamentaron.

En la poesía de Hernández resuena el eco del valor ontológico de la herida trágica romántica de la Filosofía de la Naturaleza –y su heredera la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico- en sus dos aspectos: el de la luz y el de la oscuridad a través del gran universal (unidad original de Dios-Naturaleza-Hombre), pienso a manera de ejemplo en el poema “II” (tercera sección del último capítulo) donde la flauta de la luz es también la flauta de la muerte; así en los 14 poemas del tercer capítulo existe una buena muestra de símbolos aludidos por el poeta veracruzano como ideales y no ideales que acercan o alejan -a través de situaciones limítrofes- a lo transcendental heideggeriano, donde el logro de la trascendencia es entendido como la posibilidad de la sutura de dicha herida trágica, en la que se alcanza el claro del ser. Esto habla de una relación compleja, aquella que sabe del valor de los sueños y el inconsciente como vida completa y por lo tanto quedarse solo con la vigilia es enfrentarse a la vida fragmentada. Como ejemplificación del valor del sueño en la poética de Hernández pienso en el poema analizado “La garganta del ángel” (primera sección del capítulo III); y si bien algunas veces se encuentra el deseo por vertirse solo en los sueños (ver el poema “Segundo” con el que abro el

proemio de esta investigación), la voz lírica también es capaz de buscar un balance a través de las dos (pienso en el poema “Trece” de la primera sección del último capítulo).

Con parte de la poética de Francisco Hernández se confirma lo dicho por Béguin: “poeta romántico es el que, sabiendo que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata deliberadamente y con toda lucidez de provocar la subida de las voces misteriosas” (198 y 199). Es decir, que si bien parece que Hernández se aleja de su voz íntima para cederla y homenajear a alguien más, es precisamente el vínculo personal y temático que encuentra con los otros lo que resalta en su obra, tal como lo aclara Alejandro Higashi al decir que “En el fondo las anécdotas biográficas de terceros solo sirven como pretexto para maquillar una expresión profundamente personal donde, a menudo, el reconocimiento se da por medio de diferentes epifanías hiladas una detrás de otra” (Higashi 95). A esto se auna también la manera en la que el poeta veracruzano ha decidido hablar a través de ellos, a veces de manera directa y coloquial (por ejemplo el poemario de su alter ego Mardonio Sinta) y otras de manera trascendental (lo arquetípico y universal de los poemas analizados en el último capítulo). Si afirmo que en parte de la obra del veracruzano existe un carácter identitario universal (cuyo uso del lenguaje simbólico permite hablar de una poesía que se instaura como el retorno a lo mítico, lo arquetípico y lo ritual), no aludo sólo a *Moneda de tres caras*, sino a los 14 poemas pertenecientes a diversos poemarios y a los diferentes poemas con los que ejemplifiqué lo romántico universal en el segundo capítulo y a partir de los cuales pretendí reflejar el alcance de mi afirmación.

De manera específica, para continuar reforzando la tesis central de esta disertación, puntualizo las que considero son las conclusiones más importantes de cada capítulo:

Valoraciones fundamentales del primer capítulo. De manera específica en este capítulo realicé un recuento del contexto literario mexicano vinculado con la importancia otorgada a lo simbólico; por lo tanto, marqué posibles antecedentes en el panorama literario nacional que antecede a Hernández y que estipula la causalidad de su herencia cultural y poética (pienso en el peso que se dio a la metafísica –a lo simbólico- y la traducción de Heidegger). Consideré entonces que si bien él no leyó a todos los mencionados, sí hay un pensamiento que se heredó y pervivió; y si debe marcarse una tendencia en su poética es aquella que está en contra del positivismo. Me detuve además en las características del romanticismo mexicano, en cuyas dos generaciones establecí vínculos con parte de la obra del veracruzano. Por ejemplo, de la primera mencioné el ímpetu hacia lo regional/nacional cuando el poeta alude a lugares propios de Tuxtla, Veracruz (su ciudad natal) en la sección “En las pupilas del que regresa” perteneciente a su poemario del mismo nombre. Marcando un hilo conductor entre la segunda generación romántica mexicana y el poeta cité, a manera de ejemplo, poemas que hablan de la pasión apelando a un lenguaje denotativamente simple: “a mano armada/ y mientras recorro/ tu espalda/ con mis labios/ me asalta/ el pinche slogan/ que no podía/ escribir” (*Poesía* 114).

