

ASEDIOS A FRANCISCO HERNÁNDEZ

Joaquina Rodríguez Plaza*

Cuando decidí leer la *Poesía reunida* de Francisco Hernández,¹ mi intención era conocer su obra y acompañar al poeta de San Andrés Tuxtla sin pretender interpretarlo ni, mucho menos, juzgarlo. Pero ¿cómo conocer sin interpretar?

Ningún lector es inocente. Toda lectura, como toda mirada, está influida por la experiencia de otras anteriores que determinan la mía. Mi lectura ya no puede ser inocente ni, menos aún, puede ser sencillo el acompañamiento de un poeta que es de suyo bastante complejo; por lo que escribo estas líneas con el irremediable bagaje de mis propias experiencias lectoras, prejuicios, músicas e ideas relacionantes que espero añadan alguna riqueza a la pluralidad de lectores que sigue teniendo Francisco Hernández.

Me parece válido asediar a un poeta para quien todo tiene relación con todo, con especulaciones fragmentadas como sugiere su propia obra. De la pluralidad de temas, tonos, timbres, trampantojos con los que el poeta logra fascinarnos (fascinación del horror, en ocasiones, que es difícil saber si proviene del descubrirse en sus laberintos interiores o de entrometerse en los nuestros), he elegido comentar, no como *incipit*, sino incipientemente, lo que me

parece ser la fuente básica de sus primeros poemas: sus lecturas. En el segundo asedio, acompañé a Francisco Hernández con mis propias notas acerca de un tópico frecuente en toda su poesía: la música.

Leer al poeta veracruzano es pasearse por un contexto de abundancia histórico-literaria. Es evidente que el manantial de la mayor parte de su poesía brota de sus propias vivencias lectoras, en especial la de aquellos poetas desgarrados para quienes el Paraíso dejó de existir desde tiempo atrás. El hombre posmoderno fue expulsado desde hace tiempo de tal lugar. No hay paraísos ni edenes que valgan decir, sólo “el infierno es un decir”, sólo él merece ser dicho como lo único real.

En esa exploración explotan imágenes alucinantes. No la locura —esa nos pertenece a todos— sí el delirio.² No es la política ni la religión ni lo social que vamos a encontrar como preocupaciones vitales de su poesía; sí el amor, sí la sexualidad, sí el infierno. Y una sola fe: la poesía.

Para escribir sobre la escritura, cuenta una leyenda sumeria, es preciso montarse en aquella tortuga que fue bautizada como Prudencia [...].³ Mi deseo es ser pru-

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ *Poesía reunida (1974-1994)*, UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1996 (Poemas y Ensayos). Las referencias son todas de esta edición.

² Véase el excelente trabajo de Angélica Tornero: *Las maneras del delirio*. México, UNAM, 2000 (Biblioteca de letras).

³ Palabras de Francisco Hernández para el catálogo de la exposición pictórica de Irma Palacios —*Escribir-Pintar*. El texto completo también apareció en la página con la que todos los viernes colabora el poeta en el periódico *Milenio*.

dente. No quisiera hablar de influencias, con el propósito de hacer un balance bancario para mostrar cuánto debe Francisco Hernández a otros escritores, ni tampoco hacer ese tipo de cuentas tan del gusto de la crítica literaria para probar semejanzas entre ellos; más bien subrayo la idea de que todo escritor crea a sus precursores. También intento aquí expresar mis emociones y conmociones en tanto lectora, con imprudente libertad para comentar algunos aspectos de su poesía; aunque bien sé que un comentario no puede surgir sino a partir de una interpretación que, a su vez, está siempre vinculada con algún juicio de valor. No obstante, no deseo caer en la ingenuidad de creer que se puede conocer la intencionalidad de un autor o comprender en totalidad sus textos. Mi objetivo es únicamente acompañar al poeta en tanto lectora e intentar expresar mis propios placeres y también mis desconciertos.

Sospecho que los primeros poemas de esta antología se originan bajo la influencia de su maestro, español exiliado, Patricio Redondo, quien proveniente de la escuela krausista de España y convencido después de los beneficios de la escuela Freinet, inculcaba a sus jóvenes alumnos la idea de que había que sentipensar como si nadie lo hubiera hecho antes, para después, aprender de los demás. Tal postura vital rige en toda la obra de Francisco Hernández. Siento que siente como nadie lo había hecho antes; y si bien en sus primeros poemas del volumen se trasluce una cronología de vivencias provenientes del mundo externo (Ángela Davis, las Panteras Negras, etc.), después, lo que deja ver en sus poemas son sus estados interiores discontinuos, sus revelaciones fragmentadas, sus angustias también fragmentadas —afortunadamente para esta lectora— por el tajo del humor o la ironía.

“El poeta no descansa, no duerme, está hecho de memoria”, memoria de veinte años de sus experiencias cotidianas: el amor y el dolor; la soledad y el humor; las lecturas y el alcohol; la música y los viajes.

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

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

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

(“Hecho de memoria”, p. 318)

En todo escritor en agraz hay un gran interés por lo que otros han escrito, por saber cómo han percibido y expresado sus sentimientos y experiencias vitales. El poeta bebe de esas fuentes y, en buena medida, es con su sed insaciable de entender y entenderse como hace crecer su propia poesía; “y huyen de sed en sed por su delirio” como dijo Gilberto Owen. *Sacio mi sed en balde*, escribe Francisco Hernández en una de sus “Instantáneas” con su genial capacidad para el juego de palabras y greguerías. Digo sed y me vienen a la memoria unos versos de Antonio Machado:

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.

Pero, por supuesto que la sed sí sirve. La sed es el deseo. Ese impulso inconsciente que nos mueve en búsqueda de un “algo” carente en un principio de objeto y, por tanto, de nombre. El deseo es el vacío, el hoyo negro que cuando descubre su objeto deseado se convierte en un querer o necesitar. Entonces la sed es metáfora de esa resequedad física y psíquica que se concreta en sed de amar, conocer, entender. Pero el deseo es tantálico. Estamos condenados al mismo suplicio que el nióbida del mito, Tántalo, quien fue castigado por sus muchos pecados contra los dioses a vivir en un esfuerzo eternamente frustrado.⁴ Yo quisiera, por ejemplo, comprender —en los dos sentidos que este verbo encierra: entender y abarcar al otro— todos los poemas de Francisco Hernández y no lo logro. Pienso en la posibilidad

⁴ Tántalo fue condenado a vivir en un lago cuyas aguas le llegaban hasta el cuello, y con árboles llenos de fruta sobre su cabeza; pero no podía beber ni comer nada, ya que, cada vez que lo intentaba, el agua era absorbida por la tierra, y los frutos elevados por el viento repentinamente (*Diccionario de la mitología clásica*).

de la entrevista/y me arrepiento; pienso en telefonarle/y me intimidado. No obstante, la sed, la apatía vuelve, y recomienzo la lectura. Vuelvo a percibir lo obvio: Francisco Hernández deja su huella admirativa por poetas anteriores a él, no solamente conjugando título con dedicatoria *A Pablo Neruda, El viejo Ernest*,⁵ sino también rindiendo homenaje a otros de su preferencia y simpatía como Edgar Allan Poe —*Retrato hallado en una botella*— a Fernando Pessoa —*Apontamiento*— a Ezra Pound, Henri Michaux, Malcom Lowry, Arthur Rimbaud y a muchos más a partir de quienes construye su particular discurso poético infinitamente rico, connotativo e innovador. Las palabras de Hernández se refieren a otras palabras con innumerables despliegues de posibilidades conceptuales. Ciertamente que el lenguaje poético es creación. El *je est un autre* de Rimbaud está también en la base de la dispersión de la individualidad hernandiana, y ello es palpable en sus versos donde es explícita la afinidad que siente por varios de esos “torturados, esos profesionales de la angustia”.⁶

Hay dos formas míticas, extremas ambas, entre las que el deseo se mueve y conforma: Eros y Tanatos. Estos dos dioses mitológicos rigen nuestras vidas continuamente. Eros, el dios del amor, es quien conduce nuestros impulsos y deseos más profundos y recónditos. La leyenda más antigua de este dios consideraba a Eros después del Caos primitivo, nacido junto con la Tierra y el Tártaro. Hay versiones que hacen a Eros nacido del huevo original engendrado por la Noche, huevo cuyas mitades formaron la Tierra y el Cielo. El ser humano concibe las distancias que lo separan tanto del cielo como del Tártaro, tan debajo éste del Hades como la tierra lo está con respecto al cielo. Acaso el ser humano se siente residir en el centro de esos dos polos y anhela vincular lo que está desunido, fragmentado, discontinuo. El poeta experimenta la necesidad vital y erótica de actuar como mediador o gozne que una los extremos. El erotismo del cuerpo y el erotismo del lenguaje están regidos

⁵ Véase, *Poesía reunida*. UNAM, 1996 (Colección Poemas y Ensayos).

