



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA *Iztapalapa*

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL SENTIDO DE LA PARADOJA INTELECTUAL EN

***MUERTE SIN FIN* DE JOSÉ GOROSTIZA**

Y

***MONEDA DE TRES CARAS* DE FRANCISCO HERNÁNDEZ:**

¿ANALOGÍA O DELIRIO? LA CONQUISTA DE LOS VENCIDOS

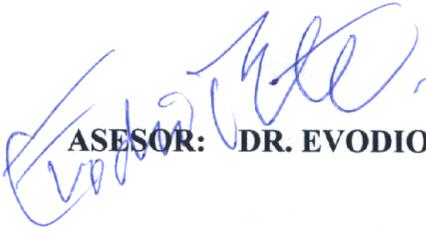
T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

EDUARDO MOLINA FERNÁNDEZ


ASESOR: DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

LECTORES: MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

DR. SERGIO LIRA CORONADO

MÉXICO D.F. DICIEMBRE DE 2005



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA *Iztapalapa*

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL SENTIDO DE LA PARADOJA INTELECTUAL EN

***MUERTE SIN FIN* DE JOSÉ GOROSTIZA**

Y

***MONEDA DE TRES CARAS* DE FRANCISCO HERNÁNDEZ:**

¿ANALOGÍA O DELIRIO? LA CONQUISTA DE LOS VENCIDOS

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS**

P R E S E N T A

EDUARDO MOLINA FERNÁNDEZ

ASESOR: DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

LECTORES: MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

DR. SERGIO LIRA CORONADO

MÉXICO D.F. DICIEMBRE DE 2005

**EL SENTIDO DE LA PARADOJA INTELECTUAL EN
MUERTE SIN FIN DE JOSÉ GOROSTIZA.**

*Porque la poesía — no la increada,
no, la que ya se contaminó de vida
— ha de morir también. [...]
El poeta puede — a semejanza de Dios—
sostener por un instante mínimo el milagro
de la poesía. Entre todos los hombres, él
es uno de los pocos elegidos a quien se
puede llamar con justicia
un hombre de Dios.*

José Gorostiza

*Negación de la inteligencia, es la victoria
del espíritu que impone un orden al caos de la materia*

José Emilio Pacheco

1.1 Preliminar

José Gorostiza (1901-1973) perteneció al grupo denominado Contemporáneos, generación de escritores, ensayistas e intelectuales que comenzaron a sobresalir en México alrededor del primer cuarto del siglo XX. Junto al propio Gorostiza estarían Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta. Para la mayoría de los estudiosos queda claro que estos poetas lucharon por evitar lo suntuoso y sensorio del modernismo y romanticismo, creando una

poesía muy intelectual, de contenido más que de forma, imbricada entre la vanguardia y la tradición, aun cuando ello a veces se siga prestando a discusión y matices dentro de ciertos círculos críticos.

Los Contemporáneos, "un grupo sin grupo" como lo definió Villaurrutia, compartieron un mismo tiempo, y por tanto, gran parte de las mismas influencias políticas y literarias, -sin olvidar, por supuesto, que cada personalidad obedece a obvias y muy particulares circunstancias-. En ese sentido podría decirse que su actividad artística, frecuentemente cuestionada, responde ampliamente a esferas sociales, pues, como lo advierte Adorno: "El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo, [incluso,] está criticando a la sociedad por su mera existencia."¹ Junto a esos importantes factores sociales, junto al correspondiente ambiente literario, ansioso de abrirse nuevos derroteros poéticos entre la vanguardia y la tradición, es que vale indagar el caso especial de *Muerte sin fin*.

Por otro lado, será reto y delicia del lector enfrentarse a los temas y posibles sentidos del poema, buscar sus resonancias, convergencias y diferencias generales, su posible dialogo intencional o no con sus colegas, e incluso, con su obra misma. Mas nunca olvidemos que un poema siempre será un texto abierto a la comprensión del lector, será una comprensión desde su particular tiempo y circunstancia en dirección de la del propio poeta.

Así, surge un intento de penetrar su poesía valiéndose no sólo de los cauces biográficos e histórico-literarios, ni meramente de la técnica poética; nace de un esfuerzo que frecuentemente incluye reflexiones filosóficas o místicas, si se quiere llamarlas así. Reflexiones que, por cierto, Gorostiza negará involucrar en su labor artística: "El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar el rigor del pensamiento al análisis de la

¹ Theodor W. Adorno. *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980, p.296.

poesía”, sobre lo cual, como bien apuntó Elías Nandino, resulta imposible de observar en *Muerte sin fin*, ya que en este poema utiliza conceptos con un hondo carácter filosófico que, para muchos, hace frontera con lo místico: “A pesar de la validez de esta observación [anterior de Gorostiza], él, en lo particular, la olvidó al elaborar *Muerte sin fin*, en el que se barajan los conceptos de *vida, muerte, amor y Dios*, y vuelve su poema, un movimiento circular, repetitivo [...]”².

Cotejando los temas poéticos de los Contemporáneos vemos aparecer esa recurrencia al viaje interior, al conocimiento-inteligencia, a Dios, a la soledad, al amor, al sueño, al lenguaje y, por supuesto, a la vida y a la muerte; alguien más querría especificar un nacionalismo con todas sus variantes, o bien, el ‘aire extranjerizante’ y ‘cosmopolita’, mas ello no es cuestión primordial que ocupe a estas líneas. En cambio, lo que importa más ahora es la manera particular en que José Gorostiza abordó tales temas, en razón de crear aquello que llamaba la ‘sustancia misteriosa’ de su poesía. Según afirma Adolfo León, ocurrió que para tal generación poética: “al investigar las mismas esencias —Dios, la Muerte, el sueño, el amor, la vida — aquello que resulta diferenciable en ellos es el énfasis en las temáticas y sus tratamientos (una rima, el ritmo, la desautomatización), y no es un exclusivismo o almidonamiento del gusto y la palabra.”³

De entre esa galería temática que cundió entre los Contemporáneos tiene un lugar relevante el tratamiento de la inteligencia. Dicha capacidad humana se ancla en la tradición mexicana, proveniente de manera directa desde los pensadores del Ateneo de la Juventud, por citar algunos y, por otro lado, es influencia de las más importantes intelectualidades

² Elías Nandino, “Pepe Gorostiza y su talón de Aquiles”, en *José Gorostiza. Poesía y Poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, CONACULTA, México, 1989, (Archivos, 12), pp. 305-307.

³ Adolfo León Caicedo, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. INBA-LEEGA, México, 1988, p. 28.

europeas de la época. En ese plano, a José Gorostiza suele reconocérsele como un poeta altamente intelectual, sintonizado en la misma línea de sus compañeros de época, mas con la peculiaridad de que *Muerte sin fin* significó un meditado y bien pensado cambio de rumbo en su poesía y, aun más, como afirmara Octavio Paz, en la de todo el país.

Así, el tema a explorar aquí es la noción y preocupación del poeta por la inteligencia y sus matices dentro de *Muerte sin fin*. Las ambivalencias y aparentes paradojas surgidas en el poema podrán resolverse en una íntima integración, posibilitando establecer su sentido. No pocos críticos literarios han resaltado ese carácter ambivalente o paradójico del poema en sus muchos sentidos. Al respecto, sobre la paradoja, Helena Beristáin⁴ dice que, en una lectura superficial, “altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables”. Por ejemplo, pensemos en la propuesta del vaso/agua de Gorostiza como metáforas de la forma y la sustancia: “No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma.” (vv. 20-22). Sin embargo, siguiendo a Beristáin, para encontrar el sentido de dicha contradicción se hace necesario acudir al contexto en que ésta se enuncia. Dicho de paso, recuérdese que el contexto, en ocasiones, se puede ‘multiplicar’ según la posición y enfoque de cada lector ante la obra y ante la posición particular (nunca totalmente conocida) del autor. En cuanto a la integración de la oposición lógica de los elementos, Beristáin aclara que ambos: “contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.”⁵

La paradoja intelectual en *Muerte sin fin* podrá iluminarse, para establecer su posible sentido, utilizando diversas herramientas que van desde las biográficas, crítico-literarias o filosóficas, e incluso, ideologías, sin menospreciar las de carácter místico que,

⁴Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1998, p.387.

⁵ *Loc cit.*

sin pretender que perneen todo el discurso interpretativo, si funcionarán como catalizadores que ayuden a descubrir una tonalidad distinta, una lectura enriquecida tendiente a encontrar ese sentido a tal paradoja laberíntica que parece siempre escaparse de las manos.

1.1.1 José Gorostiza y la Inteligencia entre los ‘Contemporáneos’.

Como bien apuntan varias opiniones críticas sobre los Contemporáneos, su trabajo poético estuvo desde el inicio muy vinculado a la sombra y modelo de los pensadores y escritores del Ateneo de la Juventud. A tal grado, que ellos mismos se dieron en llamar como integrantes del “Nuevo Ateneo”. Es conocido que el afán intelectual que los distinguió tuvo a bien partir de al menos dos grandes fuentes de la época: escritores mexicanos y europeos. De hecho, este es un rasgo más que puede vincularlos a la vez a ese carácter tanto universal como tradicional (vanguardista y de continuidad) que pretendían incorporar (más consciente que inconscientemente) en una sola literatura. Sin duda, este lineamiento intelectual existió en gran parte por la influencia de la esbozada y aguda visión de Alfonso Reyes, quien, en una de sus magistrales piezas ensayísticas, “Notas sobre la inteligencia americana”⁶, asume que somos una inteligencia sintética y única, doblemente enriquecida por estar constituida tanto de la herencia intelectual europea como de la propia nacional. De alguna manera, este mismo asunto lo parafraseará Gorostiza cuando critique en un texto en México existe una literatura mediocre, resultado del nulo esfuerzo de los escritores por crear una literatura nacional que tome en cuenta tanto no sólo temas y técnicas ya practicadas en el país sino también que sea incluyente de las conquistas de la

⁶ Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana” en *El Ensayo Mexicano Moderno*, sel, intr. y notas de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 337, 339.

última literatura del extranjero.⁷ Por otra parte, recordemos que el mismo Reyes, intelectual y estudioso sorprendente, veía bien algunas de las propuestas vanguardistas, e igualmente intelectuales, de Paul Valéry.

Tampoco olvidemos que T S Eliot significó un modelo de intelectual a seguir por los noveles literatos mexicanos, sus ensayos sobre crítica y su relación íntima con la actividad del escritor someten ya su obra a los derroteros de una aguda inteligencia indispensable en el creador de arte. Su rigor intelectual tiene gran paralelismo con esos creadores extranjeros, basta con mirar el entusiasmo que pusieron los Contemporáneos en su revista homónima o en otras anteriores, para citar o publicar, algunas traducciones y comentarios de estos autores.

Si miramos a los hombres de generación que acompañaron a Gorostiza, y que tuvieron un tratamiento intenso con el tema de la inteligencia y sus derroteros en el arte y la poesía, encontraremos muchos ejemplos, por no decir que todos. Jorge Cuesta no puede faltar como referencia para recordar ese alto carácter intelectual en la poesía, hecho que llegó a ser fundamental después del caso de Alfonso Reyes en la literatura mexicana como bien apunta Carlos Monsiváis.⁸ De igual manera, Xavier Villaurrutia no ha dejado de ser llamado el talento intelectual más refinado de los Contemporáneos. Su agudo sentido crítico y poético lo hizo abrir nuevos caminos en el quehacer literario de México. Sería interminable hacer un recorrido puntual por cada uno de los poetas y su relación con el tema de la inteligencia o intelectualidad en la obra literaria, baste recordar algunos de los

⁷ José Gorostiza, “Hacia una literatura mediocre”, en *José Gorostiza, Poesía y poética*, pp. 129-131.