Para delinear la diferencia entre el romanticismo mexicano y el europeo, abrí el diálogo con Octavio Paz y el importante aporte que él hizo sobre el segundo (además hice hincapié en que no se debe pasar por alto la gran influencia que el nobel representa para el quehacer poético del veracruzano y que éste último siempre ha aceptado). Así remarqué el hecho de la no casualidad en la herencia del romanticismo –tanto del mexicano como del europeo- que Hernández recibe.

A través de este decurso histórico llegué a la llamada Generación de los 40 en la que se incluye a Hernández pero de la que tanto él como la crítica lo hemos apartado; por lo tanto lo

abordé como un poeta aparte y me adentré en rasgos propios de su poética. De los estudios que aludí sobre su poética, el de Tornero llamó mi atención porque ella apunta que tanto el romanticismo como el modernismo, el surrealismo y el expresionismo se encuentran en la poética de Hernández. Pero la razón por la que me detuve en el romanticismo es porque de este movimiento devienen todos los posteriores, mencionados por la autora; lo que me interesó aquí era delinear el origen de estas influencias. Continuando con el aporte de Tornero, coincido cuando ella afirma que en la obra de Hernández “no está presente la faceta lacrimosa del romanticismo” (Tornero 305), la cual vinculé con el movimiento romántico mexicano sobre todo de la segunda generación; pero es necesario agregar que tal como mencioné sí se encuentra en ella la presencia de un romanticismo directo, simple y coloquial. Establecí de manera general, el contexto postmoderno que alberga su vida y obra; específicamente mantuve un diálogo con las nociones que el filósofo coreano Byung-Chul Han (de escuela heideggeriana) hace sobre los poetas; su filosofía me interesó porque así como Heidegger en su época se manifestó en contra de la técnica y valoró el quehacer poético a través del quehacer emblemático de Hölderlin; en la actualidad Han es uno de los pensadores que valora el quehacer de la poesía vinculada con una tendencia hermenéutica, donde yo coloco la poética de Francisco Hernández analizada sobre todo en los dos últimos capítulos de esta investigación. Han ha establecido que nos encontramos en una sociedad de la transparencia, pornográfica, en la que todo se exhibe hasta el límite de perderse el valor de lo ritual, lo simbólico y lo mítico; por lo tanto, es necesario retornar a lo oculto, a través de las nociones del encubrimiento y lo negativo. Ante la hipernitidez, el filósofo aclara que los poetas otorgan la capacidad de seducción y metamorfosis y son capaces de producir “las ilusiones escénicas, las formas aparentes, los signos rituales y ceremoniales” (*Transparencia* 77). En este sentido hablé de un posible vínculo ideológico entre la teoría del

coreano y parte de la poética de Francisco Hernández, así como con la tesis de esta investigación, dado que el carácter hermético en los poetas ejemplifica la profundidad necesaria en la sociedad de la transparencia porque: descifrar, comprender e interpretar son lo ideal e indispensable para erguirnos y salvarnos del vacío de la cotidianidad posthermenéutica.

Terminé este primer capítulo dando parte de los rasgos y temáticas generales de la poética de Francisco Hernández y ejemplifiqué brevemente aspectos que de lo romántico mexicano encontré en algunos de sus poemas. Finalmente, establecí que en el capítulo segundo daría la pauta para establecer las características generales del romanticismo alemán y los elementos que de éste se recrean en la poética hernandina a través de la Filosofía de la Naturaleza, la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico y las nociones conceptuales que Martin Heidegger establece para el *Dasein* y vincula con la poesía a partir de sus disertaciones sobre Hölderlin.