⁶ Palabras de Vicente Quirarte del estudio introductorio a *Poesía reunida*.

por la misma divinidad mítica. Un botón de muestra (fragmentado) en Francisco Hernández es el poema intitulado “Hacia tu vulva luz”:

escribo sobre tu ojo
en blanco
ves lo que miran
mis palabras
como erección
de bosque subterráneo
irrumpe
con sus cantos cifrados [...]

en un cerrar de ojos
te ciegas
me siegas
y borras
lo que escribo

(*Poesía reunida*, pp. 94-95)

Se requiere, en efecto, de abundante prudencia para no cegarse con lo que escribe Francisco Hernández; borrar o eliminar un verso, una palabra, una letra crea esa *diferencia* de la que hablaba J. Derrida; sin embargo, es imposible acompañar al poeta sin adular, y acaso prostituir, lo que él escribe.

El escritor intenta siempre hacer coincidir su propósito escritural con el lenguaje, intenta instaurar la cópula perfecta entre su deseo y las palabras con las que lo persigue, pero nunca queda satisfecho ni pleno. Así lo dice Francisco Hernández:

lanzo la palabra búmerang
y no regresa
tomo la palabra válium
y no duermo
invoco la palabra luzbel
y no aparece
aspiro la palabra oxígeno
y me asfixio
camino la palabra morgue
y te recuerdo
dibujo la palabra puente
y se derrumba
escribo la palabra final
y recomienzo

(*Poesía reunida*, p. 117)

¡Ah, la palabra, la palabra! El poeta mantiene perpetua lucha con el lenguaje, a sabiendas de que éste es siempre deficitario para expresar todas sus inquietudes conscientes, preconscientes o inconscientes. En el poema anterior, no obstante, se deja ver con claridad esa lucha con las palabras que se rebelan contra el escritor y, a la vez, lo revelan capaz de decir lo increíble al resignificar el lenguaje cotidiano. Cada palabra convoca un recuerdo distinto sin relación aparente, pero ambos, palabra y memoria no pueden ser dichas ni evocadas a entera satisfacción. No hay puntuación en el poema y, menos aún, un punto final: su poesía es un eterno “recomienzo”. La incompletud existe aun antes de que Gödel nos la demostrara matemáticamente. El poeta se desgañita (léanse sus poemas *Gritar es cosa de mudos*) para vencer los obstáculos del lenguaje y mantener la tensión necesaria entre el ideal y el presentimiento de alcanzarlos: *Las palabras presienten/ su vagar exacto*. No grita como Job pidiendo justificación racional de la creación o queriendo saber si hay un significado en el significado; Hernández sabe que la respuesta a Job es la creación propia y se esfuerza por saciar su sed, con el agua al cuello. Y si ha logrado la adecuación perfecta de signo y tiempo y vida creada, en ese instante sabe que los ha aniquilado: alcanzar el deseo es aniquilarlo. Humberto Martínez expresa esta sensación así:

Con la escritura intentamos duplicar la vida, fijándola, porque la sabemos fluir sin parar. Es todo un mundo sobre el verdadero mundo que apenas vislumbramos. Nuestra pasión de escritores es tejer esa malla cuando pretendemos lo contrario: querer contactarlo, apropiarlo; querer romper la tela de difuminación natural y aclarar esos perfiles que no se deben ni se dejan atrapar. Estamos condenados a vida. Y es lo paradójico: *sólo fijando algo podemos observarlo, pero fijar es matar*. (Humberto Martínez, *Entretextos*, Universidad Autónoma de Nuevo León.)

Sin embargo, no toda escritura se queda en esa inmovilidad, en la medida en que un nuevo lector recrea, adjudica un nuevo significado al signo y éste recobra su movimiento.

Son incontables los poetas que han escrito acerca de este mismo deseo de nombrar, describir y, en particular, crear el mundo mediante el lenguaje; el poeta es capaz de capturar un instante pleno de vida y hacérselo sentir a sabiendas de que la fijeza del signo es momentánea. La poetisa polaca Wislawa Szymborska lo expresa en “Las tres palabras más sorprendentes”:⁷

Cuando pronuncio la palabra Porvenir,
la primera sílaba pertenece ya al pasado.

Cuando pronuncio la palabra Silencio,
lo destruyo.

Cuando pronuncio la palabra Nada,
creo algo que no cabe en ningún no-ser.

Tal necesidad de expresión proviene unas veces de esos momentos románticos de rebeldía ante el mundo circundante; otras, por rebeldía ante sí mismo. Hernández busca que su poesía sea “Hasta que el verso quede” así:

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.

Lo de menos era “quitarle al verso los caireles de la rima” como deseara León Felipe setenta años atrás; lo peliagudo es penetrar sin concesiones en los demonios internos que persiguen al poeta, consignar sus tormentos signándolos, firmándolos, y que la sangre de su canto brille incesante: *la sangre infatigable de los solitarios*.

Si la Modernidad ya habló del sujeto en falta que no huye de su vacío, sino permanece en aguda ob-

⁷ Doy la traducción de Krystyna M. Libura, y no la de Abel A. Murcia que aparece en *Poesía no completa*, FCE, México, 2002, p. 356.

servación de su falta, el posmoderno Francisco Hernández se autoinmola en provecho de la sagrada poesía. Él mismo se ve como *un tigre enjaulado que se alimenta de canarios*; es además un inconforme, un desasosegado permanente ante lo físico y lo metafísico, al igual que Edgar A. Poe: siervos de Eros y Tanatos a un tiempo. Quizás esta servidumbre no es sólo de románticos o geografías de poetas, ¿será acaso una servidumbre a la que estamos sometidos todos los seres humanos?

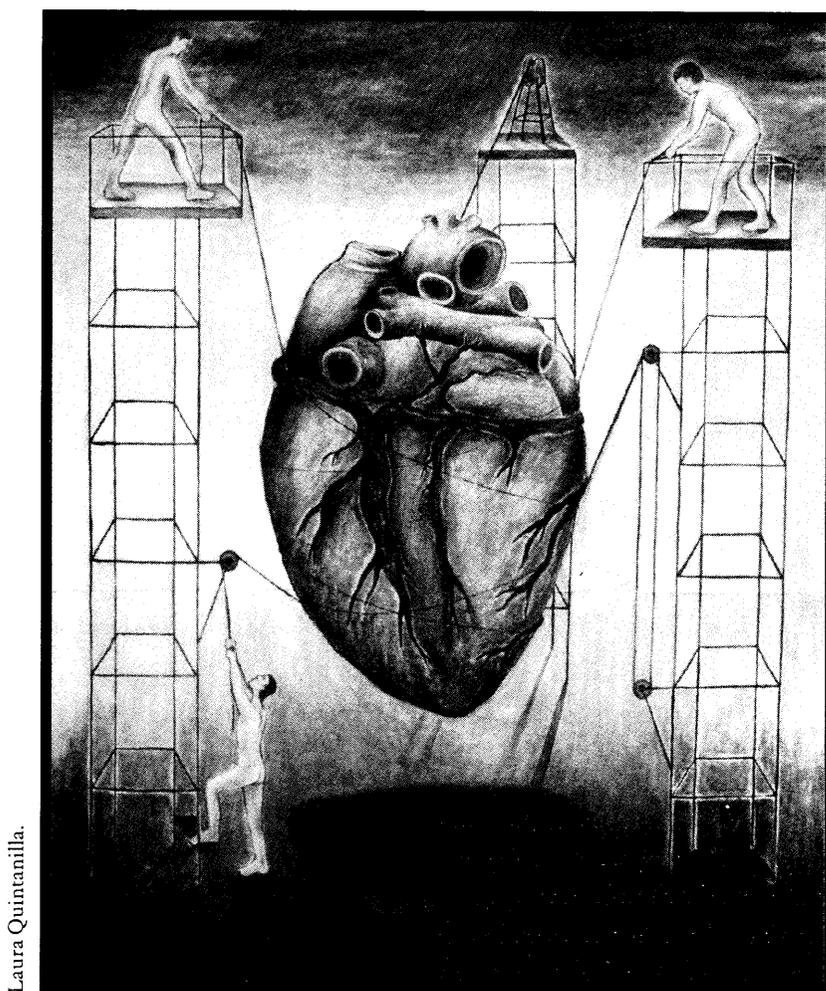
Eros y Tanatos son dioses en pelea. Hacen legión los escritores cuyas expresiones textuales oscilan entre las dos divinidades opuestas: la vida y la muerte. De ahí que muchos de los poemas de Francisco Hernández, especialmente los recopilados en *Moneda de tres caras*, estén contruidos como figuras elípticas cuyos dos focos, el sol y la obscuridad, el día y la noche, la vida y la muerte se mueven incesantemente como si obedecieran a las leyes planetarias de Kepler. Aunque ya sabemos que amor y muerte son reinos gobernados por el mismo monarca, el poeta lo sabe decir con bella perfección tajante:

Amortajados⁸

amor
taja
dos

Esta segmentación del título no es intrascendente: con ella crea el poeta tanto el instrumento como

⁸ Véase, *El infierno es un decir. Antología personal*, Conaculta, 1993 (Tercera serie de Lecturas Mexicanas, 83).