⁸ “La lucidez de Cuesta no es nada más la claridad, la objetividad inapelable con que se entiende la realidad, sino la garantía de disponer de esa claridad [...] predilección por lo medular [y] su actividad de pensar en voz alta [...] Para una cultura que antes únicamente en Alfonso Reyes había hallado una dialéctica –metodología de la enseñanza y no del conocimiento- el ejemplo intelectual de Cuesta, este hacerse demostrándose, resultado fundamental” (Carlos Monsiváis, “Tradicición como selección”, en *Poemas, Ensayos y testimonios*, t. V, prólogo de Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1981, (Textos de Humanidades, 8), pp. 236-237.)

epítetos con que se les recuerda entre los análisis literarios y que a la postre han delineado su esmero analítico como un desfile de ‘conciencias’ destinadas a transferir su inquietud intelectual y emocional en su creación particular o de grupo, si es que intencionalmente la hubo: Xavier Villaurrutia, “La conciencia poética del grupo”; Gilberto Owen se autodenominó “La conciencia teológica”; Jorge Cuesta, “La conciencia política o crítica de Contemporáneos”, a Salvador Novo, “ la conciencia moral”, etc. Reservándonos para José Gorostiza el cargo de ser un poeta “Altamente intelectual”.

1.1.2 La Inteligencia y sus derroteros en *Muerte sin fin*

En el poema hay una doble concepción y manifestación de la inteligencia, la que la desembocará a uno de los varios sentidos o significados de *Muerte sin fin* (aludiendo a la pluri-significación que le confirió Octavio Paz.). Del mismo modo, esta dualidad que transita en la conformación y potencial sentido del poema se apoyará en las nociones poéticas que aborda el propio autor en algunos de sus textos en prosa, principalmente en “Notas sobre poesía.”⁹ Así, las ambivalencias y aparentes paradojas surgidas en el poema podrán resolverse en íntima integración, serán la resultante de esa doble apreciación de la inteligencia divina y, también del quehacer poético, pues en ambos casos existen dos factores principales: uno que sólo concibe -o piensa- y otro que únicamente crea -o ejecuta-, (destruyendo así) lo concebido y hallando su necesario complemento a la vez. Quedando todo ello dentro de un silencio original y repetible, cual si todo hubiese sido sólo un inocente *sueño* del pensamiento y de la palabra divina y humana. A esa premisa se atará la

⁹ A pesar de que “Notas sobre poesía” se encuentra distanciada en el tiempo con respecto a *Muerte sin fin*, su lectura resulta ampliamente iluminadora para el caso, ya que en ese texto se ofrecen conceptos como que el poeta es un hombre de Dios debido a su capacidad de crear. No obstante ni por ello quiero remitir su importancia como única ni definitiva para poder interpretar el poema de 1939.

noción de forma-sustancia que, por extensión poética y acaso filosófica, originará múltiples metáforas como la del agua-vaso, que no serán otra cosa que metáforas conceptuales nacidas de la premisa lógica de contenido-continente que inundará todo el poema.¹⁰

Algunos críticos podrán instalar el presente trabajo dentro de lo que, con denuesto, otros han venido llamando lecturas místicas del poema, cargadas en ocasiones de una exégesis ‘optimista’ y ‘lírica’ como apunta Silvia Pappe cuando comenta a Sergio Fernández¹¹, cuestión misma a la que alude y confronta Ángel Palou: “La crítica –o mejor: la institución crítica– no ha querido acercarse lo suficiente al texto de Fernández por considerarlo, con suprema ingenuidad, una exégesis puramente lírica”, agregando Palou algo susceptible de tomar en cuenta y con lo que, en lo personal, coincido: “A nuestro juicio, sin embargo, el ensayo de Fernández es revelador”.¹² Y resulta revelador en el sentido de que deja al descubierto algo hasta entonces ignorado sobre el poema y que conjuga ciertos paralelismos de la tradición judía sobre la doble esencia o derrotero de la

¹⁰ Estas últimas nociones de metáfora conceptual y contenido/continente las retomo del trabajo de Celsa Concepción Almanza Gómez, “El sistema conceptual de muerte sin fin”, *Sincronía*, Primavera, 2001, www.fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia.spring01.htm. Utilizando el sistema de las isotopías inaugurado por Greimas, demostró que existen cuatro grupos de isotopías en el poema que, en un momento dado, se reunirán semánticamente en torno a su eje principal: la inteligencia. La primera isotopía la constituye la *forma-vaso-dios* que hace pareja con los elementos de la segunda, que contiene los conceptos *sustancia-agua-alma*. Las dos restantes isotopías se conforman de diferentes conceptos que, si bien son sutilmente entrelazadas, en realidad forman oposiciones entre sí. En la primera se localizan los conceptos: *muerte-inversión(descreación)-oscuridad-precipicio-diablo-inmovilidad-silencio*, mientras en la segunda se encuentra la idea de *sueño-creación-luz-altura-sentidos corporales-movimiento-palabra*. Sobre esta esquematización isotópica y parafraseando a Alberto Pérez Amador, (“El triunfo del Demiurgo. Acerca de *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 2000, p. 193.), tenemos que, nuevamente, el motivo central del poema que permite el entrecruzamiento de estas cuatro isotopías lo constituye precisamente la inteligencia.

¹¹ Silvia Pappe, “Destinos”, en *José Gorostiza. Poesía y Poética*, pp. 199-211. Por ejemplo, al comentar la interpretación de Sergio Fernández, opina: “La estrategia interpretativa se distingue en Fernández al trazar un paralelo con el Zohar, iluminando una obra con la otra y sin necesidad de definir si el poeta de MSF haya tenido o no conocimiento de la obra de referencia del comentarista”, concluyendo enseguida que “La lectura de Fernández es decididamente lírica: la filosofía de la vida existe en cuanto a lo creado por la palabra poética” (p. 204)

¹² Pedro Ángel Palou, “José Gorostiza y *Muerte sin fin*: epigrama de espuma que se espiga”, en *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997, pp. 373-374.

inteligencia divina, contenida en el llamado Zohar judío. Es desde este punto donde se puede operar o partir para construir un análisis académico, más enriquecido, del poema.

Aclaro que la intención principal en este trabajo no sea avanzar ciegamente por la ruta de aquella válida interpretación señalada inicialmente por Fernández, pero tampoco niego que me he impedido a indagar en esos campos. Lo hago, siempre procurando partir de datos históricos y literarios aunados a lo que el mismo texto poético, abierto, ofrece al lector; procurando, sobre todo, buscar una salida factible al laberinto multicolor que es *Muerte sin fin*.

1.2 Recepción crítica.

La primera edición de *Muerte sin fin* apareció el 16 de septiembre de 1939 y tuvo un tiraje de 550 ejemplares. Su primera recepción y lectura ocurrió entre sus amigos Contemporáneos, según cuentan las anécdotas y datos de la época.¹³ Al parecer, si hacemos caso al autor, su escritura ocupó algunas semanas del año de 1938, pero, dado el conocido afán de perfección de sus obras y apoyada en algunos datos biográficos más, la crítica ha tomado como poco fiables tales declaraciones.

Lo que sí resulta totalmente cierto es la gran cantidad de lecturas que ha originado el poema. Las interpretaciones que se han hecho desde entonces no se agotan: van desde las aristotélicas, heracliteanas, místicas, antropológicas, lingüísticas, etc. De ellas, sólo algunas pueden considerarse como inauguradoras de nuevas sendas críticas. Por ejemplo, existe la exégesis de Octavio Paz, con su comentario al poema en 1952, en *Las peras del olmo*, en donde terminó por abrirla a un abanico de múltiples posibilidades de interpretación,

¹³ Se entiende que la primera lectura del manuscrito la hizo Gorostiza al final de la década de los 30's, ante varios de sus amigos. En torno a esa velada, Carlos Pellicer da cuenta de la famosa profecía (entonces irónica) de Jorge Cuesta, nacida del temor, de que después de *Muerte sin fin*, el poeta no escribiría más. (Recuperó los datos de Pedro Ángel Palou, *op. cit.* p. 372.)

originadas a partir de la manifiesta paradoja temática y conceptual de la obra: “Himno, es también discurso; canto es demostración; sátira, elegía [...] es un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía. Poesía intelectual [que] proclama el triunfo de lo irracional; vitalista, el de la muerte.”¹⁴

En otro ámbito están las lecturas que rayan en el escepticismo, en donde se enfatiza que el poema es una negación de la vida, del ser, de la palabra y la inteligencia. Ahí tenemos algunos ensayos de Ramón Xirau, en donde llega a concluir que:

La inteligencia es un “rencor sañado”, se mantiene “una, exquisita con su dios estéril”, sin poder expresar la vida concreta de las cosas. “El vaso no se cumple”. Tampoco se cumple la palabra. Su reino, como el de la inteligencia, es tan sólo ilusión, “ilusión nada más, gentil narcótico”. Ilusión y ficción. Pues la palabra quiere fingirse vida, ser “dolor de sustancia adolorida” y no alcanza a decirnos sino lo esencial de las cosas y de las conciencias, lo idéntico, lo inútil.¹⁵

Otra vertiente crítica, contraria a la de polisémica propuesta por Paz, la emblematisa la posición de Jaime Labastida, pues, como apunta Palou: “Para él, *Muerte sin fin* se cierra en un caparazón dialéctico de construcción-destrucción”¹⁶. Labastida mismo, así lo dice: “Todo el proceso es un retorno circular, es decir, el regreso a la verdadera muerte, la nada absoluta, ‘Dios’, abandonado a sí mismo en un estado en el que ‘nada ni nadie’, ‘nunca está muriendo’ (que debe interpretarse igualmente como ‘nada ni nadie está viviendo’).”¹⁷

¹⁴ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 56.

¹⁵ Ramón Xirau, “Descarnada lección de poesía” en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, selección y prólogo de Álvaro Ruiz Abreu, Sello Bermejo-CONACULTA, México, 2004, p. 42. Originalmente el ensayo apareció en *Tres poetas de la soledad*, Antigua Librería Robredo, México, 1955 (México y lo Mexicano, 19) p. 20. Incluso, también se puede considerar, bajo similar línea interpretativa, a un posterior ensayo de 1972 del propio Ramón Xirau: “*Muerte sin fin* o del poema-objeto”, en *Poesía Iberoamericana. Doce ensayos*, SEP, México, (Sep/Setentas, 15), 1972. (Así lo sugiere Pedro Ángel Palou, *op. cit.* p. 372.)

¹⁶ Ángel Palou, *op. cit.* p. 267.

¹⁷ Jaime Labastida, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, IPN, México, 1969, p. 131.

Hay quienes, como Salvador Elizondo, han partido de la dialéctica cerrada de Labastida y de la interpretación polisémica de Paz para concluir que el poema, utilizando principios lingüísticos, sería un signo ‘perfecto’ pero con múltiples significados, en donde sólo se posibilita la comprensión total del poema cuando sentido y forma, significado/ significante, se logran conjuntar:

[El poema es] idéntico al signo y a la forma que lo transmiten. Si, como yo creo, *Muerte sin fin* es a la vez su signo y su significado no nos queda sino hacer votos porque la conjunción de significado y significante sea entendida como la forma y el sentido del poema; [...] Con ello se vería asegurada la comprensión real del poema y auspiciados los votos que por la ventura del poeta formulamos.¹⁸

Tras la propuesta de Elizondo, algunos han ofrecido una lectura inmanente, solipsista. Incluso, hay quien llega a creer que no existe duda en considerar que el ‘yo lírico’ del poema es este mismo, asegurando, además, que ‘el poema’ es la voz misma del poeta. Es decir, que todo el proceso creativo y destructivo se asume como tránsito y voz del poema mismo: el poema/poeta habla, se construye y destruye por su frustrada capacidad de comunicación. Sin duda, es una tesis extrema, pero con valiosos aportes.¹⁹

Pero fijemos la mirada hacia una valiosa y temprana lectura. En el mismo 1939, Jorge Cuesta marcó una directriz siempre presente desde entonces entre los críticos, llamó a la obra como un poema dramático y, acaso, místico: “*Muerte sin fin* es una poesía

¹⁸Salvador Elizondo, “José Gorostiza: un testimonio de 1971”, en *Contextos*, SEP, México, 1973 (Sep/Setentas, 79), p. 148.