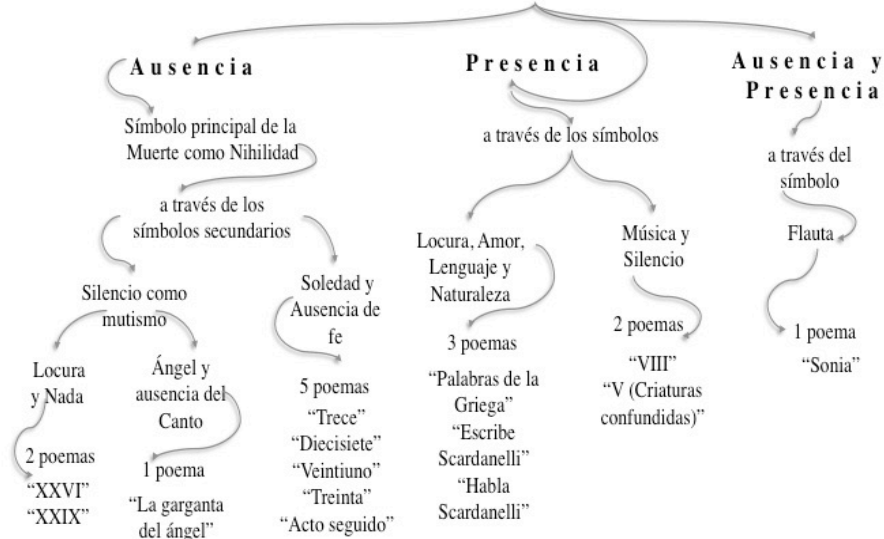
Valoraciones fundamentales del segundo capítulo. En este capítulo, partiendo de la tesis de esta investigación, abordé las nociones teóricas fundamentales, las cuales a pesar de que se encuentran en tres secciones están íntima e históricamente relacionadas. La primera sección corresponde a la Filosofía de la Naturaleza, hija del quehacer de los poetas románticos alemanes; vinculada con ésta se encuentra -su heredera- la Filosofía Simbólica de carácter hermenéutico y la noción de la llamada Herida Trágica Romántica; para el discernimiento de ambas filosofías desarrollé las nociones esenciales de mito, signo y símbolo; estos últimos son aspectos fundamentales con los que incorporé (en el último capítulo) a Chevalier, Gheerbrant y Cirlot a través de sus diccionarios de símbolos. Una vez que establecí el vínculo entre ambas filosofías, en la segunda sección del capítulo me adentré aún más en la disciplina hermenéutica y la importancia de los arquetipos de Jung (como vínculo primordial entre los mitos y los símbolos).

La tercera y última sección del segundo capítulo ayudó a concretar la temática que unifica los poemas de Hernández analizados hermenéuticamente en el último capítulo; los cuales encaucé con base en la presencia o ausencia de lo trascendental articulado como valor arquetípico y conceptualizado desde la perspectiva de Martin Heidegger, cuya noción de dicho concepto fue fundamental dado que para él se refiere a ir más allá de uno mismo, de la vida cotidiana y del trato que mantenemos con las cosas para poder llegar al “claro del ser”; con base en el filósofo alemán ahondé en la noción de la trascendencia a partir de la llamada esencia de la poesía que él estudió en la poética del poeta romántico Friedrich Hölderlin. Relacionado y emblemático no solo para el filósofo sino también para el mismo Hernández: emblemático ya que no solo tenemos el poemario homenaje que él le escribió, sino su afirmación -a partir de la lectura de *¿Para qué poetas?*- de que la poesía pervive y posee una cualidad de valor eterno; y relacionado porque considero que en la poética de Hernández que interesa a esta disertación existe un vínculo cuando Heidegger dijo que Hölderlin: “mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la poesía” (*Hölderlin* 20), si bien Hernández no lo hace directamente creo que precisamente es en el quehacer hermenéutico el que precisamente hacer ver en parte de la poética de Hernández aquello que “de un modo inmediato y regular [...] no se muestra” (*Xolocotzi La aventura* 80).

Valoraciones fundamentales del tercer capítulo. En este capítulo presenté el análisis hermenéutico de los 14 poemas elegidos de la poética de Hernández, selección que no fue deparada por el azar, sino que respondió primero a ubicar si de ellos se podía brindar una lectura connotativa y segundo si los símbolos empleados permitían ahondar en una lectura que apuntara a dilucidar el universo del poema de manera trascendental y coherente, sin forzar los