Laura Quintanilla.

Gran corazón. Encausto y chapopote s/tela, 180 x 150 cm. 1999.

la materia de su trabajo. Tampoco es un simple juego de palabras. Mas se puede comparar con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, quien al trastocar sintéticamente una idea filosófica previamente asumida, nos sorprende con una imagen insólita que recibimos como un golpe inesperado asestado en mitad del estómago; al segmentar el título, Hernández enriquece su contenido, lo convierte en una oración —los gramáticos definen la oración como un enunciado bimembre—, que magistralmente sintetiza el desencanto de la futura relación de pareja; y luego obliga a que el lector regrese a la palabra original que alude al cuerpo sin vida, amortajado en la sábana que paraliza, inmoviliza, toda acción.

A pesar del dolor que el amor perdido supone, hay

una enorme nostalgia por visitar ese doble reino del amor y la muerte. Dice así el poeta:

[...] *Allá, en el reino, otras manos amasarán la lluvia con la ceniza que llena el sayo de los muertos.* Allá se harán pedazos los iconos, uñas ajenas adormecerán los muslos de las parturientas y las mejillas de los niños serán pasto de esos pequeños monstruos que vuelan en parejas, conducidos por un ejército de piojos. No volveré a tocarte. Tu nombre ya no pronunciaré. Aquí, sobre la espalda de un combatiente que agoniza, acepto la derrota y esta imbécil nostalgia por el reino.⁹

La exasperación por dar sentido a la vida y, por tanto, a la muerte, conduce al poeta a la reflexión sobre el suicidio (La única cuestión filosófica sería, como señaló Albert Camus) en el poema intitulado "Bajo cero":¹⁰ [...] *Los pensamientos del suicida no son rápidos / ni brumosos: únicamente son fríos.* Versos que nos tranquilizan ante la imposibilidad de sentir a Francisco Hernández como un hombre frío; pues el ardor, la vivacidad, el fuego con los que sentipienza todo, incluida la angustia, cancela la posibilidad de ello, sin cancelar, no obstante, el tema, ya que la página siguiente es un entristecido recuerdo del suicidio de la poetisa Sylvia Plath. Y es que ese otro polo de Eros atrae con la fascinación del horror, en veces con el deseo perverso de entregarnos al más fuerte que nosotros, de abandonarnos a una fuerza ajena, incluso maléfica, y de precipitar nuestra perdición, nuestra liberación negra.

Es tan imposible citar aquí a los numerosos escritores atrapados por la nostalgia de Tánatos¹¹ como dejar de mencionar a Xavier Villaurrutia y su nostalgia de futuro; su deseo de conocer a la muerte, la "viva en ausencia" de *Décima muerte* cuyos cien versos

es imprudente y absurdo verter aquí, pero que nadie debería desconocer. Somos rehenes de los mitos por la simple razón de que los mitos nacen de las carencias, frustraciones, ansiedades, finalmente deseos. El deseo preexiste y persiste aún después de que el escritor coloque el punto final, pues nunca es final. El escritor dice, desdice, escribe, tacha como un poseído que oscila entre posiciones extremas de vida y muerte.

Sonidos a la vista

Si las resonancias histórico-literarias son abundantes, son aún más fuertes la resonancias y ecos musicales. Hernández es un compositor de nuevo tipo: propiciador de nuevas estéticas y formas de celebración lo mismo para ritualizar el amor que ilumina que el dolor irremediable que éste conlleva. Mezcla tonos, registros, timbres que suscitan en el lector, en ocasiones, recuerdos de canciones populares o poemas de otros tiempos y por tanto de otros ritmos, para recomponerlos de otra manera con total independencia o autonomía de aquellos gustos preexistentes: [...] *El poema es un canario/emplumado de palabras;* en más ocasiones se deja atrapar por la música romántica de Schumann o Mahler y, como siempre, conecta de forma insólita las palabras sin perder el flujo del ritmo que nos asombra para crear espacios psicológicos menos alegres, más sombríos. Así ocurre en su poema "Música de Mahler", cuyos treinta y cuatro versos nos evoca a "El Titán". Pero, mientras que la primera sinfonía de Mahler se desarrolla en una atmósfera prometeica llena de claroscuros, de exuberante elocuencia, de abundancia emocional, la emoción inicial del poema de Hernández es trágica:

despierta
el primer día del mundo
se afilan las navajas
del esqueleto
se desangra
la parte sumergida
del tímpano
así no hay mar que valga

⁹ *Poesía reunida*, p. 340.

¹⁰ *Ibid.*, p. 341.

¹¹ Véase Jean Starobinski, *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Taurus, Madrid, 1975.

ni fauna que florezca
ni color definido
para la piel desnuda
silencio
[...]

(*Poesía reunida*, p. 86)

Son cuatro los silencios que nos indica el poema y cuatro los movimientos de la sinfonía, pero si en ésta oímos más tarde una marcha fúnebre, en Hernández predomina lo fúnebre sin marcha, pues continúa diciendo: *un viento blanco y duro/ estrella lo vertical/ del cementerio*. Por supuesto que no es una descripción de la sinfonía compuesta por el alemán, nada más lejos de eso. El ardor del Titán que despierta y plantea la eterna pregunta acerca del destino humano, no es para el poeta sino un despertar al frío, a una vida que nace muerta, sin fauna ni colores; sólo se oye en los primeros versos el bisbiseo helado cortando el viento cósmico. En esto sí hay semejanza con Mahler, en esa nota agudísima, sostenida largamente en el espacio cósmico de los apenas audibles violines que introducen la sinfonía (¿o es una flauta de pícolo?). También hay igualdad en la pasión que expresan músico y poeta; recordemos que el título de la sinfonía fue abolido por Mahler en los últimos años, cuando la fuente de su inspiración había sido una apasionada experiencia personal: un amor de trágico final; la pasión que padece Hernández le quema, mas no con las elocuentes llamas del músico, sino con hielo. También el infierno puede ser helado. El destino humano, según la Biblia, es volverse polvo; para Hernández es la mente de la música que *como si fuera/ el último día del mundo/[...]* se hace polvo en sus manos.

No sólo Mahler se inspiró en el escritor romántico Jean Paul Richter para componer su música, también el otro músico alemán, Schumann, con el que se identifica Francisco Hernández en otros poemas que comentaré enseguida, se inspiró en aquel mismo poeta. Sorprende un tanto que ambos músicos tuvieran una influencia tan decisiva de un escritor, al parecer, mucho menor que otros contemporáneos de primera línea —Goethe y Schiller, por

ejemplo; pero más me sorprende encontrar en Francisco Hernández epígrafes, evocaciones y alusiones a numerosos creadores de la corriente romántica: Novalis y Hölderlin en particular. Se ha dicho que la poesía del siglo xx se sitúa también en esa corriente que vuelve a tomar vida en su generación, cuando el arte (aunque no sólo él) asume la responsabilidad de satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión ya no podía lograr; de ahí que Hernández desee volver a captar las potencias oscuras del ser humano, que los románticos trataron de superar examinando el dualismo del yo y del universo, no como un reproductor de imágenes ni sonidos, sino organizando sombras, vinculando imágenes cuya metonimia es difícil detectar en una primera lectura. Al igual que una partitura musical no está descifrada de una vez por todas, pues siempre oímos una ejecución nueva, la poesía de Hernández reclama varias lecturas, cuyo resultado me obliga a detenerme en la serie de poemas que componen “De cómo Robert Schuman fue vencido por los demonios”.

A estos demonios habría que entenderlos en Francisco Hernández en el sentido de *daimónion*, no como un *pathos*, sino como iluminaciones visionarias que surgen siempre a partir de cualquier experiencia vivencial, sea ésta un texto leído, un sueño, una alucinación, una pieza musical; relaciona todo con todo, para ir construyendo, transgrediendo, deconstruyendo su visión del mundo, tanto interno como externo. Esta riqueza de afinidades se corresponde con la variedad de tonalidades de sus poemas en los que se mezclan el lirismo y la ironía o la melancolía con la violencia.