¹⁹ Me refiero al trabajo de Elizabeth Valderrama Escamilla, *Muerte sin fin: una poética de Gorostiza*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2003. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento al comentar los versos 625 a 644: “Todo vuelve a su principio: a lo caótico. El yo poeta vuelve a sentirse confundido. Esta vez lo agobia su reconstrucción, como a su inicio lo agobiaba su nacimiento. La anterior proposición se confirma con lo que Evodio Escalante asevera en su artículo “Un poema teo- fántico llamado “*Muerte sin fin*”: “Gorostiza piensa que lo que ha creado Dios habrá de regresar de modo necesario a la fuente de donde surgió” (p. 18). En efecto, así es. Cabe señalar que en lo que ha creado Dios debe entenderse también a la poesía misma, al universo poético que el poema crea, es decir, *Muerte sin fin*.” (p.50)

hondamente dramática. Pero su drama es interior, como en una poesía mística; interior y trascendental.”²⁰ Por los mismos días, Octavio G. Barreda declaró que en el poema interactuaban y se combinaban una ‘lógica conceptual y una lógica imaginativa’. Ambos autores, además, concurrían en destacar la destreza y aplicación intelectual del poeta para elaborar su poema. Inteligencia e imaginación como opuestos y complementos, como paradoja racional e irracional realizada en el poema. Respecto a esta generalizada paradoja, hay quien, sin más, aplica una fórmula matemática al texto, -pero con el riesgo de caer en extremismos-, de donde, por su constante contradicción de forma y sustancia, se puede llevar a considerar que significado y significante (en cualquiera de sus categorías en el poema) son lo mismo; o bien, que ninguna categoría existe y que ese sería su sentido, pues se aniquilan al integrarse en una sola.²¹ Necesariamente, lo mismo ocurriría con la lógica conceptual y la imaginativa, más el desafío será aclarar lo más posible los trazos del sentido resultante, *integrado* en esa paradoja, tal como lo sugería más arriba el manual de Beristáin.

Regresando al artículo de Barreda, titulado “Inteligencia y poesía”, tenemos que con directamente el asunto comenzó a teñirse con un tono meramente intelectual, hermético. En el afán de abrir –o cerrar- ese ‘intelectual e imaginativo’ discurso poético, algunos exegetas posteriores se han valido incluso de nociones cabalísticas, como es el caso de Mónica Mansour.²² Aunque dichas interpretaciones no sean siempre bien recibidas, -como ya lo recordaba-, bien pueden ayudar a comprender y acaso resolver, desde ese punto de vista, algunos de los puntos más complejos del poema, como lo es citada ‘paradoja’ de fondo y

²⁰ Jorge Cuesta, “*Muerte sin fin* de José Gorostiza”, en *José Gorostiza. Poesía y poética*, p. 341.

²¹ Al respecto, está la opinión de Salvador Elizondo: “Yo creo que *Muerte sin fin* es un poema sin significado en la medida en que la teoría de la ‘poesía pura’ que nació con Mallarmè presuponía una forma, la más alta de su género, en la que la diferencia entre signo y significado, entre forma y fondo, entre expresión y creación, se ve aniquilada. Propongo, pues, considerar este poema como un poema sin significado, o como un poema en el que signo y significado son la misma cosa.” (“Espacio-Tiempo del Poema”, en *Crítica sin fin*, p. 134. La publicación original fue en *Plural*, núm. 19, abril de 1973, p. 40.)

²² Mónica Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo”, en *José Gorostiza. Poesía y poética*, pp.221-254.

forma, confeccionada con elementos mutables que viven –muriendo- dentro de la obra, y que han llevado decididamente a José Emilio Pacheco a desarrollar uno de sus comentarios bajo el nombre de “Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*”²³

1.3 De la lógica imaginativa y lógica conceptual a

la ‘irracionalidad objetiva’

Resulta, por menos, casual, que dos de los mejor logrados y siempre comentados poemas escritos en México, tengan como factor común el ser tan extensos y herméticos, presentados en forma de silva, que fluctúen entre una potente imaginación poética y una elaborada consistencia intelectual – y sobre la inteligencia–, que tiendan, además, a dar una visión del universo y del ser, y que se desarrollen como un viaje que retoma preocupaciones filosóficas y metafísicas universales. Por supuesto, hablo de *Primer Sueño* de Sor Juana y, desde luego, de *Muerte sin fin*. Anthony Stanton, –y Antonio Alatorre²⁴ antes y entre otros-, han recordado tal cercanía entre ambos poemas y poetas.²⁵

Anticipábamos que uno de los primeros en destacar de manera tácita la importancia

²³ José Emilio Pacheco, “José Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*”, en *Crítica sin fin*, pp. 80-85. Originalmente el artículo se publicó en *Diálogos*, vol. 4 núm. 2, marzo-abril de 1965, pp. 33-35.

²⁴ Antonio Alatorre, “Nada ocurre, poesía pura”, en *Biblioteca de México*, núm. 1, enero-febrero de 1991, pp. 6-8.

²⁵ Anthony Stanton, “Sor Juana entre los Contemporáneos”, en *Inventores de la tradición, ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México-FCE, México, 1998, pp. 63-89. Incluso, una referencia a poemas tan relevantes en la historia literaria de México, podría abrirlos hacia estudios de carácter psicológico y sociológico a partir, por ejemplo, de algunos famosos trabajos como el de Samuel Ramos o el de Octavio Paz, más quede ello como germen para un potencial y aventurado estudio de ese tipo. Y es que considerando que tanto Sor Juana Inés como José Gorostiza son poetas mexicanos, y dado que ambos coinciden en la generalidad enunciada, valdría en algún momento, más allá del momento histórico-literario, indagar sobre esta ‘casualidad’ en la construcción, tema y suerte de cada uno de sus textos. Aunque sé que una exploración de este tipo asalta a la razón del crítico literario, no dudo que quepa algún punto de contacto cuando Paz afirmaba que el ‘hermetismo’ es una cualidad del ser mexicano que tiende a enmascarar sus sentimientos, sus expresiones. Lo más interesante de esta reflexión paciana, se da cuando considera que las expresiones herméticas se realizan también a través de la simulación, la apariencia y la invención. Esto último, el fingir, lo retomaré más adelante, aunque matizado desde otro punto de vista dentro de *Muerte sin fin*. (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 10ª. reimp. 1982, p.226-30, 38-41.) Por otro lado, el que Gorostiza, más allá de las coincidencias temáticas con sor Juana, –conscientes o no–, haya decidido realizar un poema que tenga como eje central de su discusión y angustia a la inteligencia, no resulta del todo sorprendente cuando se visualizan algunas de las preferencias que existían en ese particular momento histórico-literario.

de dicho factor intelectual fue Octavio G. Barreda, quien aludía a que uno de los mayores méritos del poema consiste en lograr la difícil síntesis “de la lógica conceptual y la lógica imaginativa: el concepto y la imagen, la lógica y la locura unidas en danza viva de ritmos y pausas.” Y, a esto, preguntará finalmente: “¿Qué otra cosa han hecho Valery y Eliot, sobre todo?”²⁶ Desde entonces, esta dicotomía enunciada por Barreda con respecto a la existencia y combinación de la ‘lógica conceptual’ y ‘lógica imaginativa’, se ha ido ajustando y enriqueciendo de un crítico a otro de la obra. No sorprende entonces que, bajo la disyuntiva anterior, para la crítica reciente, como la de Álvaro Ruiz Abreu, no haya duda en afirmar que: “Los exploradores de este poema coinciden en que es el producto de una *imaginación sólida que se combina a la perfección con la inteligencia [...]*”.²⁷

La sola existencia y relación de ambos elementos: imaginación-intelecto, presupone un factor más de paradoja en el poema, pero será una que adquirirá mayor peso cuando encontremos que todo *Muerte sin fin* es una disquisición de ella y sobre ella. La supuesta contradicción sugerida de entrada lleva a un punto de inconsistencia racional-lógica que, de ser así, terminaría por fracturar la idea de una estabilidad ajena de toda ‘locura’ en el poema. Y es que ¿cómo puede haber concordancia real entre la más férrea imaginación y una calculada veta intelectual, por ‘ingenua’ que se presente en el poema? Sin pretender descubrir hilos negros, pues la persistencia de ambos elementos en la poesía de Gorostiza ya existía de antaño en la poesía universal, se puede considerar que en *Muerte sin fin*, hay una especie de locura o irracionalidad manifiesta. Ya Platón comentaba algo similar al referirse a esta actividad artística; tal cual lo recuerda Imbert: “Según Platón la poesía, sea

²⁶ Octavio G. Barreda, “Inteligencia y poesía”, en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, sel. y prol. de Álvaro Ruiz Abreu. CONACULTA, México, 2004, p.32. (El artículo apareció originalmente en la revista *Letras de México*, núm. 3, del 15 de noviembre de 1939.)

²⁷ Álvaro Ruiz Abreu, “Archipiélago de soledades”, en *Crítica sin fin, José Gorostiza y sus críticos*, sel. y prol. de Álvaro Ruiz Abreu. CONACULTA, México, 2004, p. 14.

la que se inspira en una especie de locura o en algún favor divino, es irracional”.²⁸ Quedarían entonces otras preguntas: ¿Qué valor y sentido adquiere en esos términos la ‘inteligencia’ en el poema? Además, junto a ella ¿Cabe algún factor de irracionalidad? Si así fuera ¿A qué tipo de irracionalidad se refiere? ¿Qué factores lo componen y a que se contraponen? ¿Cómo irrumpen y dan sentido? ¿Puede haber similitud entre el discurso poético de Gorostiza y algunas nociones hebreas y gnósticas que ayuden a indagar dicho sentido del poema? Al respecto, y como el mismo Octavio Paz señalaba, se puede afirmar que: “Gorostiza no es un poeta insensible a la fascinación de los poderes frenéticos; por el contrario”.²⁹

Más arriba, anticipaba que dentro de la generación poética a la que perteneció Gorostiza se había aclimatado la idea de hacer una poesía intelectual. Evodio Escalante propone que esta línea intelectual de los Contemporáneos y, en particular de Gorostiza, procedió como una herencia de José Vasconcelos, afiliada al pensamiento del Ateneo: “En el plano intelectual, me gustaría proponer que los Contemporáneos heredan de Vasconcelos, y en general, de la generación del Ateneo, un cierto estilo de pensamiento”³⁰ Esta idea de combinar inteligencia e imaginación, no era exclusiva de Gorostiza, sino de la época y de sus compañeros, entonces resulta iluminador regresar al ensayo de Jorge Cuesta, para observar que le dio una significación ‘mística’, cercana al ‘pudor religioso’ de Gide y T. S. Eliot.

Además se tiende otra variante en la opinión de Cuesta, pues termina por vincular el poema de Gorostiza con la idea de una ‘metafísica objetivista’, de modo que aparece ante

²⁸ Anderson Imbert, *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza, México, 1975, p.17.

²⁹ Octavio Paz, “Muerte sin fin”, en *José Gorostiza*, Colección del Testimonios del Fondo, FCE, 1974, p.28.