significados. Una vez seleccionados los poemas, establecí el enriquecimiento que ofrecía vincularlos con su poemario correspondiente o si sólo la riqueza de la interpretación hermenéutica se cumplía en el poema por sí mismo, sin romper con la temática general del libro o la sección a la que pertenecen. El orden en que presenté los poemas dependió, tal como aclaré al hablar del segundo capítulo, de la posibilidad (como cumplimiento y logro) o la imposibilidad (como nihilidad) del arquetipo principal de lo trascendental (entendido a la manera heideggeriana y vinculado para su logro con los ideales de la ideología del movimiento romántico del s. XVIII) y la relación con los diferentes símbolos en cada uno de los poemas que lo refuerzan. Al aludir a los símbolos también remarqué su uso recurrente en parte de la poética hernandiana y la resignificación que él hace de los mismos a la manera de comportamientos míticos (con base en Mircea Eliade, noción estipulada en el segundo capítulo). Al hablar de lo simbólico, acoté que parte de la riqueza que ofrece la poesía del veracruzano recoge el carácter dual de todo símbolo; es decir, que si en la primera sección hay poemas que encarnizan la locura como un mal, en la segunda ésta posibilita lo ideal, o más aún, en la tercera sección el único poema que analicé abraza en el símbolo de la flauta. Esta característica se vincula con lo estipulado por Marius Schneider para quien existe un dualismo inherente en el que la totalidad sólo se logra a través de un fenómeno y su análogo (pero de valor contrario). Así, en este último capítulo establecí tres secciones vinculadas a partir de la trascendencia heideggeriana los cuales se visualizan de la siguiente manera:

Arquetipo de lo Trascendental en 14 poemas



En la primera sección analicé ocho poemas en los que se encuentra la imposibilidad del arquetipo de lo trascendental, enlazados a través de los símbolos de la nada (nihilidad), la muerte, la locura, el silencio, la soledad y la ausencia de fe. Sobre esta sección es importante aclarar que la intrascendencia del sujeto lírico algunas veces se da por no lograr la comunicación con Dios, o con lo sagrado, y en otras porque el ser finito no alcanza la trascendencia al no lograr mantenerse en sus ideales -a manera de una comprensión propia heideggeriana- o por ir contra ellos. Sintetizo específicamente lo concluido en los poemas pertenecientes a esta sección:

En los dos primeros poemas “XXVI” y “XXIX” encontré el símbolo de la locura como lo atroz que lleva a su protagonista –Schumann el músico alemán- a ser vencido por los demonios, a la par del símbolo del silencio como mutismo, los cuales lo ligan con la nihilidad y el vacío, dado a través del alejamiento y separación entre el músico, su esposa y la creación que simboliza la trascendencia. Así, lo anonadante de la nada “siempre al acecho” (*¿Qué es metafísica?* 9) lo consume, hablamos de la privación (actitud provocada por esta nada no ideal). En estos dos

poemas quedan abiertas dos opciones, la primera es que al encontrarse en esta situación Schumann decide “darse la espalda a sí mismo” (*Ser y tiempo* 206), lo cual lo aleja del *Dasein*, a manera de negación y escape; la segunda es que el protagonista sabe lo que pasa (como se afirma en el poema “XXIX”), cuando la voz lírica dice de Schumann: “te aferraste a ella con la serenidad/ de quien ya no es dueño de sí”, lo cual puede vincularse con la noción de que el músico está consciente de la trascendencia y sabe que se le escapa pero ya no puede actuar, por lo tanto, es vencido por los demonios.

En el siguiente poema de esta primera sección: “La garganta del ángel”, encontramos nuevamente el silencio como mutismo, pero ahora ligado con el ángel y la muerte. Para la interpretación de este texto propuse partir de dos reminiscencias filosóficas que se interrelacionan: la primera es, el símbolo del ángel para el poeta Rainer María Rilke y la cosmovisión que a partir de él es instaurada por Heidegger en *¿Para qué poetas?*; y la segunda es el valor de los sueños de anábasis para la tradición neoplatónica, estipulado por el romano Macrobio (estudiado por Octavio Paz para el “Primero Sueño” de Sor Juana) y José Pascual Buxó en el estudio que él hace para la misma poeta. En este poema afirmé que Hernández se inspirara directamente en dichas nociones filosóficas, pero sí que las características aludidas son de tradición romántica y en él perviven -hacia la segunda estrofa del poema-: la imposibilidad de la trascendencia, del *Dasein*, por lo tanto hablé de la nada –como nihilidad- que provoca la actitud de la execración.