La serie de poemas fueron escritos en 1988, cuando tenía Hernández 46 años. Así, en plena madurez, se solidariza el poeta con los demonios del músico para dejar vencer a XXX poemas de variados registros y tonalidades.¹² Merece ser transcrito el epígrafe de Novalis, no sólo para justificar el haberlo nombrado líneas arriba, también porque, como buen

¹² Cfr. *Poesía reunida*. (1974-1994), México, UNAM, 1996. pp. 367-402.

epígrafe, ilustra de manera luminosa la propuesta creativa de Hernández:

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

Como lectora que sólo desea acompañar a mi cazador de sombras sin robarle la caza, estoy obligada a no sucumbir a la enorme tentación de transcribir sus poemas, sino a palabrear alrededor de algunos de ellos: el señalado con el número I se inicia con versos que son una suerte de conversación con Schumann, como si entre ellos hubiera una estrecha amistad y conocimiento profundo. Tanto es así que el poeta le confía su hartazgo de todo y se desahoga sin ambages *de esta urbe pesarosa de torrentes plomizos / de este bello país de pordioseros y ladrones*, de los que sólo puede evadirse gracias al impulso que la música de su íntimo huésped le proporciona. Más aún, sobrevive gracias a ella y así lo confiesa en dos poemas de ocho versos cada uno: el VI y el XVI: *Para que salga el sol, música de Schumann.* / *Para destejer un tapiz, música de Schumann.* [...] y en el poema XVI: *Para que ruede la luna, música de Schumann.* / *Para pintar un bosque, música de Schumann* [...] especie de recetario con una sola fórmula: oír música de Schumann es indispensable para que acontezca cualquier movimiento cósmico o actividad humana. Esa música es como el ungüento mágico, la yerba que sirve para que amanezca, para amar, conocer, esperar, recordar, herir, detallar formas. Pues, para que se dé la vida, es necesaria la música. Para que se dé la música, se requiere de poesía. Maravillosa interdependencia.

Si la literatura se inspira muchas veces en la música, también ésta se inspira en aquélla.

Antes afirmé que Schumann se inspiró en los textos literarios de Jean Paul, mas no sólo en ellos, también en los de E.T.A. Hoffman, de cuyo excéntrico personaje, Johannes Kreisler, compuso Schumann su *opus 16, Kreisleriana*. Más que en ninguna otra composición, es en ésta donde encontramos identi-

ficaciones paralelas entre el músico y Francisco Hernández, primordialmente en los cambios de estado de ánimo extremadamente contrastados de los treinta poemas que integran *De cómo Schumann fue vencido por los demonios*. Ahí transmuta en versos el poeta su propia capacidad para significar contrapuntos, indagar en la pluralidad de sus estados anímicos, en sus movimientos simultáneos, en la subversión de sí mismo.

Hernández es un poeta tan polifónico que invita a comentarlo con polifonía semejante; desde luego, siempre provisional, siempre interrogante: ¿Cómo entender el pareado que se consigna con el número XXII? Dice así:

El pianista sale a buscar acordes en las catedrales.
Encuentra patas de gallo en los altares.¹³

Me detengo para escuchar la simultaneidad de ecos que mi oído capta y, por supuesto divagar fragmentariamente acerca de esos dos versos.

Otros gallos me cantan

La copla me ha invitado a entrar en una vorágine de imágenes de gallos, con sonoridad algunas; otras, con significativos silencios.

Ante todo sorprende la brusca antinomia entre lo que sale a buscar el pianista y lo que encuentra. Es una antinomia que aterra, literalmente, nos baja a tierra.

Para componer la 3a. Sinfonía, en 1851, titulada por otros Renana, Schumann se inspiró en la catedral de Colonia (en donde se celebrarían las ceremonias de elevación a cardenal de un arzobispo), cuyo central 4o. movimiento, de cerrada estructura contrapuntística, aporta las tonalidades solemnes propias de la ocasión. No es de extrañar que el poeta imagine a Schumann buscando inspiración “en las catedrales” y, aunque el romántico alemán no tuviese un fuerte arraigo católico, es un hecho que esas

¹³ *Poesía reunida*, p. 392.

magníficas construcciones han excitado e incluso iluminado a los espíritus creadores, tanto por su imponente estructura como por sus connotaciones simbólicas y representativas. Nos parece sensato (por *sensibilis*) que el pianista busque en esa edificación la música del espíritu, la revelación sagrada; al igual que Francisco Hernández busca los acordes del lenguaje para sacralizarlos en el poema.

Es pertinente una aclaración sobre la forma en que el pareado se expresa: está escrito en cursivas, como si fuera otra voz ajena que acompañase o contrapuntease la voz en segunda del poema del inicio, el “tú” con el cual se acercaba íntimamente el poeta a su interlocutor. ¿Por qué la lejanía, de repente mediante el tratamiento en tercera persona? Aunque son varios pares de versos en letras cursivas que se intercalan entre los XXX del total, de momento, tan sólo me pregunto por el pareado XXII antes transcrito. La analogía entre el contrapunto del 4o. movimiento y la oposición agónica del segundo verso de Hernández es inevitable: hay una antítesis entre lo que buscan, tanto el músico como el poeta, y lo que encuentran.

El ideal ansiado por Schumann en su juventud estaba muy alejado de lo material o de lo carnal; entonces dudaba entre ser poeta o músico; escribía proyectos de ensayos, poemas y novelas nunca terminados. En este último género traza el retrato de un protagonista, Gustavo, que bien podría ser el suyo propio: “...a Gustavo le gusta lo que está más allá de lo terrenal, lo que es espíritu misterioso”.¹⁴ Y ya desde entonces tuvo la revelación del Doble. ¿Son los primeros indicios de su esquizofrenia?

Sabemos de “los bemoles” que implicó su opción por la música. Expresó así su duelo por el abandono de escribir poesía: *Es extraño que allí donde el sentimiento habla más fuerte en mí, tenga que dejar de ser poeta*.¹⁵ Si optar es doloroso pues implica el cancelar otras posibilidades, Schumann se consagró a la música por el resto de su vida, escasa en verdad, pues

murió a los 46 años, pero quizá convencido de que el lenguaje es insuficiente para expresar todo lo que deseaba y, en cambio, la música una de las figuraciones —junto con la matemática y el misticismo— de lo ilimitado. Años más tarde, en 1847, cuando sus problemas y sufrimientos nerviosos se fueron agravando sin permitirle descanso, escribe en un nota que “...un cuarto de hora al piano me permite decir mucho más que si rellenase resmas enteras de papel”.¹⁶

Si era la música del espíritu lo buscado ¿qué representan esas feas patas de gallo? Su función evidente es la de contrapunto del primer verso, ser puente o mediador que reúne elementos separados: cielo y tierra, espíritu y materia, naturaleza y cultura, sueño y realidad.

Las catedrales son los edificios más antiguos en el mundo que mantienen su uso original, son construcciones espirituales que se alzan hacia el firmamento como en búsqueda del lugar donde se halla para los creyentes la armonía del cosmos. Es la piedra encomendada a Pedro (*Petrus*) sobre la cual fundaría su iglesia el de Nazaret. El altar, parte central y la más importante de las iglesias, es donde se guarda la custodia —la hostia en el copón bendito—, cuerpo y sangre de Cristo, la materialidad de lo inmaterial afirmada en el pan y el vino, la transustanciación en el misterio de la eucaristía. ¿Por qué aparecen, entonces, unas patas de gallo en ese lugar sagrado?

El cristianismo había ya superado la ética y la práctica —tanto del paganismo como del judaísmo— del sacrificio u ofrenda animal. Ninguna criatura viva sería ya sacrificada en los altares puesto que el amor del nazareno todo lo abarcaba. ¿Será que ese amor no alcanzó ni al músico ni al poeta? En el primer caso sabemos que no fue así, que el amor espiritual y carnal de Clara Wieck (que los versos de Hernández tratan siempre, para mi disgusto, con el epíteto de “niña Clara”) lo tuvo él siempre, y ella lo cuidó hasta el final. ¿Será la ofrenda de un pagano?, ¿o la materialidad del amor terrenal, sin cuerpo en donde hospedarlo?

¹⁴ Véase André Boucourechliev, *Schumann*. Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1981, p. 22.

¹⁵ *Ibid*, p. 18.

¹⁶ *Ibid*, p. 146.