³⁰ Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, Casa Juan Pablos/ Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/ Instituto Municipal de Arte y la Cultura de Durango/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

nuestros ojos nuevamente aquel paradójico binomio de lo imaginario y lo racional. En este sentido, Cuesta propuso a la obra como evangelio “a los señores materialistas”.³¹ Su tesis principal, según se lee en uno de sus ensayos, se funda en la idea de una ‘irracionalidad objetiva’ presente también en el celebrado poema de su contemporáneo. Tal irracionalismo nació y pugnó por abrirse paso más allá del ‘irracionalismo subjetivo’, desarrollado ampliamente durante el Romanticismo y Modernismo, y contra el que luchaban los Contemporáneos. La idea y los términos, por sí mismos parecen (y lo son) altamente contradictorios, según la ‘lógica conceptual’, mas para el caso del ‘arte irracionalista’ que defendió e hizo suyo Cuesta, era tan posible como viable:

Pues quiere decir, nada menos que considera la irracionalidad como una propiedad del objeto y no como un defecto interior de la conciencia y que, por lo tanto, considera de naturaleza irracional la propia de la conciencia del mundo exterior [...]; se considera que la falta de significación, o sea, la irracionalidad es una cualidad esencial y natural de la realidad que confronta a nuestro entendimiento.³²

No obstante, tras la conocida similitud del afán intelectual de Cuesta y Gorostiza en la poesía, no hay que olvidar que hay importantes diferencias. El primero, lo hizo con una convicción más científica y calculada, menos ‘ingenua’ como ocurrió en el caso del segundo. Al respecto Carlos Montemayor aclara:

Pero José Gorostiza se orientó de manera distinta. En Cuesta y en toda tradición gnóstica, hay una aventurada pasión de conocimiento, un desolado abatir límites mágicos que acaso la violación misma erige. Una violencia de secretos que guardan no su contacto, no su poesía, sino lo que cesa de ser ya una expresión o un efluvio. En

³¹ Jorge Cuesta, *Poemas y Ensayos*, t. III, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y L.M.S., UNAM, México, 1964, p. 363.

³² Adolfo León Caicedo, *op. cit.*, p. 23.

Gorostiza hay un respeto, una cierta ingenuidad teológica, una bondad que no incumbe al mal, sino al dolor; que no remite a ningún reino blasfematorio o diabólico, sino a la soledad; que no tiende a la violación de las moradas de Dios, sino a su sed.³³

Aunque comparto con Montemayor la distinción general entre ambos poetas, cabe hacer matiz en cuanto a que, si bien en Gorostiza no hay una dirección hacia el mal, hacia lo diabólico, sí en cambio hay la intención de demostrar que el universo y todos sus elementos inmersos en la soledad y el dolor han nacido por obra de una de las facetas de la inteligencia divina, y que a causa de ese mismo dolor de la creación y las criaturas mismas, tal divinidad se encuentra cargada de un carácter negativo. Ello ayudará a resolver el problema de la paradoja que surge al hablar de la Inteligencia dentro de *Muerte sin fin*. A su vez, este planteamiento está emparentado con algunas nociones gnósticas sobre Dios a que me remitiré profundamente en el segundo apartado de este trabajo.

1.4 Hacia la inteligencia ‘divina’

José Gorostiza empleó como epígrafes algunas citas bíblicas de los Proverbios, que por sí mismos ya aluden a la inteligencia, a la sabiduría divina. De ninguna manera su elección resulta accesoria o ‘decorativa’, sino todo lo contrario, cuestión que ya gran parte de la crítica lo ha destacado.³⁴ Además, sabemos que entre los Contemporáneos existió cierta afinidad temática o recurrencia en torno al tradicional texto religioso. Respecto a ello, en 1934, Xavier Villaurrutia redactó un prólogo ‘apologético’ al hablar de un gran poeta mexicano:

³³ Carlos Montemayor, “José Gorostiza”, en *Crítica sin fin*, p. 156. El artículo fue originalmente publicado en *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, UNAM, México, 1981 (Cuadernos de poesía) pp. 53-69.

³⁴ Tómense como ejemplos para apuntalar esta afirmación, algunos recientes estudios críticos incluidos en la antología preparada por Ruiz Abreu *Crítica sin fin*, y que ya he venido trabajando: “*Muerte sin fin* de José Gorostiza”, por Jorge Cuesta; “Inteligencia y poesía”, por Octavio G. Barreda; “José Gorostiza”, por Carlos Montemayor; “Significado de *Muerte sin fin*”, por Oscar Wong; etc.

*La presencia de la Biblia se hace sentir. Más no como una fuente de imágenes — a las que los poetas llamados modernistas fueron tan afectos— sino como un alimento indispensable para la nutrición del espíritu y para la expresión de la personalidad [...] Halla sobretodo, en el Antiguo Testamento, el zumo concentrado de las vides que son a un tiempo salud, religiosidad, alegría y deleite y que le darán no la embriaguez innoble de Noé sino la embriaguez perfecta de la lucidez.*³⁵ (el subrayado es mío)

Queda claro que entre algunos de los Contemporáneos existió siempre una especie de declarada gratitud y admiración hacia José Ramón Modesto López Velarde y Berumen, como lo intentó argumentar, para revalorarlo, Villaurrutia. Se entiende que ya desde entonces, con la pretendida reivindicación de López Velarde, también se intentó hacer lo propio con sus herramientas temáticas de trabajo. La Biblia resultó ser, sin tapujos, un vehículo utilizado por varios Contemporáneos para conformar su poesía; su inclusión implicó, más que un acto de fervor religioso y mojigatería, una consciente actividad de la imaginación para expresarse y alcanzar “la embriaguez perfecta de la lucidez.”

Continuando con Villaurrutia, tenemos que además la Biblia le sirvió al maestro zacatecano “para alcanzar plenamente la expresión de sus particulares y angustiadas voces.” Aceptando, sin conceder *de facto*, que Gorostiza, -inmerso en el mismo ambiente temático y social de Contemporáneos vinculado a López Velarde-, llegó a utilizar de manera relevante el mismo libro bíblico para dar ‘forma’ a su ‘sustancia poética’, se está en posibilidad de preguntar la manera particular de cómo lo hizo, desde qué óptica y para qué. Las respuestas ya irán llegando. Pero, sin duda, cabe destacar las convergencias muy generales entre Gorostiza y López Velarde. En ambos, existió una recurrencia a la Biblia, al

³⁵ Ramón López Velarde, *Poemas escogidos*, estudio introductorio de Xavier Villaurrutia, Nueva Cultura, México, 1940, pp. 30 y 32

Antiguo Testamento en particular y, sobre todo, en torno a aquella idea de pretender alcanzar, utilizando el texto religioso, la ‘embriaguez perfecta de la lucidez.’ Baste sólo recordar el primer epígrafe seleccionado para *Muerte sin fin*: “Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza” (Proverbios 8, 14). Por otro lado, no resulta gratuito que el mismo Gorostiza asegurara que sus concepciones poéticas, derivaban de ciertas nociones teológicas: “La substancia poética, según mi fantasía, que derivo de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente [...]”.³⁶

Inteligencia y Biblia, dentro del espectro poético de *Muerte sin fin*, se dibujan como fuentes de temas y medios propicios para la construcción de la ‘poesía’, son medios permanentes que leemos desde su epígrafe hasta la triunfal aparición del diablo al final.

1.5 ‘Notas sobre poesía’: El dueto.

En 1955, dieciséis años después de haber escrito *Muerte sin fin*, Gorostiza redactó lo que puede ser un excelente panfleto para acercarnos a su poema: “Notas sobre poesía”. Desde entonces el texto no ha dejado de ser un manantial de sugerencias y pretendidas respuestas para el crítico que se acerca a reflexionar sobre su obra. De esa conferencia, llaman la atención dos puntos que serán claves para esta ocasión y que por ello invito a observar con detalle.

Por un lado, está el hecho de que se coloque en un lugar inicial y preponderante la existencia del poeta como una suerte de ‘inteligencia’, que operará en su actividad siguiendo dos pasos o etapas complementarias: primero ‘perseguirá y reconocerá’ – intuitivamente- a la ‘misteriosa sustancia’ poética: “[El poeta] sabe en donde está y de donde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en una de sus

³⁶ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, en *José Gorostiza. Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, CONACULTA, México, 1989, (Archivos, 12), p. 145.

fugaces apariciones [...]”³⁷; solo entonces podrá capturarla, materializarla ‘lúdica y amorosamente’: “[...] y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes”.³⁸ En otros términos, lo que Gorostiza cree sobre la poesía es que primero se le persigue, con una previa, pero innata, concepción de ella, lo que hará posible su búsqueda “ahí, en todas partes, [pues está] al alcance de todas las miradas”.³⁹ Así, la ‘sustancia poética’, hasta entonces oculta, será ‘descubierta’ y ‘denunciada’ por el poeta con su palabra, su poema escrito, creación originada desde aquella “inasible materia que se quiere capturar”. Más, con el acto de crearla, el poeta (‘hombre de Dios’, como lo llamaba Gorostiza), le estará dando a su vez la muerte al través de “los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela.”⁴⁰ Idea central esta dicotomía enfrentada pero, necesariamente, complementaria. Tras ella, habrá una incesante destrucción o involución de toda poesía y el universo, permanentemente concebidos y creados como las ‘incesantes y fugaces apariciones lumínicas de la poesía’.⁴¹

Por otro lado, de manera convergente con las ideas del anterior párrafo, el autor de *Muerte sin fin* alega y reprocha que el poeta ya no sea como el arquitecto que -siguiendo también dos etapas- planea antes de construir su obra:

En la actualidad el poeta no suele proponerse problemas de construcción. De vez en cuando –cada día menos- utiliza ciertos elementos de arte poética tradicional y levanta con ellos, cuarteta sobre cuarteta o lira sobre lira, como dados, un somero

³⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Ibid.* p. 152

⁴¹ Hasta aquí quiero interrumpir el discurso de Gorostiza, para sucesivamente irlo retomando y empatando con algunas interpretaciones críticas en donde también se considera que esos dos pasos que efectúa el poeta, (según el autor de *Muerte sin fin*), se pueden transpolar sin forzamientos a la estructura y función de una Inteligencia divina doble y complementaria que cumple la operación de concebir y construir(destruir) el universo dentro del poema.

edificio que se sostiene, si la unidad interior es profunda, gracias a ella y no a la solidez de los materiales empleados.⁴²

En la misma línea argumentativa, Gorostiza añadía al inicio de su conferencia que si no hubiese esa articulación metódica al trabajar las herramientas poéticas, se caería solo en una obra con impresiones personales del poeta (como en el romanticismo y demás corrientes literarias en retirada y en boga) y no en un elaborado cuerpo de doctrina:

El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación entre *él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora*. Estas ideas [...] son tan precisas [...] pero, faltas de articulación y de *método*, no sería posible ensartarlas en un cuerpo de doctrina, sino, nada más, ofrecerlas en estado de naturaleza, como impresiones personales que no alcanzan a penetrar en el enigma de la poesía, aunque sí, por lo menos, proporcionan una imagen de la personalidad del poeta.⁴³

Los últimos renglones de esta aseveración aproximan su discurso a una pretendida impersonalidad poética -que pronto se instalará en los versos de *Muerte sin fin*- y que, exitosamente, ya habían inaugurado los imaginistas, y seguido algunos más como en el caso relevante de T. S. Eliot, tal como lo recuerda Evodio Escalante:

[Para Eliot] el artista está obligado a separar al “hombre que sufre” de la mente que crea”, y a ponerle a cada cual, como quien dice, casa aparte. Todavía mejor: tiene que embarcarse en un camino de ascesis (esto es: rigor autoimpuesto) que lo lleve a experimentar una “continua extinción de la personalidad”, dado que su objetivo como artista no es expresar una “emoción personal” que poco vale, sino más bien, y en dado caso, una “nueva emoción artística”.⁴⁴

⁴² *Ibid.* p. 149.