En los siguientes cuatro poemas de esta primera sección –“Trece”, “Diecisiete”, “Veintiuno” y “Treinta”- estamos ante la muerte que constriñe al protagonista, quien experimenta a través de una comprensión impropia su situación de arrojado, de “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”, dándose la espalda y dejando que su ser se le escape ante lo

anonadante de la angustia que lo aleja de la libertad del poder-ser, entregándolo al fracaso y la privación (dos de las actitudes provocadas por la nada).

En “Acto seguido”, último poema de esta primera sección, nos encontramos con la imposibilidad de acceder al campo de la vacuidad (noción propia del filósofo Keiji N., abordada en el segundo capítulo), el protagonista se sabe en el campo de la nihilidad, en el que el existir del ser se coloca ante la nada negativa, la imposibilidad de vincularse con lo divino y trascender lo individual, lo efímero. Parafraseando a Mircea Eliade, en *Mito y realidad*, la actitud final de la voz lírica en el poema alude a tener presente la diferencia entre los creyentes -en este caso de la religión católica- y los no creyentes y su actitud de saber que vendrá una catástrofe para ambos; pero para los creyentes el Apocalipsis viene con una salvación gracias al Mesías y en los segundos el final catastrófico sobrevendrá sin ningún tipo de salvación.

De manera concluyente en los ocho poemas de esta primera sección se encuentra la carencia de lo trascendental entendido como el vacío de la nada, “Campo de la nihilidad” explicado por Nishitani o la nada no ideal para Eckhart (aquella que no conduce al conocimiento de Dios) o a la no totalidad del ser de Heidegger y que en *¿Para qué poetas?* habla de una carencia de lo sagrado; es decir que se queda en la angustia y se da –hablando heideggerianamente- la espalda a manera de negación y escape y por lo tanto se aleja del *Dasein*, lo cual remarca su estado de arrojado al “no-estar-en-casa” y “estar-en-el-mundo”; entonces a los protagonistas de los diferentes poemas el “ser total” se les escapa, se les vuelve ajeno y se acercan a la noción negativa de la muerte –a su comprensión impropia- aludida en el segundo capítulo (tanto para la Filosofía de la Naturaleza, la Simbólica y para Heidegger) en las que en su aspecto no ideal simboliza “la presencia desnuda del radical trágico [...] de la herida o desgarro ontológico perpetuamente actualizado” (Lanceros 44). Parece entonces que en estos poemas se

ilustra la época de penuria -de la positividad no ideal de Byung-Chul Han- donde el hombre “se obstruye” (*Para qué poetas* 57) el camino y se aleja de lo sagrado; pierde al ser en lo efímero y no le permite ni concretarse ni comunicarse con aquello que el humano conserva de divino ni de la unidad original de los románticos.

En la segunda sección del tercer capítulo, encontramos 5 poemas en los que se da el logro y la presencia del arquetipo de lo trascendental posibilitado por los símbolos del amor, el lenguaje, la naturaleza, la música, el silencio y la locura. En los dos primeros poemas “Palabras de la Griega” y “Habla Scardanelli” se encuentra el balance entre la criatura diurna y la nocturna lo cual exalta la característica del *Dasein*, de que siempre es con el otro, entendiendo como parte del ir más allá de la vida cotidiana dado que en su unión ambos seres pueden reencontrarse con el estado original a través del “movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65), ligado con la trascendencia. Un aspecto interesante aquí fue que si bien Heidegger argumenta que es la angustia la que lleva al ser a estar consciente de su ser total, en estos dos poemas considero que dicha angustia puede entenderse como la enfermedad de la criatura diurna y lo bestial que poseen ella y la criatura nocturna. Pero es ésta última -Scardanelli/Hölderlin- quien posee de entre todos sus rasgos uno esencial y es que “flota sin cesar en el lenguaje” (en el primer poema “Palabras de la Griega”), lo cual remite a la poesía como diálogo originario y “soporte vivo del poder de la poesía” (*Los himnos* 34). Otra característica fundamental que ambas criaturas poseen es que -dados sus atributos- en ellos también tenemos los llamados comportamientos míticos, estipulados por Mircea Eliade, dado que valoran y retoman el origen y estos “se vislumbran también en el deseo de recobrar la intensidad con la que se ha vivido, o conocido, una cosa por primera vez; de recuperar el pasado lejano, la época beatífica de los ‘comienzos’” (Eliade *Mito* 90); lo cual simboliza el deseo de retornar al tiempo ritual del eterno retorno.