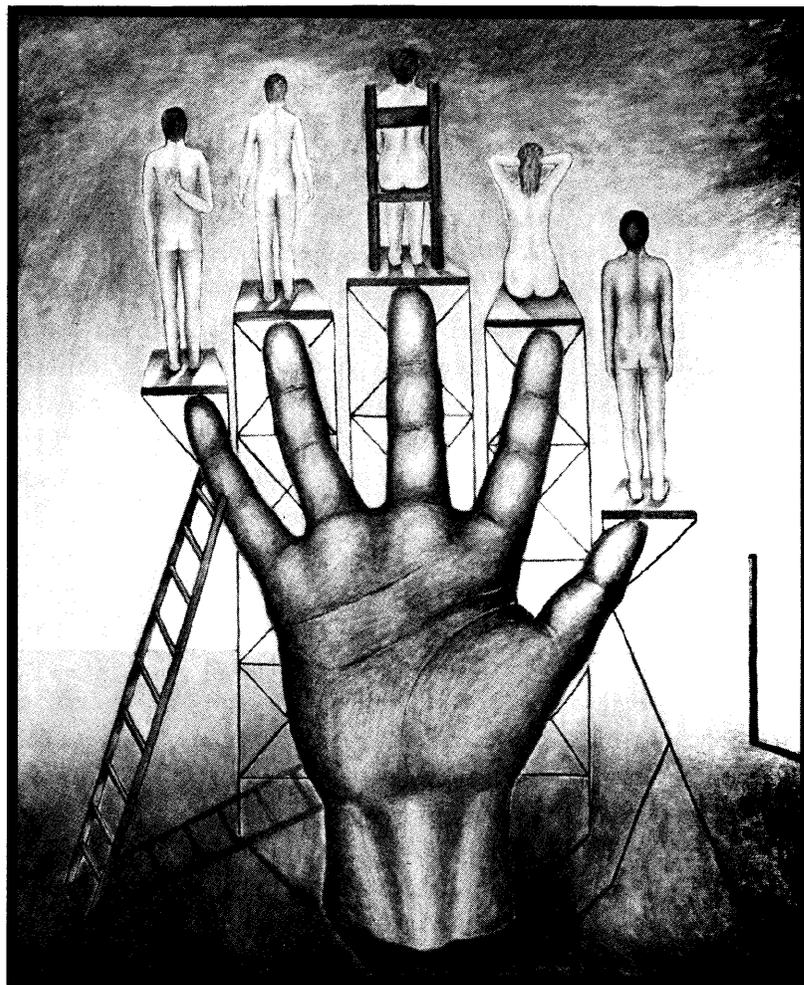
Si las catedrales pueden ser para unos el más sagrado de los símbolos, para otros pueden ser únicamente objetos profanos. Mas los símbolos, siendo en muchas ocasiones inconscientes, no son ocurrencias carentes de sentido, en especial para quien analiza. El símbolo satisface una pregunta, un conflicto, un deseo; expresa el mundo percibido y vivido tal como lo experimenta el sujeto en su psiquismo afectivo y representativo. Por supuesto que nunca podremos saber cuál es el sentido ni preguntárselo al autor; menos aún probar mis metáforas de lecto-escritura, no obstante, me es imposible abandonar a ese inquietante pareado.

Me cantan los “Dos gallos” de George Steiner;¹⁷ pero en ese soberbio ensayo, la ofrenda que Sócrates encomienda a Critón antes de morir o suicidarse con cicuta es la de un gallo completo: “...*le debemos un gallo a Asclepio. Paga mi deuda, y no la descuides*”, no es únicamente una parte del animal, no son sólo las patas. Lo que Hernández hace que Schumann encuentre en el altar es la fragmentación, pero no de la cresta que abandera el coraje, la valentía, el dominio; son únicamente esas extremidades escamosas, duras, sin carne y cuyas uñas quisieran imitar esos gallinaceos de otras aves de más altos vuelos. ¿Qué hacen ahí, en el altar del poema?

El poeta sale de sí mismo a buscar su propia música, la palabra que dé en el centro, absoluta; y encuentra el deseo frustrado y angustiado del otro, que también es el suyo: *Así te sueño, así te sufro en el insomnio/ aterido por estruendos lejanos*. Sufrimientos convergentes de uno y otro. Boucourechliev relata¹⁸ que con intención de quemar etapas en el estudio del piano, Schumann

¹⁷ Cfr. *Pasión intacta*, 3a. edición, Madrid, Siruela, 2001, pp. 427-464.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 41.



Laura Quintanilla.

Mano poderosa. Encausto, chapopote s/tela, 180 x 150 cm. 1999.

se amarró el tercer dedo para dar mayor independencia al cuarto, por lo cual su mano derecha quedó paralizada y la ilusión de ser un virtuoso del piano, frustrada. Una mano atrofiada, tanto para sacar acordes en el piano, como en la página, supongo (aunque yo lo sé de cierto) que acarrea enorme desazón, sufrimiento, impotencia y depresión; con todo ello pueden sobrevenir oscilaciones de carácter —manifestas en la vida personal de Schumann— convertidas en poemas (algunos como trallazos) en los textos de Francisco Hernández.

Las patas de gallo se han apoderado de mi atención, quizás inmerecida. Inmerecida por varias razones, una de ellas por parecerme la nota falsa del gallo que se queda “cacareando y sin plumas”, pero sigue conservando algún orgullo aunque haya perdido el hilo de

sus ideas, se le hayan agarrotado los dedos en el piano o se sienta vencido en la pendencia con los ritmos o las palabras.

Cuando el gallo está colocado en la cima de la catedral, está ahí como símbolo que vela y protege la vida; guarda la vida y además representa la supremacía espiritual. Situado en la cúspide pone particularmente de relieve su simbolismo solar: luz y resurrección. Pero en el verso de Hernández aparece como la antítesis de todo ello, de todo lo sublime. Representa al reino de la muerte, a la oscuridad, al mundo subterráneo. Peor aún, en tanto que de esa ave sin vuelo no quedan más que las patas. Ahí tenemos, por un lado, lo más bajo del cuerpo que ya no tiene vida, y, desde luego, lo más inestético del animal; por otro lado son las patas, sin embargo, las que dejan huella. Huella ¿de qué?, ¿de las polaridades del Eros a la vez carnal y espiritual?

Tras ir y venir alrededor de ese pareado, releo en *Antojo de trampa. Segunda antología personal* (p. 103), uno de sus textos con apariencia tipográfica de prosa titulado “La casa”, y encuentro las palabras ‘gallos de pelea’. Otras interpretaciones me acuden y sacuden, mas debo antes contextualizar en su prosa poética a estas aves violentas. El poema “La casa” está seleccionado por el autor como parte de “En las pupilas del que regresa”. Hernández vuelve a la casa familiar: *Esta es la casa donde nadie respira [...] donde corbatas fungosas colgadas en anzuelos, escudos de linajes antiguos donde los gallos de pelea y la miel de caña hacían las veces de avanzada [...] Admito que la interpretación depende de dónde segmente el texto. Si lo hago aquí, vuelvo a empatizarme con mi poeta sufriendo y complaciéndome a la vez en un vértigo de imágenes de su casa paterna, de las conflictivas relaciones con el padre —ya muerto— e inevitablemente evocado en una triste letanía:*

Ésta es la casa donde nadie respira,...
Ésta es la casa donde la humedad cala huesos
y agudiza el reumatismo de los fantasmas,...
Ésta es la casa donde las voces tienen cuerpo...
Ésta es la casa donde sólo las lágrimas tienen
sombra,...
Ésta es la casa donde el olvido ha cavado su
tumba, donde nadie se besa ni se injuria,...

Ésta es la casa que los ciegos evitan porque en ella se pulen urnas cinerarias, se escuchan disparos de escopeta, gritos desaforados y una revoltura de animales de monte que se azota contra las paredes presintiendo el regreso de los cazadores.

Ésta es la casa y tengo que tocar a la puerta.

Quizá no debí meterme al corral de la casa de Francisco Hernández, aunque él haya dado su autorización para que tanto lectores como escritor nos sintamos presos en un parecido corral paterno; quizá tampoco debí anclarme durante tanto tiempo en un pareado que el autor decidió eliminar después en la ya citada *Segunda antología personal*.¹⁹ (La selección redujo los XXX poemas a sólo siete). Mas la supresión fue decidida por quien escribió los versos, suprimirlo de la memoria lectora es otra cosa. Veo en esas patas sin cuerpo el recuerdo del padre: agresivo, luchador, violento como los gallos de pelea y que, con toda seguridad, tuvo una pésima relación con su hijo Francisco. (Al respecto léanse en *Gritar es cosa de mudos* “Por el ombligo transparente”, en *De textos criminales* “Llévalo a la azotea”, en *El infierno es un decir* “El cazador” y “Doce versos a la sombra de mi padre”, entre otros).

Inconforme aún con el canto de estos gallos, leo las coplas de Mardonio Sinta en *¿Quién me quita lo cantado?*²⁰ y sigo especulando (*Speculum* en latín significa espejo) dado que todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. La huella de ese gallo son las del coplero Mardonio Sinta (la palabra copla significa en su origen unión o enlace). La voz de ese trovador veracruzano nacido en 1929 —según dice el prólogo de Hernández— dejó huella —imborrable ya— en mi asediado poeta convertido en “algo así como su amanuense”²¹ al transcribir para deleite de todos el canto del repentista. La transmutación —así llamaba Roman Jakobson al movimiento de un texto a otros

¹⁹ Francisco Hernández, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*. México, FCE, 1999.

²⁰ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*. Prólogo, recopilación y selección de Francisco Hernández, Ediciones Oro de la Noche, 1999.

²¹ *Cfr.*, p. 9 del prólogo.

medios— de las coplas cantadas al texto escrito dejó marcada huella en Hernández, quien las incluye en tercera persona del singular para aludir a Schumann “*El pianista sale...*”, como si fuera un replicante de la otra voz, aquella que hablaba de tú con el pianista. Pero, incluso esa otra voz ejerce dos funciones simultáneas: la del repentista popular veracruzano que improvisa o “ejecuta a la primera lectura un instrumento o un cantante piezas de música” (DRAE), y la función del coro griego en la tragedia, la cual relataba a los espectadores ciertos acontecimientos imposibles de ser representados en escena por el actor. Creo que fue Juan García Ponce quien dijo que la huella siempre la vemos en la superficie.