⁴³ *Ibid.* p. 144.

⁴⁴ Evodio Escalante, *op. cit.*, pp. 71-72.

Gracias a ese recurso literario de la impersonalidad poética, Gorostiza logrará enmascararse en un discurso que raya en lo ambiguo y paradójico, donde la voz lírica viajará de la inteligencia humana-poética a la inteligencia divina, y viceversa; se logrará un intercambio del agua al vaso, de la sustancia a la forma, integrándose y desintegrándose mutuamente en un continuo proceso hasta llegar a la conclusión del poema.

2. EL POEMA

2.1 Sobre el sintagma titular y la estructura de *Muerte sin fin*

Desde el título del poema, *Muerte sin fin*, se establece ya un conflicto más místico-filosófico que racional u objetivo, pues si se afirma que hay una ‘muerte sin fin’ se parte de la idea de que hay también una ‘muerte con fin’ de la que no se tratará en el poema. El sintagma titular supone una imposibilidad de acceso para el pensamiento lógico, ya que para éste la muerte significa sólo un proceso culminativo de la vida física e intelectual, quedando anulado cualquier otro discurso al caso, a menos que trascienda por un distinto tipo de pensamiento. Por tanto, se tiene que abrir su interpretación hacia un sentido figurado, en donde la ‘muerte sin fin’ de que se hablará, responderá invariablemente a un contexto no racional. Ya una vez considerando los epígrafes tomados del libro de los Proverbios, el título se contextualiza plenamente. Surge entonces el carácter ‘intelectivo’ y místico —o ‘imaginativo’—, como ya lo anunciaban de alguna forma Cuesta y Barreda, entre otros. Además, el poema no dejará ya de tener una connotación negativa por el sólo hecho de citar a la ‘muerte’ y, más aun, cuando se le añade una temporalidad sin restricciones, un sentido de eternidad, ‘sin fin’. Por eso también para Montemayor, el

poema remite a un estado de angustia permanente, -diríamos que más intelectual que físico-, un proceso de muerte-ausencia divina, y por tanto humana, que nunca termina.⁴⁵

Por otro lado y en lo que atañe al aspecto formal, es notorio constatar que *Muerte sin fin* se construyó simétricamente. Obedece a una voluntad sumamente inteligente, a un proceso de planeación constructiva tan defendido en su momento por Gorostiza. El poema se compone de diez cantos divididos en dos partes principales (del canto I al V y del canto VI al X). Dentro de este equilibrio aparecen dos formas líricas populares al final de cada gran sección, es decir, en los cantos V y X leemos una seguidilla y un romance, respectivamente. No está de más aclarar que ambos cantos se distinguen cantos de los otros en cuanto a su métrica, su versificación y su función discursiva. Además, estos dos cantos son recapitulaciones de las dos grandes partes de la obra; también tienen la función de otorgarle variación y sentido general al poema.

Con el fin de mostrar la variedad y razonada concepción cuantitativa de los versos y cantos del poema, presento una tabla de su estructura métrica.

CANTO I	CANTO II	CANTO III	CANTO IV
29 endecasílabos	34 endecasílabos	84 endecasílabos	31 endecasílabos
8 heptasílabos	14 heptasílabos	19 heptasílabos	8 heptasílabos
5 pentasílabos	4 pentasílabos	6 pentasílabos	4 tridecasílabos
3 decasílabos	2 decasílabos	3 dodecasílabos	2 pentasílabos
1 hexasílabo	2 eneasílabos	5 decasílabos	1 decasílabo
1 dodecasílabo	1 hexasílabo	2 eneasílabos	1 hexasílabo
1 eneasílabo	1 trisílabo	2 tetrasílabos	11 versos sin rima

⁴⁵ Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 167.

99 versos sin rima 80 versos sin rima 2 bisílabos
 1 tridecasílabo
 1 alejandrino
 125 versos sin rima

CANTO V	CANTO VI	CANTO VII	CANTO VIII
Penta y hepta- sílabos pareados (7-5-7-5) (coplas)	34 endecasílabos 9 heptasílabos 1 tridecasílabo	19 endecasílabos 2 heptasílabos 2 heptasílabos	57 endecasílabos 8 heptasílabos 4 decasílabos
Aparece un estribillo de dos vv. (5 y 7 sílabas) y un baile de cuatro versos heptasílabos.	2 decasílabos 1 pentasílabo 1 tetrasílabo 1 trisílabo	1 dodecasílabo 1 pentasílabo 25 versos sin rima 74 versos sin rima	2 dodecasílabos 2 trisílabos 1 pentasílabo
Rima asonante en en pentasílabos 46 versos	49 versos sin rima		

CANTO IX
 152 endecasílabos
 42 heptasílabos
 9 pentasílabos
 8 tridecasílabos
 7 dodecasílabos

CANTO X
 Forma de Romance (octosílabos con rima
 asonante en pares). Incluye un
 baile de seis versos con el orden
 siguiente en cuanto al número de
 sílabas: (8-8-8-5-11)

De hecho, así también lo interpretan los estudiosos de la Biblia.⁴⁷ A pesar de ello Arturo Cantú considera que esta conformación de los versículos se aparta de la intención bíblica, aduciendo que:

Según la estructura del capítulo 8 de los Proverbios, es muy claro que en los dos primeros versículos del epígrafe habla la Sabiduría, y es posible que también en el tercero. Los tres versículos separados de su contexto, tal como los arregla Gorostiza, dan la idea de que quien habla es la Inteligencia divina.⁴⁸

De todas formas, si nos remitimos sólo a la organización dada por el poeta, tenemos claro que hubo la intención de destacar a la Inteligencia como una voz diferente de la Sabiduría, fungiendo como una personificación de Dios que lo acompañaba desde antes de la creación. Con la distinción de que en la primera cita del epígrafe habla directamente la inteligencia, para después desdibujar ambigualmente su voz junto a la de la Sabiduría, con una advertencia que tomará mayor sentido cuando analicemos el final del poema: “Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte” (Proverbios, 8, 36). Por esa sugerencia dual de Gorostiza, se pueden originar parte de los comentarios que relacionan a *Muerte sin fin* con nociones hebreas y gnósticas.

Sergio Fernández, en su intento de interpretar el binomio Inteligencia-Sabiduría que penetra con sus voces todo el poema, estableció un paralelismo con el Biná (Inteligencia) y

⁴⁷ “La idea de una sabiduría personificada [...] se desarrolló en Israel a partir del Destierro, cuando el politeísmo dejó de ser una amenaza para la verdadera religión. [...] No obstante en todos estos textos en que la sabiduría aparece personificada, como en otros pasajes la Palabra o Espíritu, es difícil distinguir lo que hay de artificio poético, de *viejas concepciones religiosas* o de intuición de nuevas revelaciones” (Comentario a “Proverbios”, en *Nueva Biblia de Jerusalén*, Desclé de Brouwer, Bilbao, 1998, p. 921)

⁴⁸ Arturo Cantú, *En la red de cristal*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, (Mascarón, 1), p. 75.

el Jokmá (Sabiduría) de la vieja tradición judía.⁴⁹ Su propuesta fue retomada más adelante por Carlos Montemayor quien resumiría así dichas nociones:

Jokmá es el principio más radiante de la manifestación de la Vida Divina y de nuestra percepción de lo sagrado; es propiamente lo que se muestra en la revelación y que permite al hombre el temor o la veneración de los cielos. La Inteligencia (*Biná*) es, en cambio, aquel modo de manifestación en que la vida permite la minuciosa aprensión o relación de hechos y conocimientos, lo que da una corriente de vida a la Vida [a *Jokmá*], un cuerpo que muere. [...] Considerada así, *Biná* se asimila al tiempo, al devenir, a lo que da la vida y también la muerte. Más allá de ella, de la cadena nacimiento-muerte, está lo otro, lo velado: la Sabiduría [*Jokmá*].⁵⁰

Refiere Amador Adam que, del mismo libro judío *Sefer ha-Zofar* de donde se han extraído las nociones anteriores, hay una distinción y personificación que aclara aún más la relación entre ambos elementos, ahora la *Biná* será *Shejiná*:

[Existe la distinción] entre Dios y la Shejiná, esto es, respectivamente, una inteligencia divina que concibe ideas, y una sapiencia creadora de las formas. Se identifica a Dios con la fuerza genésica, siendo Él quien concibe las ideas realizadas por la sapiencia creadora de las formas conocida como Shejiná.⁵¹

A la luz de las nociones anteriores es como se pueden explicar los siguientes versos claves del poema, pues mientras que hay una Inteligencia que, en solitario, sólo concibe (piensa o sueña) al universo:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!

(vv. 255-256)

⁴⁹ Sergio Fernández, “La estrella sin luz”, en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, SEP, México, 1972 (Sep/Sepsetentas, 36), pp. 17-187.

⁵⁰ Carlos Montemayor, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁵¹ Alberto Pérez Amador Adam, “El triunfo del Demiurgo. Acerca de *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 2000, p. 193.

que presume el dolor y no lo crea,
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite;

(vv. 279-282)

¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,

(vv. 246-249)

estará su contraparte, creando lo concebido; creación con una connotación de ingenuidad –irónica, casi existencialista-, impregnada de un permanente dolor, como se leyó más arriba:

Mirad con que pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente

(vv. 150-154)

[...] le infunde el soplo que lo pone en pie

(v. 263)

Singularmente, ya vimos antes que esta doble noción de ‘concebir’ y ‘crear’, la consideraba Gorostiza como parte del proceso creativo del mismo poeta. Quizá por eso, al ser el poeta un ‘hombre de dios’, la idea encarna en el poema para ambos, ya que al ser Dios el vaso que amolda nuestra alma perdida: “[...] nos pone su máscara grandiosa /ay, tan perfecta,

/ que no difiere un rasgo de nosotros” (vv. 113-115.) Esta empatía de lo humano con lo divino, -al unirse gota a gota el vaso con el agua-, ayuda a explicar que el discurso del poema se torne como una constante intervención intelectual y creativa del hombre-poeta al igual que Dios, pues ha llegado a reconocerse con su máscara perfecta. Es decir, también se cumplirán en él las dos nociones divinas: concebir y crear. La conciencia del poeta será como una luz que concebirá al universo y a Dios en su doble noción:

No ocurre nada, no, *sólo esta luz*,
esta febril diafanidad tirante
hecha toda de pura exaltación,
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
(vv. 118-125)

Cabe señalar que la referencia anterior a ‘su nítida substancia’ es ambigua, pues se puede interpretar como la ‘substancia’ divina o la humana. Lo cierto es que en ambos casos se habla de la noción que sólo concibe pero no crea. Interpretándola como humana, se tiene que el poeta, por su propia ‘luz’ (substancia) logra sólo concebir (pensar) al universo y a Dios; al mismo tiempo, y por ella, mira ‘sin verlo a Él’, es decir, entra en contacto con la substancia divina, su semejante, siendo una especie de epifanía o revelación ‘en crescendo’, como lo notó Montemayor⁵², que alcanza incluso a su misma ‘carne’ humana, aunque todo termine en fracaso:

⁵² Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 162.

Después, en un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de espumas.