En el siguiente poema de esta segunda sección “V (Criaturas confundidas)”, los protagonistas: la mujer y el caballo se sumergen y al llegar a las profundidades abisales, se encarnan en luz y salen enarbolando una resurrección mítica (nuevamente a manera de los comportamientos míticos de Eliade) y erótica que permite la trascendencia y el vínculo con lo sagrado, la presencia del *Dasein* como “movimiento sobrepasador del ser” (*Fundamento* 65), en el que a la manera de los románticos la mujer concreta con la naturaleza una relación más profunda y armoniosa (Béguin 480). Además en los tres primeros poemas de esta segunda sección la noche presentó el mismo valor sagrado que para los místicos (Eckhart) y los románticos, dado que es donde el ser se vuelve nada, trascendental, eternidad y plenitud.

Los dos últimos poemas de la segunda sección: “Escribe Scardanelli” y “VIII”, pertenecientes a poemarios diferentes, se encuentran vinculados por mantener la noción del silencio y la música como los posibilitadores de la trascendencia que se contraponen a la muerte (esta última aquí significa nihilidad –hablando heideggerianamente- desde su comprensión impropia). En “Escribe Scardanelli” acudimos a una afirmación trascendental, versos 23 al 25: “Los espejos nacieron para reflejar lo que muere./ La música no se refleja en los espejos./ El silencio tampoco” (*Moneda* 47); la voz lírica rompe así con la dicotomía simple que pueden tener la música y el silencio y los vincula otorgándoles el mismo valor. Al respecto Chevalier y Gheerbrandt puntualizan que la música es comunicación que llega hasta lo divino (740). Estos valores trascendentales del romanticismo alemán y la mística son retomados en “VIII” el siguiente poema. Aquí, la voz lírica diferencia entre la tierra como “realidad sombría” y el silencio como el lugar donde “crece la calma de Los Celestiales” (*Moneda* 146). Para enriquecer el significado del silencio cité a Rilke, quien en sus elegías caracterizaba el mensaje de Dios como silencio, y específicamente en *Poemas a la noche*: “nada hay tan mudo como la boca de un

dios”. Entendiendo este último como respeto y la única forma de comunicación entre el *Dasein* del hombre y la sobreabundancia de los dioses.

En la tercera y última sección de este capítulo presenté el análisis de un poema en el que se da la ambivalencia arquetípica de la flauta que alude a símbolos de vida y muerte; esto atañe tanto al logro como a la imposibilidad de la trascendencia. Con las características de este poema se rompen las cualidades divididas en los símbolos de lo positivo o lo negativo de los otros 13 poemas en los que, por ejemplo, en la primera sección el silencio alude al mutismo y es negativo (entendido heideggerianamente desde una comprensión impropia); y en la segunda sección se vincula con los misterios de lo sagrado y por lo tanto es positivo, desde una comprensión propia. Aquí el homenaje a Trakl retrata una flauta de la luz que se liga con lo trascendental pero al mismo tiempo, al ser la flauta de la muerte (entendida como nihilidad), es capaz de acercar a lo no trascendental.

De manera concluyente considero que si bien en la poética de Francisco Hernández converge la influencia de diferentes tradiciones literarias, creo que a partir de la articulación de lo trascendental heideggeriano y su vínculo con el ideal de la Filosofía de la Naturaleza y la Simbólica -de carácter hermenéutico- remarqué en la poesía del veracruzano que el hombre puede descifrar el lenguaje del mundo al mantener vivos los mitos y que la trascendencia es posible gracias a La Palabra, el lenguaje: el más peligroso de los bienes -a la manera de Hölderlin- porque “dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea” (*Hölderlin* 25). Por eso, mi interés en resaltar que si bien Hernández puede aludir en algunos poemas a lo coloquial, directo y simple del lenguaje, no se pierde en el vacío que reina en la poesía mexicana actual.

Bibliografía

Argüelles, Juan Domingo. *Antología general de la poesía mexicana. De la época prehispánica a nuestros días*. México: Editorial Océano/Sanborns, 2014.

Argüelles, Juan Domingo. *Dos siglos de poesía mexicana, del siglo XIX al fin del milenio: Una antología*. México: Océano, 2001.