Por otra parte, sospecho que fue la capacidad creativa del poeta la que también le llevó a inventar a este personaje “versero”. ¿Es Sinta un heterónimo de Francisco Hernández? Todo parece como si así fuera. El apellido Sinta bien pudo tomarlo de quien cuidó la edición; el nombre de Eugenio Sinta aparece en el colofón. Además son muchas las semejanzas entre el coplero y el poeta: el primero no ocultaba el rechazo al padre al omitir siempre su apellido paterno; era “un buen bebedor de ron y de aguardiente...tuvo que dejar el alcohol”; sabía leer y escribir; le gustaba hablar de sus amores y le apasionaba el beisbol. El amanuense escribe esto:

Queda forzada la copla
 Cuando no se pinta sola.
 Parece que alguien la sopla
 y le levanta la cola,
 es como tener manopla
 y no ver pasar la bola.²²

La huella es palabra fuerte, no sólo por su sonoridad o significativa, sino que también afectivamente implica una experiencia que marca, deja impronta en la vida; es una cicatriz, una seña en la piel del alma imposible de eliminar. Es lo malo de la palabra: una vez expresada no hay vuelta atrás. Es el poeta quien con su mano (manopla) escribe y atrapa la redondez de la bola y la esfericidad de la pala-

bra. Francisco Hernández nos ofrece concomitancias insólitas llevadas a su conciencia individual; es un singular mago cuyo imago relaciona ideas, emociones, imágenes, creencias y, huyendo del signo normativizado nutre al símbolo. Éste, cargado de afectividad y dinamismo, nos traslada a otro mundo psíquico siempre indefinidamente sugestivo.

el poema
 es la única huella
 que deja el homicida
 en el lugar de los hechos
 (la hoja en blanco
 es un crimen perfecto)²³

La trampa de escribir

Dice el poeta de San Andrés Tuxtla, Francisco Hernández:²⁴

Se me antoja caer en una trampa.
 Se me antoja escribir que se me antoja
 caer en una trampa.
 Si no es una trampa, escribir es,
 al menos, una caída al pie de la letra.

(*Antojo de trampa*, p. 210)

En cambio, a mí no se me antoja escribir. Es más, no quiero hacerlo: me parece inútil, antinatural e, incluso, inmoral. Me explico.

En primer lugar me pregunto a quién beneficia el que yo escriba. Pregunta retórica porque sé cuál es la respuesta: a nadie aporta nada el que ponga por escrito estos sentimientos sobre mi falta de ganas comparada con la abundancia de ellas en un poeta que tiene más de diez libros publicados. Escribir va contra mi naturaleza. Lo natural es para mí leer, leer aquello que me aporta placer de cualquier tipo: belle-

²³ Francisco Hernández, *Antojo de trampa*, p. 45.

²⁴ Francisco Hernández, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*, FCE (Letras Mexicanas).

²² Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 13.

za, sabiduría, originalidad, profundidad de pensamiento, sentido del humor, sorpresa, etcétera. Todo ello (incluido todo lo demás) me lo ha aportado Francisco Hernández. Lo releo con sincero deleite en ocasiones, y verdadera confusión en otras. Entonces ¿por qué estoy ante la computadora? ¿Por qué estoy cayendo en la trampa contra la cual estoy advertida y defendiéndome de ella desde tiempo atrás?

Tendré que confesar estar seducida por la poesía de Francisco Hernández y que, a mi pesar, me veo caer en la trampa, no de la poesía, pero sí en la trampa de la escritura: me es imposible guardar silencio ante la provocación de tantas imágenes que me producen sus poemas. Ahora tendré que asumir el reto e intentar salir de la asechanza; pero no interpretando ni explicando al poeta —la poesía no hay que explicarla, ya está ahí diciendo lo que dice para que cada lector se sorprenda, se conmueva, se enamore, y dé la mayor prueba de ese amor aprendiendo de memoria (*par coeur*, es más acertado en este caso) los poemas de Francisco Hernández—; intentaré, en todo caso, palabrear alrededor de mi propia lectura sobre algunos de sus poemas.

Como estoy disfrutando de mi año sabático, aproveché la ocasión para acompañar a una amiga pintora hasta Dansk (Dancig en español), Polonia, donde tendría su exposición; y, por supuesto, que llevé conmigo a Francisco Hernández.²⁵ No llevé el de *Poesía reunida* por ser demasiado voluminoso para un viaje largo (contiene 579 páginas); pero sí recor-

²⁵ Cupieron en mi bolsa de mano *El placer de soñar. Una antología poética del sueño para gente despierta*. Libro publicado por Planeta en 1999 con textos seleccionados por Francisco Hernández que fueron de enorme consuelo para quien es incapaz de dormir en un avión. También cupieron sus *Aforismos*, que publicó Ediciones Monte Carmelo en este año 2002, con un cintillo rojo que dice: *¡menos de cinco ejemplares vendidos!* Y, aunque Marco Antonio Campos recomienda en el prólogo “leerlos de pie para sostenerse mejor”, hube de hacerlo sentada en la estrechez del avión, y postergar la lectura de muchos para cuando pudiera acostarme sin caer por los golpes de los versos seleccionados por Every Castillo. En el equipaje iba también Francisco Hernández con *El infierno es un decir. Antología personal*, publicado por Conaculta, en 1993, con el número 83 de la Tercera serie de Lecturas Mexicanas.

dé que en ese texto publicado por la UNAM, se incluyeron diez sonetos de Hernández que llevan por título general “Imposibilidad de cornejas”.

Estando ya sola en las montañas de Zacopane, en Polonia, vi varias cornejas y rememoré el título de los sonetos²⁶ de Hernández. ¿Por qué la ‘imposibilidad’ de ellas para el poeta? Yo estoy mirando a una, desde la ventana de mi habitación posada en el barandal de la terraza. Seguramente que orvalla en Galicia y cae el chipichipi o calabobos en el país vasco; pero aquí, en las montañas de Zacopane, el agua cala a bobos y listos porque llueve sin parar, con perseverancia y mayor fundamento. La corneja no se mueve. Croaja intermitentemente. Entiendo lo que me dice aunque no hable con los setenta y tantos graznidos de los cuervos. Éstos son pájaros más poderosos: adivinan las cosechas, las enfermedades y la muerte. Las cornejas no. Para muchos europeos son aves menores. No obstante, entiendo su lenguaje: me está advirtiéndome que —al menos esta tarde— no espere la escampada: “*Never more the sun*”. Es inevitable vincular el título de Francisco Hernández con el poema de Allan Poe y su personal cuervo posado en el busto de Palas sobre el dintel de la puerta, recordándole que nunca más verá a su Leonora. Pero yo no me encuentro en la lobreguez de la noche ni es diciembre ni estoy triste en mi soledad; es más, la corneja y yo miramos el bellissimo paisaje de campos recién cosechados, montañas rebosantes de pinos y la música de la lluvia que tampoco quiero perderme: la lluvia intensifica los olores y colores de la tarde inaugurada.

Francisco Hernández tendría aquí infinitas posibilidades de cornejas. ¿Por qué fueron imposibles para él?, ¿qué significaba o simbolizaban para él las cornejas?

Me era clara la alusión a Franz Kafka —la palabra en checo, *kafka*, significa en español corneja—, además de que el tercer soneto de la serie (que ahora

²⁶ En *Poesía reunida* (1996) aparecen diez sonetos bajo el rubro “Imposibilidad de cornejas”; en *Antojo de trampa* (1999) Hernández selecciona sólo cuatro, y añade otro no publicado con anterioridad.

cotejo) está referido claramente al escritor checoalemanjudío:

Bajo el dintel, con su cara de santo
endemóniado, Franz Kafka me dice: Abra
la ventana, para que a placer entren
la escarcha, el orto y la ventisca.

Seguramente, Hernández también pensaba en “El cuervo” de Poe cuando escribía esos versos; con la diferencia de que el norteamericano ve en los ojos del cuervo a un demonio que está soñando, mientras que el mexicano sueña que su córvido es Kafka. Ningún ser humano puede impedir que el pájaro oscuro de la tristeza vuele sobre su cabeza, pero sí puede impedir que anide en su cabellera.

Supongo a Francisco Hernández oponiéndose al mandato kafkiano de abrirse al frío. ¿Cómo no habría de rebelarse quien nació en el trópico veracruzano? Allí los montes alrededor de San Andrés Tuxtla tienen casi todos los verdes imaginables y vistos. Digo casi porque en una mañana luminosa, nunca vi los verde oscuro de las montañas de Zacopane. Mas no lamento sino el carecer de nombres para distinguir unos verdes de otros (las palabras verde y jalde son insuficientes). Siempre faltarán palabras. Sin embargo, siento que la primera imposibilidad de Hernández para obedecer la orden de Kafka conlleva una sana rebeldía, una lucha contra la caída hacia los infiernos helados ya conocidos. El soneto está construido a la manera del relato de un sueño, está compuesto desde el ánimo visionario de una experiencia onírica. Por eso, al final, cuando el poeta despierta, el mal sueño se disipa con el último terceto:

A los pocos minutos reina la fatiga.
Se lava con premura, toma su ropa y
huye hacia los enigmas del cautiverio.