(vv. 166-174)

Dicha revelación, no obstante, se logra mediante lo (material) que hay ‘detrás’ de Él y de él, de ambos: “el tintero, la silla, el calendario” (v. 125), elementos claves que se refieren como metonimias del lenguaje poético, del espacio y del tiempo del mundo, respectivamente, y que de algún modo anticipó Rubín Mordecai en su extenso estudio.⁵³

Se ha dicho que el ‘hombre de Dios’ además de concebir, también crea con su olvidadiza e incompleta palabra poética, cumpliendo un proceso de maduración repetitivo y eterno por ser similar al de Dios con el universo. Y es que desde temprano en el poema se repite la idea de que Dios y hombre transcurren por similares procesos de vía intelectual y de frustrada creación:

Es el tiempo de Dios que aflora un día
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,

⁵³ Rubín Mordecai S., *Una poética moderna. “Muerte sin fin” de José Gorostiza*, UNAM, México, 1966, p. 97.

siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonrían
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.

(vv. 100-110)

Como hemos visto hasta aquí, la doble noción se puede aplicar tanto al hombre como a Dios. Ahora notemos como esta relación de creador y criatura llega a acercarse tanto que la fusión de ambos se logra no sólo porque el segundo pone su máscara grandiosa al primero, sino porque esto se le revela así a la criatura en un instante de ‘luz’, donde el vaso y el agua se funden, se identifican, como se preludiaba, en un epifánico minuto:

Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu

(vv. 82-87)

El vaso de agua es el momento justo

(v. 487)

Aquel instante de luz nunca será susceptible de transferirse a través del lenguaje poético, el cual, por el contrario y al igual que la Shejiná hebrea, sólo creará universos distintos y dolorosos, caóticos’, confrontados, en algún momento, al que originalmente fue concebido por Dios y por el hombre de Dios:

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
(vv. 255-258)

Sin embargo y he aquí la novedad en la propuesta poética de Gorostiza con respecto a las cerradas nociones gnósticas: resulta que incluso el ‘sueño’ abismado de Dios estará colmado de tragedia, eso señalará su propia muerte (como veré más adelante).

se erige a descansar de su descanso
y *sueña que su sueño* se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
(vv. 238-242)

Notemos que a estas instancias del poema, ya ha ocurrido una especie de revelación en el hombre, provocando como afirma Montemayor⁵⁴ una posterior rebelión de éste al saber que ha alcanzado el punto más alto de la ‘carne’ en el ‘cielo’: “mirad cómo dispara cielo arriba, / desde el mar, /el tiro prodigioso de la carne” (vv. 167-169), para enseguida reconocerse todo como una ilusión:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre

⁵⁴ Carlos Montemayor, *op. cit.*, p. 162

las estaciones de la ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a los infiernos
(vv. 175-180)

Cabe apuntar que, así como la revelación puede considerarse para el hombre, también lo es para el Dios que concibe y que, tras reconocerse en la ‘carne’ creada, también “estalla con él” en el cielo de la ‘revelación.’ Esta sugerida revelación humana y divina es lo que decididamente conducirá a la destrucción final de la ‘pura forma’, en vías de recuperar el ‘silencio original’, aunque este continúe siendo, irremediable y cíclicamente, fatal. Dicha decisión de ‘acercarse’ a la muerte junto a las criaturas de su sueño aparecerá como un anhelo en la segunda sección del poema, mostrando un cambio radical, cuando antes de la ‘revelación’, sabiéndose lejano de la muerte, decía:

amoroso temor de la materia,
angélico egoísmo que se escapa
como un júbilo sobre la muerte
(vv. 267-269)

Por otro lado, en las seguidillas finales de esta primera parte del poema, (vv. 302-347), se reafirma la circunstancia insatisfacción del agua en medio del jardín material, visible, del universo, distinto al de su esencia: sin olor, (302-315), sin color (316-329), sin sabor, (330-343). Junto al listado de carencias anteriores se asume plenamente que el agua está ansiosa de la forma y, -sólo similar a lo que afirma Cantú⁵⁵-, al adquirirla en el vaso de agua le

⁵⁵ Arturo Cantú, *op. cit.*, p. 138. “El agua, la materia, [¿?] no tiene olor, color ni sabor, no tiene determinaciones. El agua también es la criatura todavía indeterminada que en medio de la belleza del jardín del mundo anhela encarnar en una forma. Paradójicamente, al adquirir una forma, se ahoga en ella, en el vaso de agua. La materia, que no tiene determinación alguna, empieza a morir, muere, al adquirir una forma.”

significará ‘ahogarse’ en él, como síntoma de muerte. Instalándose así una circunstancia similar a la que, en versos atrás, encontramos a Dios:

[BAILE]

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

(vv. 344-347)

2.3 El Quebranto

El ‘quebranto’ universal de la segunda gran sección del poema se anuncia como un anhelo y abandono de la ‘forma en sí’ y anticipa, a su vez, el de todo lo creado:

Temprana muerte de esa muerte niña
que nutre en sus escombros paulatinos,
anhela que se hundan sus cimientos
bajo sus plantas, [...]

(vv. 482-485)

y más adelante:

cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte

(vv. 515-516)

Enseguida ocurre la involución del universo, todas las cosas se vuelven hacia su origen. Pasan por la hora del quebranto: la poesía (vv. 525-556), el lenguaje (vv. 557-586), los animales (vv. 587-624), el reino vegetal (625-658), el reino mineral (vv. 659-686), hasta llegar finalmente al repliegue universal y de la ‘pura forma’ (vv. 687-709); quedando sólo el Espíritu de Dios gimiendo sobre las aguas (710-727). Culmina el poema con la aparición, -

¿triumfal?- del Diablo. Y, con una vuelta en versos menores a manera de glosa, vemos que la muerte recibe el llamado (‘anhelante’) de su enamorado, que bien puede ser el hombre de Dios, e incluso la misma potencia divina que concibe y de la que apenas hemos presenciado su entrega a la muerte con y por todo lo creado:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

(vv. 770-775)

3 Sentido y Conclusión

Pero tratemos de entender ¿por qué Dios y el hombre –el ‘vaso de agua’- han decidido ‘abandonarse al designio de su muerte’? Según la dualidad que hemos desarrollado ¿cómo aparecen y se interpretan la inteligencia que concibe y la que crea? ¿Cuál es el sentido factible de la involución total cuando el poema se cierra con el Espíritu de Dios flotando, como en el Génesis, y después aparece el Diablo y la muerte personificada en un ‘putilla’? Trataré de concluir las anteriores reflexiones de acuerdo con estas preguntas.

La muerte como creación y, por tanto, destrucción de la forma pura, la que concibe, se tornará irremediable una vez que así se le ‘revele’ tanto a Dios como al hombre de Dios. (vv. 166-174) Y es que a pesar de que toda su noción se hubiese presentado como un sueño, un reflejo, una luz fingida, no por ello no será fatal. (vv. 175-180; etc.) Pues, en el momento que suceda ese revelador “cóncavo minuto del espíritu” (v. 87), la potencia de

Dios que concibe adquirirá (reconocerá en su origen, sutilmente-) también parte de sus características dolorosas que la llevarán al derrumbe final, a una muerte compartida e ineludible, ya que su esencia pura se verá ‘entorpecida’ por el mundo creado. Imposibilitada en seguir aquel sueño con candidez, se transfigurará su esencia, pues los espejos que la reflejan, (sus criaturas, ‘ácidas hormigas’), son impuras como el lodo:

[...] sus plantas entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye nacer el trueno del derrumbe;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
(vv. 485-489)

Circunstancia similar a la que intuía el hombre para sí al iniciar el poema, cuando afirmaba:

mis alas rotas en esquiras de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
(vv. 6-7)

Y es que en ambos casos, estamos hablando de las interrumpidas nociones puras de Dios y del hombre de Dios, aquellas que sólo conciben y que se atrofian al realizarlas en sus criaturas: el mundo y el poema. Las nociones acerca de la poesía del propio poeta tabasqueño iluminan esta afirmación.

En “Notas sobre poesía”, Gorostiza sostenía que la sustancia poética, -cultivada por el poeta, hombre de Dios-, era inasible e intemporal, pero expensa a contaminarse de vida y por tanto de muerte, en cuanto tomara forma con el lenguaje, con la materia ya no solo pensada sino creada: “Porque la poesía — no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la

palabra, el estilo, el gusto, la escuela”.⁵⁶ En el poema, la toma de conciencia de similar realidad por parte del Dios que concibe y del hombre enmascarado de Él, desencadenará, como ya vimos, la mortal catástrofe.

Como anuncie apartados más atrás, el desarrollo de *Muerte sin fin* mantiene similitudes con algunas nociones hebreas y gnósticas señaladas por algunos críticos. La intención de recobrar tales nociones radica en la posibilidad de encontrar, a través de ellas, el sentido final del poema (si es que lo hay) con una salida factible a la relación intelectual de Dios y el hombre que inunda y conforma todo el discurso poético. Como recuerda Amador Adam, fue una necesidad de los antiguos judíos y de muchas culturas antiguas, explicarse cómo ocurrió la creación e implantación del dolor en el universo, cómo pudo la divinidad, que es todo bien y justicia, crear la tragedia en su universo, preconcebido como ‘perfecto’:

De tal manera Gorostiza llega al problema filosófico fundamental de los gnósticos que preguntan cómo pudo el omnipotente creador realizar su obra de manera tan imperfecta permitiendo la existencia del dolor y el sufrimiento. La única respuesta plausible es aceptar que no fue Dios sino el demonio (entiéndase el demiurgo) [*Shejiná*] quien completó la obra. Recuérdese la inversión de valores propuesta por los gnósticos con respecto a la cultura judeo-cristiana: para los gnósticos dios es aquél a quien en la cultura judeo-cristiana se llama demonio.⁵⁷

La tesis anterior me parece excesiva para aplicarse al poema, pero creo que tiene su alto rango de certeza cuando en los versos finales hace su aparición el diablo, que en la cultura judeo-cristiana se conoce también como el príncipe de la mentira. En todo caso, hay que puntualizar que Gorostiza, no le infunde a la *Shejiná* toda la culpabilidad del fracaso del

⁵⁶ José Gorostiza, “Notas sobre poesía”, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁷ Alberto Pérez Amador Adam, *op. cit.*, p. 200.

universo, más bien parece compartirla siempre entre las dos nociones⁵⁸: tanto en la que sólo ‘sueña’, como en aquella que al ‘crear’, terminará por ‘ahogar’ a lo creado (v1-2). Pero aquí sucede algo similar a lo que ocurre con otras grandes obras literarias.

Por ejemplo, permítaseme recordar que en *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, hay una ‘revuelta popular, un acto de justicia del pueblo, que ante la pregunta de la autoridad sobre quién mató al Comendador, responde: “¡Fuente Ovejuna, Señor!”. La sentencia popular nos remite sin más a esta obra. Pero la obra no termina ahí. Tras la explosiva pero aparente anarquía, el descontrol social se resuelve en un total y nuevo sometimiento al rey, quien confiere la última palabra anulando la potencial anarquía. De manera similar, durante todo *Muerte sin fin*, vemos una penetrante idea de negatividad hacia el Dios que concibe, su pensamiento es ‘rencor sañudo’, ‘sueño cruel’, etc. Pero en los versos finales, posteriores al quebranto universal, el poeta parece recular antes de la caída final de la noción divina, pues, en realidad, Dios nunca ahogará su palabra sangrienta, sino que, así como fingió el calor del lodo (vv. 257-259), su Espíritu gemirá por una circunstancia de ahogamiento nunca realizada, sus gemidos nacerán de un acto supuesto⁵⁹:

y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta

¡ALELUYA, ALELUYA!

⁵⁸ Gorostiza, con sus recurrentes señalamientos hacia una inteligencia divina que al soñar es ‘infantil’ lúdica’, etc., le está regalando una sutil disculpa, pero nunca total, de ahí su quebranto y necesario retorno al Génesis original.