Baeza García, Ricardo. “El maestro Eckhart y la obra de Nishitani, La religión y la nada”.
Revista Círculo hermenéutico Julio 2007: 25–32.
http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N6/revista6_4.pdf

Barrios Casares, Manuel, traductor. “Fragmento de Hiperión: traducción y estudio preliminar”
por Friedrich Hölderlin. *Thémata: Revista de filosofía* 1985: 149-172.
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/45802/12%20Holderlin.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México: FCE. 1954.

Beorlegui, Carlos. *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010.

Béristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1992.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Barcelona: Taurus, 2000.

Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: FCE, 2013.

_____. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, 2015.

Biblia de Jerusalén. Editado por Desclée De Brouwer. Bilbao, 2009.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979.

Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Andalucía: Editorial Renacimiento, 2006.

Byung-Chul, Han. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014.

_____. Entrevista por Francesc Arroyo. *Periódico ABC*, 21 Mar. 2014, http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html.

Consultado el 8 de Nov. de 2016.

_____. Entrevista por Alfonso Armada. *Periódico ABC*, 3 Feb. 2015, [http://www.abc.es/cultura/cultural/20150202/abci-entrevista-byung-chul-](http://www.abc.es/cultura/cultural/20150202/abci-entrevista-byung-chul-201502021247.html)

201502021247.html. Consultado el 10 de Nov. de 2016.

_____. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.

_____. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.

_____. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2010.

_____. *El ojo en la mitología*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1992.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.

Cohn, Priscilla. *Heidegger: su filosofía a través de la nada*. Madrid: Guadarrama, 1975.

Cu Cortés, Julio. *Poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. 1940-1990*. México: UNAM, 1994.

Cuartango, Román. *Así como fundan los poetas... (Heidegger y la poesía de Hölderlin)*. Cantabria: Editorial Límite, 2000.

- Cuesta Abad, José y Jiménez, Julián eds. *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2006.
- Dussel, Enrique, et. al. *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino"*. México: Siglo XXI, 2009.
- Eckhart. *El fruto de la nada*. Traducido por Amador Vega Esquerro. Madrid: Siruela, 2008.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. España: Labor, 1991.
- _____. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Escudero, Adrián. *El lenguaje en Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder, 2009. <https://escuelafilosofiaucsar.files.wordpress.com/2015/09/jesus-adrian-escudero-el-lenguaje-de-heidegger-diccionario-filosofico-1912-1927-2009-1.pdf>
- Esquina, Jorge, prólogo. "El canto del abismo". *El infierno es un decir*. Por Francisco Hernández. México: CONACULTA, 1993.
- Fernández, Javier. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos/ Alianza, 2011.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas*. España: Alianza Editorial, 1983.
- González León, Jorge. *Poetas de una generación (1940-1949)*. México: UNAM, 1981.
- Gordon, Samuel. *Poéticas mexicanas del siglo XX*. México: U. Iberoamericana, 2004.
- González Torres, Armando "Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960". *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II. Guedea, Rogelio, coordinador. México: FCE y Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, 2015, pp. 17-36.

- Heidegger, Martin. "La esencia de la poesía". *Arte y poesía*. Heidegger, Martin. México: FCE, 2005.
- _____. *Los himnos de Hölderlin "Germania" y "El Rin"*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- _____. *¿Para qué poetas?*. México: UNAM, 2004.
- _____. *¿Qué es metafísica?*, traducción de Xavier Zubiri
http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/2013/metafisicahe.pdf
- _____. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorge Eduardo Rivera. 1997. www.philosophia.cl /
Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
http://www.magonzalezvalerio.com/textos/ser_y_tiempo.pdf
- Hernández, Francisco. *Antojo de trampa. Segunda antología personal*. México: FCE, 1999.
- _____. *Diario invento*. México: Aldus, 2003.
- _____. *Diario sin fechas de Charles B. Waite*. México: Almadía, 2013.
- _____. *El corazón y su avispero*. México: FCE, 2004.
- _____. *El infierno es un decir. Antología personal*. México: FCE, 1993.
- _____. *Imán para fantasmas*. México: Era y CONACULTA, 2004.
- _____. *Moneda de tres caras*. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.
- _____. *Poesía reunida*. México: UNAM, 1996.
- _____. *Soledad al cubo*. México: Editorial Colibrí, 2001.
- _____. *Una forma escondida tras la puerta*. México: Ediciones Monte Carmelo, 2012.