Quizá para Hernández, otra imposibilidad estribe en la huida permanente a la que era adicto Kafka; éste huía del éxito, del compromiso de amor, de ser visto. El sueño convertido en soneto o alucinación poetizada me parece una protesta, más bien un con-

juero para no caer en los túneles subterráneos que cavaba sin cesar el de Praga con el fin de esconder su obra a ojos extraños. Es la imposibilidad de ser el topo excavador de *La muralla china*, en perpetua alarma ante el peligro de que insólitos animales descubran su escondite, sintiendo que el huésped que se asoma a su madriguera sin invitación se convierte en su enemigo. Hernández no adolece de tal paranoia, pues nos permite a otros animales de especie distinta a la suya compartir sus laberintos, e incluso caer en cuenta de que gracias a él vislumbramos túneles semejantes a los kafkianos con el mismo temor de vernos aprisionados en ellos. Si la culpa, la caída, el fracaso son los ejes de la obra kafkiana, para ‘mi poeta del año’ son imposibilidades vitales. Franz Kafka conoció una sola ley moral: la obediencia a la autoridad; Francisco Hernández, por el contrario, se ve impedido de obedecerla porque su conciencia posmoderna le insta a tener conciencia de un yo continuamente móvil, cambiante, polifacético.

Kafka se me representa como el polo opuesto de Fausto, el personaje de Goethe.

Fausto quiere ser la cifra de todas las potencias vitales reunidas en un haz individual; si no presenta el perfil de un destino humano, es porque le falta la univocidad —lo que equivale a decir: la limitación— de la vida encarnada y concreta.²⁷

En cambio Kafka es un hombre que se autolimita permanentemente. El centro y tópico de todas sus novelas es la infinita postergación de sus deseos, la “inagotable parábola del silencio mortal de las sirenas”.²⁸ En este sentido encuentro que Francisco Hernández se asemeja más al mito fáustico: vende su alma al diablo para experimentar todas las pasiones de la humana existencia, que luego resuelve en poesía.

“En el principio era la acción”, dice Fausto definiendo una de las coordenadas del movimiento vital, de cambio, que a veces resulta en espíritu de aventura, otras en espíritu de nostalgia por el pasado,

²⁷ Cfr. Estudio preliminar de Francisco Ayala a J. W. Goethe, *Fausto*, Jackson editores, Buenos Aires, p. xvii.

²⁸ Cfr. G. Steiner, *Pasión intacta*, p. 50.

porque hay piedras que siendo ríos / tienen la permanencia del relámpago.²⁹

Como las acciones de Fausto, los versos de Francisco Hernández personifican y llegan hasta descubrir la raíz física y metafísica de la vida, hincada en el suelo de la naturaleza:

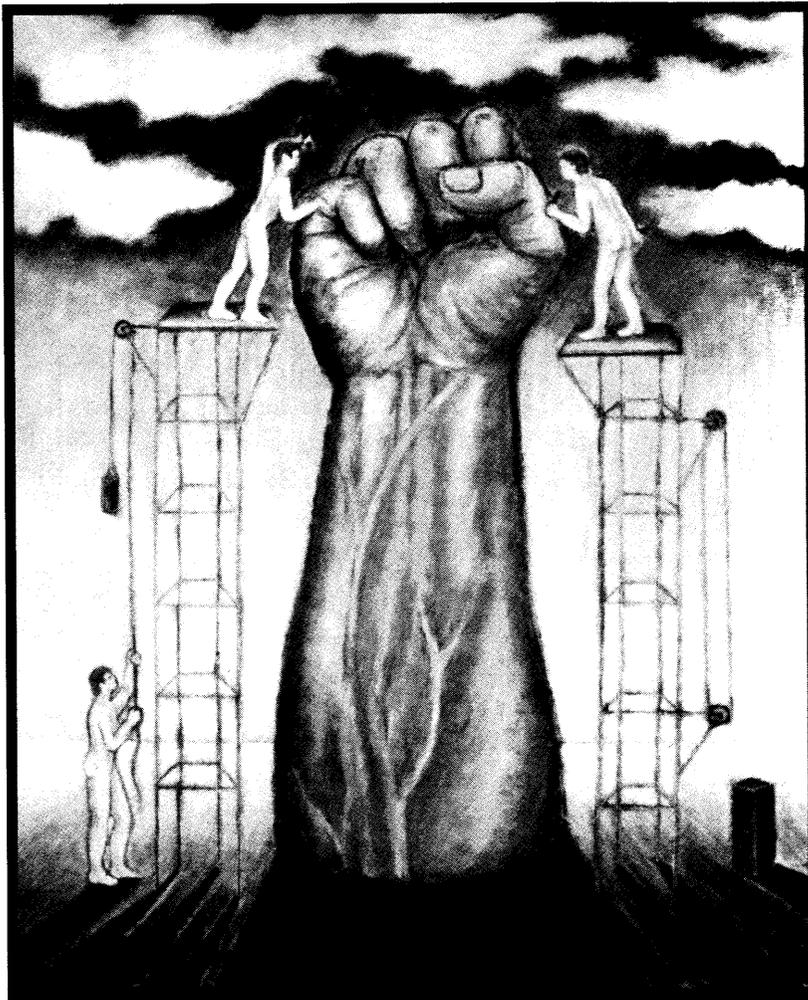
El caracol brilla tanto como la luna.
De la espiral que brota en su tersura
parten grietas, hormigas, arena color
carne y una perfecta sucesión de
olas.

Y nutriéndose de sus jugos, luego va extendiéndose en todas direcciones imaginables cuando, en el mismo soneto, el quinto de la serie que componen “Imposibilidad de cornejas”, el caracol le recuerda lápidas y alcores y *un seno antiguamente acariciado, una gota/ de cera, un eco donde sólo resuena/ la osamenta invariable de la espuma.*

Hernández encuentra correspondencias y ecos, no de la armonía universal que buscaban los románticos del antepasado siglo, sino de la desarmonía actual. Siempre caminando al borde de la navaja de cuatro filos y, por supuesto, cortándose y depositando su sangre en sus versos para que éstos brillen con intensidad.

Percibo la intensidad abrumadora con la que Hernández vive cada experiencia, cada aventura pasada, e incluso por venir. Su aguda sensibilidad receptiva registra las múltiples inestabilidades de la existencia humana; por ello el sacudimiento decidido del poeta a los pájaros negros para que no aniden en su cabellera —que a los 36 años aún era abundante— sino que fecunden al poema, sucede en el octavo soneto de la misma

Laura Quintanilla.



El gran puño. Encausto y chapopote s/madera, 50 x 40 cm. 2001.

serie,³⁰ imponiéndose como dueño y *factótum* de sus versos que copio completos:

CIELO: resiste los embates de malignas
parvadas. Soporta la furia del alfanje
que llevan en el pico, del siniestro
graznido que su pecho inflama.

Líbrate de la hoguera impar de las cornejas.
Derríbalas al fondo del infierno,
conviértelas en nubes pordioseras,
reduce sus periplos a vuelos bajo tierra.

²⁹ *Poesía reunida*, p. 192.

³⁰ En *Antojo de trampa* es el cuarto soneto, p. 52.

Que tus astros no integren su colección
de objetos luminosos. Que no tramen
su nido en lo alto de las constelaciones.

Tú permanece rudo ante los córvidos.
Imposible será que te destruyan, pues
su mayor placer es contemplarte.

La fervorosa jaculatoria dirigida al cielo, para que no se deje vencer por las aves negras que trizan su espacio, nos devuelve esa sana rebeldía que percibíamos anteriormente. También vuelve a recordarnos a Poe que ordena al cuervo con imperativos similares a los de Hernández: “Vuelve a la tempestad...Deja mi soledad intacta...Abandona el busto del dintel...Aparta tu pico de mi corazón...” Pero si en Poe no hay esperanza de olvido —*iNever more!*—, en los dos últimos versos de Francisco Hernández aparece una nostalgia como de picardía sonriente. Y es que el cielo invocado es símbolo universal de las potencias superiores al hombre, benéficas o maléficas; es origen de la luz, incluida la del rayo, en tanto que es abertura de la mente, esto es, de la conciencia que es el espíritu del mundo; por lo tanto, la primera visión del poeta que había percibido en los córvidos una amenaza destructora, desaparece; se anula el peligro que constituían las bandadas de los pájaros negros que, como si fueran hordas salvajes de guerreros blandiendo sus espadas curvas, amagaban al cielo; pero éste nunca será destruido porque es la manifestación de la transcendencia, a la que todo poeta —creyente o ateo— aspira. Las aspiraciones humanas y la plenitud de su búsqueda necesita de la “insondable inmensidad del cielo” porque en sondearlo reside su placer.