⁵⁹ De alguna otra manera, esto ya lo había destacado Labastida, *op. cit.*, p. 447-448.

(vv. 720-727)

El perenne fingimiento, por ser de Dios, explica también porque en todo el poema se alude a la paradoja de que, ocurriendo todo, no ocurra nada. Aplicándose tanto para Dios como para el hombre de Dios con su poesía:

Mas nada ocurre, no solo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha
(vv. 215-217)

Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop!
largas cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto
arrasan sin cesar su bella fábrica
(vv. 227-234)

Estamos en el reino de los supuestos, de la ilusión que mata a pesar de serlo, paradoja sentida del vaso deshecho y del agua que se muere por ser forma, es el templo de los espejos que reflejan sueños estériles que mueren al materializarse en otro sueño. Reflejo de Dios y del hombre, que duele y que por tanto no es del todo ilusorio, de ahí la angustia existencial que suele apreciarse en el poema. En ese tono del discurso aparece lúdica e irónicamente el Diablo, reafirmando la voluntad y actividad fingida, -con sutil matiz por parte de Gorostiza⁶⁰, del Dios que sueña. (vv. 728-769)

⁶⁰ Pareciera que Gorostiza trata de escindir a Dios lo más posible, para así explicar, -sin 'blasfemar' ni radicalizarse, como lo hacía Cuesta-, que Él no es solamente quien causa su estado de opresión física e

Este fingimiento de Dios, -reforzado por la idea gnóstica del demiurgo o Dios creador simbolizado en el Diablo-, se abisma hasta tocarlo a Él mismo, y se le puede entonces sugerir con un “acaso” (v.760):

como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

(vv. 765-769)

Los últimos seis versos del poema con retórica popular, dialogan de algún modo con el tercer epígrafe en donde habla la Inteligencia divina: “Mas el que peca contra mí, defrauda su / alma; todos los que me aborrecen aman / la muerte”. Y es que la escena final del poema es similar pues habla de que la muerte que acecha, enamora y es llamada para irse juntos, al diablo (vv. 770-775). Ya sugería antes que todo parece reducirse a la idea de que el poeta decide, después de su místico minuto poético entregarse a la muerte de la poesía realizada, de la obra creada al igual que Dios con su universo. Resultando a su vez, todo, como una especie de sueño doloroso y necesario para que ambas entidades existan y con ellas los mundos creados, aunque en su creación vaya su destrucción, por fingida que sea. Quizá el único que permanece y al que tiene sentido acercarse con todo desenfado sea a lo ilusorio total que toca lúdicamente a la puerta del poeta y de la inteligencia que

intelectual Opresión como *leit motiv* que declaraba desde los primeros siete versos del poema cuando, antes de impersonalizar su voz, descansó su discurso en la dicotomía sustancia- forma, agua-vaso:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga, mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
(vv. 1-7)

concibe, y es que tal noción creadora es la otra parte necesaria del sueño, solo procesada intelectivamente para que se pueda revelar, vaso de agua en el que hay que morir enamorado a diario: “¡TAN-TAN! ¿Quién es?”. Es un triunfo no de solo del demiurgo, - inteligencia creadora- sino también de la inteligencia que sólo concibe y que como él, siempre ha fingido el calor y dolor del lodo, incluso hasta el de su propio ahogamiento, el de su ‘palabra sangrienta.’

Gorostiza nos hace leer un mensaje en doble pentagrama o mejor aún la partitura de una pieza a cuatro manos, en donde las ideas de Dios y del hombre de Dios en el universo se desdoblan, se asemejan y complementan, vaso y agua se difuminan, contenido y continente se cumplen en un minuto incandescente a través del tan insatisfactorio acto creativo del poeta hombre. Si el mortal muere, el otro, en su eternidad, por ser creador semejante a su criatura, terminará por acompañarlo, más lo hará con una muerte fingida, al igual que todo el sueño del universo creado, pero que precisamente por ser de Dios se potenciará hasta al silencio a una muerte sin fin.

B I B L I O G R A F Í A

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980.

ALATORRE, Antonio, “Nada ocurre, poesía pura”, en *Biblioteca de México*, núm. 1, enero-febrero de 1991.

ALMANZA Gómez, Celsa Concepción, “El sistema conceptual de muerte sin fin”, *Sincronía*, Primavera, 2001, [www. \fuentes.csh.udg.mx\CUCSH\Sincronia.spring01.htm](http://www.fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia.spring01.htm)

ANDERSON Imbert, Enrique, *La crítica literaria y sus métodos*, Alianza, México, 1975.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1998.

CANTÚ, Arturo, *En la red de cristal*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, (Mascarón, 1), 1999.

CUESTA, Jorge, *Poemas y Ensayos*, t. III, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y L.M.S., UNAM, México, 1964.

CUESTA, Jorge, *Poemas, Ensayos y testimonios*, t. V, ed. y recop. de Luis Mario Schneider, UNAM, Mexico, 1981, (Textos de Humanidades, 8).

ELIZONDO, Salvador, *Contextos*, SEP, (Sep/Setentas, 79), México, 1973.

ESCALANTE, Evodio, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, Casa Juan Pablos / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/ Instituto Municipal de Arte y la Cultura de Durango / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

FERNÁNDEZ, Sergio, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, SEP, México, (Sep/Sepsetentas, 36), 1972.

- GOROSTIZA, José, *Poesía completa*, nota y recopilación de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- *Poesía y Poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, CONACULTA, (Archivos, 12), México, 1989.
- LABASTIDA, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, IPN, México, 1969.
- LEÓN Caicedo, Adolfo, *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. INBA-LEEGA, México, 1988.
- LÓPEZ Velarde, Ramón, *Poemas escogidos*, estudio introductorio de Xavier Villaurrutia, Nueva Cultura, México, 1940.
- NUEVA Biblia de Jerusalén*, Descleé de Brouwer, Bilbao, 1998.
- PALOU, Pedro Ángel, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1997.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, prólogo de Rafael Lapesa, Gredos, Madrid, 1985.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 10ª. reimp. 1982.
- “Muerte sin fin”, en *José Gorostiza*, Colección del Testimonios del Fondo, FCE, 1974.
- PÉREZ Amador, Alberto Adam, “El triunfo del Demiurgo. Acerca de *Muerte sin fin* de José Gorostiza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 2000.
- RUBÍN, Mordecai S., *Una poética moderna. “Muerte sin fin” de José Gorostiza*, UNAM, México, 1966.

RUIZ Abreu, Álvaro, et. al., *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, selección y prólogo de Álvaro Ruiz Abreu, Sello Bermejo-CONACULTA, México, 2004.

STANTON, Anthony, “Sor Juana entre los Contemporáneos”, en *Inventores de la tradición, ensayos sobre poesía mexicana moderna*, El Colegio de México-FCE, México, 1998.

XIRAU, Ramón, “*Muerte sin fin* o del poema-objeto”, en *Poesía Iberoamericana. Doce ensayos*, SEP, México, (Sep/Setentas, 15), 1972.

MONEDA DE TRES CARAS DE FRANCISCO HERNÁNDEZ:

¿ANALOGÍA O DELIRIO? LA CONQUISTA DE LOS VENCIDOS

*La unidad saborea la trinidad de la planicie bizantina,
pero el número que le toca ¿dónde disfrazó su corporeidad?*

Lezama Lima “Recuerdo de lo semejante”

*La poesía es la instauración del ser con la palabra...
Si comprendemos esa esencia de la poesía,
entonces podemos presentir algo de la verdad
de las palabras [de] la noche de la locura.*

Heidegger. “Holderlin y la esencia de la poesía”

Moneda de tres caras, del poeta veracruzano Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, 1946), fue publicada en México D.F. bajo el cuidado de Ediciones el Equilibrista, en diciembre de 1994.⁶¹ Esta obra recoge un total de tres poemarios a saber:

1. *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. (1988)
2. *Habla Scardanelli* (32 poemas, 1992)

⁶¹ Francisco Hernández, *Moneda de tres caras*, El Equilibrista, México, 1994, 181 pp. Esta compilación de poemarios fue preparada por el autor para concursar por el premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores, en su edición de 1994, concurso del cual resultó el ganador. En adelante, citare entre paréntesis, el número de página correspondiente a partir de esta edición. Las razones principales para utilizar esta edición y no otras de la misma obra, es que ésta se puede leer e interpretar mejor en su conjunto, pues ofrece inobjetable recursos y temáticas imbricadas que crean un ambiente unitario y evolutivo -a pesar de las características exclusivas de cada caso-, tales como el sentimiento de pérdida, la locura, la enfermedad, el desamor, el sentimiento trágico, la muerte, la ‘otredad’ e intertextualidad, etc. Además, esta disposición evolutiva, gradual, se manifiesta en el distanciamiento y ‘abismación’ de la voz poética de uno a otro poemario. Por otro lado, y como datos complementarios, cabe anotar las ediciones *princeps* de los dos primeros poemarios que aparecen en la trilogía: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, El Equilibrista, México, 1988; y, *Habla Scardanelli*, El Equilibrista, México, 1992, (ganador del Premio de Poesía ‘Carlos Pellicer 1993’ para Obra Publicada). Posteriormente, la trilogía de *Moneda de tres caras*, fue incluida en la antología titulada *Poesía reunida (1982-1994)*, UNAM - El Equilibrista, México, 1996.

3. *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de George Trakl* (Inédito hasta antes de 1994)

Una de las facetas más estudiadas por la crítica en torno a *Moneda de tres caras* ha sido la manera en que el poeta ha construido un discurso maduro y lleno de imágenes inusuales, a partir de un meticuloso trabajo verbal, alrededor de la vida de tres artistas atormentados: Robert Schumann, Frédéric Hölderlin y George Trakl. Bien pueden aplicarse las palabras de Alberto Paredes a esta trilogía, aún cuando este las hubiera confeccionado para otro trío presente en un momento anterior de la poesía hernandiana: Los tres textos, dice: “se estructuran como poemas-viaje; afrontan la locura, el silencio, la oscuridad, [...] versos aparentemente no eufónicos pero tampoco coloquiales, la sonoridad apagada, reconcentrada, solitaria que acaricia el tono del delirio”⁶²

Así, para gran parte de los críticos la gran vertiente ha estudiar y ha escudriñar en el libro es el delirio.⁶³ El propio poeta ha abierto esta posibilidad cuando considera que su poesía se propone describir el infierno vivido por estos tres personajes y, a pesar de que en el inicio no se lo haya propuesto así, el resultado ha sido una completa ‘seducción’ y comunión tanto entre los artistas como del poeta con ellos, a partir de esa temática. Por ejemplo en una entrevista con J. Luis Espinoza advierte que:

⁶² Alberto Paredes, “El tono del delirio”, *Proceso*, núm., 791, 30 de diciembre de 1991, p. 60. En aquella ocasión el articulista se refería a la presencia de las figuras de Rubén Darío, Lezama Lima y Hölderlin.

⁶³ Varios ejemplos de estos comentarios aparecieron en diarios de circulación nacional: Alberto Paredes, “Poesía como máscara y locura”, *Macrópolis*, 25 de agosto de 1993. También: “Habla Scardanelli”, *El Universal*, sección cultural, 10 de septiembre de 1993, p. 2. Elizabeth Hulverson, “Locura y poesía”, *La Jornada semanal*, no. 216, 1º de agosto de 1993, p. 13. Bajo la misma línea están una trilogía de artículos de Marco Antonio Campos. En el primero de ellos (‘Moneda de tres caras’: las cárceles invisibles, *La Jornada semanal*, no. 12, 28 de mayo de 1995, p.6), opina que la obra es una “trilogía de la locura”, en donde el poeta “se descubre desgarrado en ese mundo trágico donde se alían el dolor y el horror, la culpa y la pureza, el amor y la muerte.” En otro texto, Alberto Paredes (“El tono del delirio, Francisco Hernández, *En las pupilas del que regresa*”, en *Proceso*, núm. 791, 30 de diciembre, 1991, p. 59) sostiene que hay una recurrencia del poeta a moverse en las fronteras del delirio.