- Higashi, Alejandro. *PM / XXI / 360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: UAM, 2015.
- Hölderlin, Friedrich. *Poemas de la locura. Precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los años oscuros del poeta*. Madrid: Hiperión, 1978.
<http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/HOLDERLIN-Poemas-de-la-locura.pdf>
- Jackson, Timothy L., y Veijo Murtomäki. *Sibelius studies*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2015.
_____. *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Leyva, Ángel. *Versos comunicantes II*. México: Alforja y UAEM, 2005.
- Leiva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1959.
- Lizarazo Arias, Diego. *La hermenéutica de la imagen sagrada en el Círculo de Eranos en*
http://www.diegolizarazo.com/recientes/la_hermeneutica_de_la%20imagen_sagrada.pdf
- Lumbreras, Ernesto y Milán, Eduardo. *Prístina y última piedra, antología de poesía hispanoamericana presente*. México: Aldus, 1999.
- Meis, Anneliese. “El ser, plenitud atravesada por la nada según Hans Urs von Balthasar”.
Teología y vida 2009: 387-419. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32214691027>

- Mendiola, Víctor, et. al. *Tigre la sed, antología de la poesía mexicana contemporánea*. Madrid: Hiperión, 2006.
- Monsiváis, Carlos. *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. México: Editorial Planeta, 2001.
- Mujica, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1996.
- Nishitani, Keiji. *La religión y la nada*. Madrid: Siruela, 1999.
- Oliva Mendoza, Carlos “La época romántica de la poesía mexicana”. *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo I. Guedea, Rogelio, coordinador. México: FCE y Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, 2015, pp. 145-167.
- Ortiz-Osés, Andrés. “Hermenéutica, fiesta y símbolo”. *Intersticios*. 2003: 89-101.
<http://www.bibliocatalogo.buap.mx:3403/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=6cf0d6dc-c75c-4455-b541-7856ab9b7bd8%40sessionmgr115&vid=5&hid=115>
- Palma, Alejandro. “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández”. *Valenciana*. 2017: 37-55.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382015000200037&lng=es&nrm=iso
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2005.
- _____. *Paz Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Seix Barral, 2003.
- Platón. *Diálogos IV. La república*. Barcelona: Gredos, 1988.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. España: RAE, 2016. <http://dle.rae.es>

- Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Roca, Juan Manuel. Entrevista con Francisco Hernández y Nuno Júdice. *Parteaguas*, año 5, no. 34, 2015, pp. 21-27.
- Ronnberg, Ami, coordinadora. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: Taschen, 2011.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- Sánchez, Fernando Fabio “Francisco Hernández o la poesía de la delirante lucidez”. *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II. Guedea, Rogelio, coordinador. México: FCE y Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, 2015, pp. 184-196.
- Saviani, Carlos. *El Oriente de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2004.
- Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela, 2013.
- Schurian, Walter. *Arte fantástico*. Alemania: Taschen, 2006.
- Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: FCE, 1979.
- Tacey, David. *Cómo leer a Jung*. México: Paidós, 2010.
- Trakl, Georg. *Poesía Completa*. Madrid, Trotta, 2010.
- _____. *Poemas 1906-1914*. Barcelona, Icaria Poesía, 2003.
- Tornero, Angélica. *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007.
- _____. *Las maneras del delirio*. México: UNAM, 2000.
- Velásquez, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México: COLMEX, 2009.

Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Barcelona: Gredos, 2009.

Xolocotzi, Ángel y Gibu, Ricardo. “Fenomenología, ontología y hermenéutica: Las transformaciones conceptuales de Heidegger”. *La aventura de interpretar. Los impulsos filosóficos de Franco Volpi*. Xolocotzi, Ángel, et. al. México: BUAP y EON, 2011, pp. 73-92.

Xolocotzi, Ángel. *Fundamento y abismo. Aproximación al Heidegger tardío*. México: BUAP y Porrúa, 2011.

Xolocotzi, Ángel y Huerta, Vanessa. “No-ente y abandono del ser. Dos aspectos del despliegue de la nada en Martin Heidegger”. *Analogías alternantes de la nada. Ejercicios filosóficos sobre el vacío*. Sevilla, Héctor, coordinador. México: Ítaca, 2015, pp. 229-248.