Pensamiento y sentimiento brotan a raudales de los poemas de Francisco Hernández en variadísimos estados subjetivos (que el pensamiento es estar siempre de paso, dice Aute) que oscilan, como en la teoría de cuerdas, con vibraciones múltiples. Sus poemas abarcan todas las fuerzas y más de las once dimensiones encontradas por los físico matemáticos. Si la angustia y la tragedia del vivir son su “gravitón” (partícula mensajera en donde está la unidad de fuerza), yo busco el antídoto contra esas vibraciones en las cuerdas del humor; el humor como equilibrio contra el exceso de flujos

sanguíneos o de bilis negra, contra la enfermedad de la melancolía y el pesimismo amargo que me ha contagiado mi poeta. Busco algo, aunque sea una pizca de superficialidad, que me permita superar la ansiedad, la angustia, la tristeza que el antojadizo poeta me ha inoculado. Pero es en vano buscar lo vano en sus poemas, Hernández encuentra el gozo aun en, y desde, el sufrimiento, como en su poema “Gatarsis”:³¹

Todos los gatos son hijos de perra. Sobre todo
las gatas.

[...]Los gatos negros son de mala suerte. Los blancos,
amarillos, grises o pardos, también.

Resisten atropellamientos, tijeretazos, puntapiés,
venenos para ratas, caídas de rascacielos.

Lo infalible es meterlos en un costal, colgarlos
de un árbol y apedrearlos.

Encontrar el gozo en el sufrimiento es la paradoja del escritor, que se cumple cuando logra el vínculo perfecto entre el sentipensar y la palabra que los expresa. “La degradación de la primavera”³² es otro ejemplo de su capacidad sarcástica, en donde habla con el impudor del que no tiene nada que perder, sin amarras ni red de protección para sí mismo ni para nosotros, en una especie de desprendimiento divertido y amargo con los que construye la identidad de nuestra ciudad. En “Portarretratos” tampoco se arredra para describirse con un *Fade in*:

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

Junto con otros retratos del álbum familiar como
“El viejo Ernest”:

El viejo Ernest
asentó la frente
contra los cañones
de su escopeta,
cerró los ojos,

³¹ *Poesía reunida*, p. 556.

³² *Ibid.*, p. 558.

vio que un león se acercaba
y disparó.

El humor, negro o blanco, es algo muy distinto a la risa propia de la comedia. Ésta es redonda, llena de fuerza, salud, alegría vital; en cambio el humor es velado como la bruma inglesa. (Los franceses adoptaron el término *humour* de los ingleses, en el siglo XVI). *Humour* es la palabra que conviene para designar el espíritu de Francisco Hernández. Es una revuelta superior del espíritu que se expresa a veces en juegos de palabras como las de *Fade in*, en “Desnudez”: *Hojas de acanto te cubren [...] Ojos de canto te descubren*, en “Hacia tu vulva luz” donde el erotismo del cuerpo se conjuga con el erotismo del lenguaje mediante innumerables juegos de palabras: *gineceos/ jineteos; marítima corteza/ cortesana; en un cerrar de ojos/ te ciegas/ me siegas*; y hasta se atreve a juegos fónicos —que personalmente me desagradan por estar basados en la mala ortografía— en el poema intitulado “Silencio”: *El aire es leve rosa dura*.

Pero su humor no se expresa siempre mediante juegos de palabras (ya vimos un ejemplo de humor negro en “El viejo Ernest”), en ocasiones se expresa en una ironía destructiva, a veces chirriante:

si el beso apresurado
que nos dimos
no me hubiese sabido
a emulsión de scott
habría violado a la bella niña
de ojos
y calzoncitos
azules³³

En otras ocasiones, su humor pierde mordacidad y se pacífica; de crítico pasa a ser lúdico. Es un humor desenvuelto, sin espesura, encantatorio como cuando Eliot Ness descubre el cadáver de Santa Claus.

Pero la sonrisa quizá tiene un doble o triple fondo, y puede disimular fácilmente en sus repliegues algo de malicia, algo de maldad incluso, como en “Espejo”.

Cuando te miras al espejo
te ves como si yo te estuviera viendo.
Entonces ves con mis ojos
y no me dejas ver nada.³⁴

O bien no se disimula y se expresa en un pesimismo original y amargo que se afirma más y más a medida que el humorista razona su risa en “Cabos sueltos”:

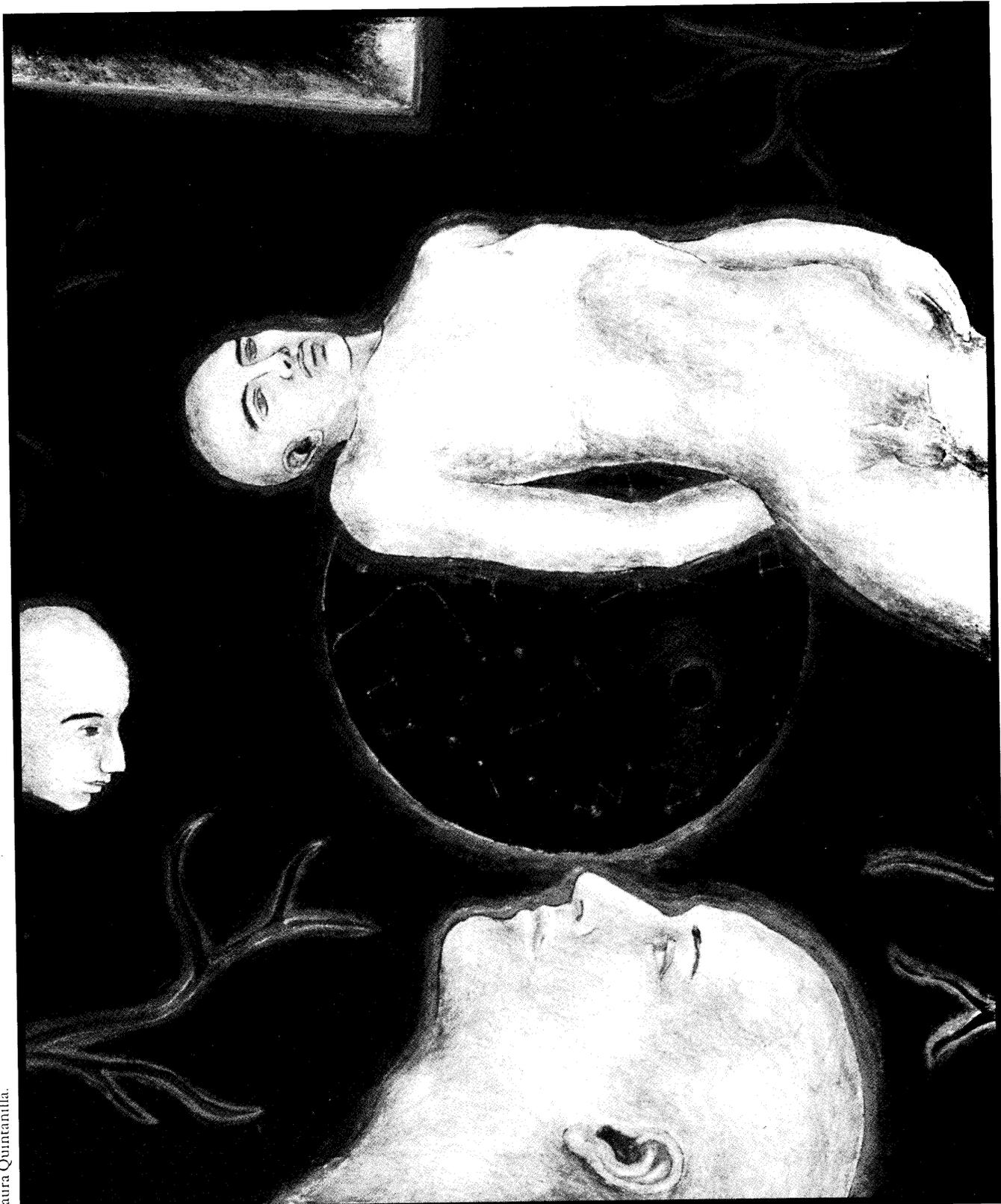
por sus innumerables crímenes
el agua morirá ahogada
el fuego acabará en la hoguera
el aire expirará en la cámara de gases
y la tierra será enterrada viva
sin nadie que le arroje
un último puñado de sí misma³⁵

Hernández no busca tropos o figuras retóricas con el ánimo de ornamentar su poesía, a él le salen al camino desplazamientos metonímicos constantes y diversos en febril ensañamiento creador. En verdad que el humor es complicado: tiene sus humores. Pero el *humour*, *les mots d'esprit*, de Francisco Hernández siempre sorprende, siempre despeina.

³³ *Poesía reunida*, p. 135.

³⁴ *Poesía reunida*, p. 238.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.



Laura Quintanilla.

Insomnio. Encausto y chapopote s/tela, 120 × 200 cm. 2001.