La locura siempre me ha seducido. Es algo que me atrae, por ese desligamiento de lo real, ya que la realidad verdaderamente no tiene compasión [...] es esta forma de evasión lo que me atrae, no lo puedo negar. Y esto es lo que me ha acercado a Hölderlin, Schumann y actualmente a George Trakl [sic] Hablamos de autores que se han impuesto a su locura. Es el genio el que se impone.⁶⁴

Partiendo de la obviedad de que la locura esta presente en la génesis y temática del libro, lo más importante será verificar cómo en los poemas se hace presente esa 'delirio o locura', del que tanto se ha hablado al respecto y, consecuentemente, verificar su pertinencia para poder acercarnos y explorar mas justamente al texto poético.

En la opinión de Angélica Tornero se encuentra significada la reflexión general al respecto. Para ella el delirio del discurso hernandiano se fundamenta en el silencio; en cómo las estructuras semánticas, mas no las sintácticas del lenguaje, se interrumpen y quedan abiertas a una lectura en donde el sentido se pierde y, generalmente, sólo será posible reconstruirlo si hay un previo conocimiento del lector acerca de las biografías de los artistas europeos:

No es la ruptura de la sintaxis lo que ejerce el efecto de locura, irracionalidad o alteración; son los abismales silencios que separan cada frase, cada enunciado, los que provocan la pérdida del sentido entre uno y otro. Estos silencios, lo no dicho, altera el orden, provocando delirio [...] La opción por la metonimia provoca el interesante contrapunto que se percibe constantemente en esta poética. La búsqueda fuera del sitio textual se convierte en juego entre el texto y el lector. La distribución metonímica, aquí, apela generalmente al contexto biográfico de los artistas. [...] Esos silencios que generan delirio se apoyan

⁶⁴Jorge Luis Espinoza, "La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández, /I, *Uno más uno*, 18 de agosto de 1993, p. 31). Un año después de esa entrevista, bajo la misma línea y tras el recibimiento del premio Xavier Villaurrutia por *Moneda de tres caras*, Francisco Hernández, sentencioso, afirmaba: "El libro resume mucho de lo que ha sido mi escritura [...] son tres artistas de lengua alemana, que están locos y van, con la tormenta y su romanticismo, por la vida con el acelerador a fondo" (Mónica Mateos, "No estoy loco, escribo sobre locos; más bien soy un publicista tranquilo", *La Jornada*, 3 de enero de 1995, p. 34.)

también en elipsis o en sustituciones. Los huecos semánticos provocados, interpelan la experiencia del lector.⁶⁵

Un ejemplo de esta aseveración, y que podría justificarla, se puede leer en el poemario sobre Schumann:

XV *El pianista sueña que se ahoga;
que un lobo de fuego le devora las manos.* (p. 20)

La imagen del pianista se construye a partir de un sueño, una premonición que sólo tendrá total sentido 'real' para el lector que sepa sobre el intento de suicidio de Schumann en el río Rhin, así como del problema físico que tuvo cuando se vio imposibilitado a poder ser pianista ejecutante, debido a la auto-deformación accidental de uno de sus dedos. Ello le provocó un estado anímico de inmensa depresión; suceso que leemos en esa imagen del 'lobo de fuego' que le devora sus manos.

Sin embargo, la tesis de la doctora Tornero resulta poco satisfactoria cuando pretendemos acceder a la poesía más allá de las pautas que den los datos exteriores; aún cuando esa información biográfica halla sido el punto de arranque para elaborar el discurso. Es decir, la falta de sentido aludida no necesariamente deberá estar en la falta de datos. De ser así, casi toda obra poética o literaria estaría ampliamente dispuesta a ser considerada

⁶⁵ Angélica Tornero, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, UNAM, México, (Biblioteca de letras), 1997, p. 307-308. Páginas atrás (p. 19), la doctora Tornero afirmaba que "El delirio poético de Hernández está en la aproximación misma del delirio y en la forma de verbalizar la locura de cada uno de los elegidos, que, al final, es sólo el reflejo de su propia forma delirante." Además, en un capítulo siguiente de su investigación, (pp. 21-40) hace un profundo panorama del concepto de delirio, tanto en la historia como en la literatura. Sin embargo, creo que la raíz de sus reflexiones encajan en una concepción más racionalista, aristotélica y platónica del ser y de la verdad, por tanto de la locura misma. Habla de cómo los locos han sido un ir contracorriente cultural y mental en toda las culturas occidentales. Pero ese concepto, aunque cierto en ello, imposibilita conectarse con el otro sentido del delirio que recuperaré más adelante, esto es, con la posibilidad de entenderlo como a un estado en que la lógica y la sensibilidad pueden estar unidas; un lugar en donde los elementos contrarios se enlazan sin mayor problema ni sobresalto, formando una entidad que para nada se relacionara con aquel concepto racionalista de locura.

delirante. Caso contrario se abre cuando su sentido, no se ha de buscar afuera, sino al interior, en sí misma.

El delirio que provoca esa falta de información, según Tornero, es lo que desencadena el delirio. La mayoría de metonimias y elipsis son para ella síntoma de un discurso delirante. Pero ¿Acaso debe haber un sustento o justificación ‘lógica’ en el discurso poético? De no conocerse la información biográfica en obras como estas, ¿podemos hablar de que se está construyendo un discurso delirante? Considero que no siempre es así, al menos no en este punto; puede haber otras maneras de explorar y acceder a ese discurso poético.

Apoyándome en la tesis de Tornero, que, como ya decía, es similar a la de la mayoría de los críticos,⁶⁶ se puede intuir que el delirio del que hablan está mal fundado en una

⁶⁶ Para quienes la presentación de *Habla Scardanelli* (1992), ya encontró la brecha abierta por el libro de Schumann; así, las opiniones acerca del nuevo retrato hernandiano tomaron una definitiva dirección. Los comentarios y la obra misma se centraron totalmente en el tema de la locura y en el enmascaramiento que se hacía el poeta a través de aquellos artistas atormentados (Varios ejemplos de estos comentarios aparecieron en los diarios de circulación nacional: Alberto Paredes, “Poesía como máscara y locura”, *Macrópolis*, 25 de agosto de 1993. También: “Habla Scardanelli”, *El Universal*, sección cultural, 10 de septiembre de 1993, p. 2. Elizabeth Hulverson, “Locura y poesía”, *La Jornada semanal*, no. 216, 1º. de agosto de 1993, p. 13.) Incluso, algunos estudiosos comenzaron a advertir, -con tono epifánico- que toda la obra poética anterior de Francisco Hernández estaba infiltrada desde entonces por el aire del delirio: “La locura ronda en todo esto. Desde su primer libro, como un temor presentido, la locura anuncia su sombra” (Alberto Paredes, “Poesía como máscara y locura”, *op. cit.*) Bajo la misma línea están una trilogía de artículos de Marco Antonio Campos. En el primero de ellos (‘Moneda de tres caras’: las cárceles invisibles, *La Jornada semanal*, no. 12, 28 de mayo de 1995, p.6), opina que la obra es una “trilogía de la locura”, en donde el poeta “se descubre desgarrado en ese mundo trágico donde se alían el dolor y el horror, la culpa y la pureza, el amor y la muerte.” Hay otro texto de Alberto Paredes (“El tono del delirio, Francisco Hernández, *En las pupilas del que regresa*”, en *Proceso*, núm. 791, 30 de diciembre, 1991, p. 59) en que sostiene que hay una recurrencia del poeta a moverse en las fronteras del delirio. Según Alberto Paredes, la principal diferencia con la obra sobre Schumann fue el hecho de que ahora ya no sólo se proponía ingresar a la locura y entrar en contacto con ella, sino que la intención fue “contar ahora desde la locura.” En tanto, para Jorge Esquinca, (“Francisco Hernández: el canto del abismo” en Francisco Hernández, *El infierno es un decir. Antología personal*, prol. Jorge Esquinca, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México, (Letras Mexicanas 83), 1993 pp. 10-11), estos síntomas de desequilibrio mental y del delirio ya estaban patentes en obras como *En las pupilas del que regresa*, *Mar de fondo*, y en diversos momentos en que el poeta versaba sobre Kafka, Cofeen Serpas y Sylvia Plath.

Así, la locura -como temática y como discurso- pasó a ser una referencia fundamental y consolidada de su obra. Tanto los críticos el poeta, así lo manifestaron. Además, resulta sintomático que hasta el momento dos de las tres investigaciones académicas existentes sobre el poeta, han tenido como punto de partida este aspecto de su obra en general y particularmente de *Moneda de tres caras*: Angélica Tornero, *op. cit.*, y

concepción racionalista de la escritura poética, que poco tiene que ver con aquello que, por ejemplo, Cortázar decía sobre la poesía. El escritor argentino en uno de sus ensayos al respecto, afirma que una característica intrínseca al arte poético y cotidiano es la analogía, su carácter metafórico:

Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad ‘Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros’, pero sólo a los ocho años, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal [...] Harto se ha comprobado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre común, y no actividad privativa de la poesía. [...] Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación precientífica, [está] en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales.⁶⁷

Por tanto, se hace posible que surja una ruptura de toda lógica, en cuanto se está haciendo eco de una forma mágica, precientífica, de entender y construir tanto al lenguaje como de este al hombre mismo: “esa dirección analógica del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo, que en el occidente determina la historia y destino de las culturas, persiste en distintos estratos e intensidad en todo individuo. Constituye el elemento emotivo y de descarga del lenguaje en las hablas diversas,⁶⁸ tanto en su lectura y como en su conformación.

Incluso, la analogía verificable en las imágenes, frases y sonido de cada verso se puede bien dimensionar hasta la misma pretensión del poeta por ‘hacerse análogo’, metáfora de los otros, participe, de Schumann, Trakl y Hölderlin: “El poeta y sus imágenes constituyen

Fernando Gaspar Abraham, *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*, tesis de Licenciatura en Letras, UNAM, México, 2000. Siguiendo esa línea, cuando en 1994 apareció “Cuaderno de Borneo” ya no quedó ninguna duda para la mayoría de los críticos, de que el discurso de Hernández giraba exclusivamente alrededor de y desde la locura de aquellos personajes tomados de la vida real y que, por otro lado, ya no se trataba de un mero homenaje o ‘regañó’ al artista del pasado, tal como se había recibido años atrás al primer poemario de la trilogía: “Especialmente emotivo es el homenaje poético de Francisco Hernández a su admirado músico, poema que se desborda a modo de un diálogo con el ausente, al tiempo que un regañó dirigido a sus excesos, aunque una profunda y solidaria comprensión de su genio.”(*El Universal*, 15 de marzo de 1988)

⁶⁷ Julio Cortázar, “Para una poética”, en *Obra crítica 2*, Alfaguara, México, 1994, pp. 267-268.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 268.

y manifiestan *un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa* [...] Aquí se insertan la imagen y todos los recursos formales de la análoga, como expresiones poéticas de esa urgencia existencial [...] El poeta confía en la imagen una sed personal de enajenación.⁶⁹ Así, se puede ver que los poetas expresan y se remiten al sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma del ser: “una participación.”⁷⁰ Algo ‘similar’, -la otredad-, es lo que Jorge Esquinca apuntaba sobre Hernández, recuperando algunas palabras de Paz:

Todos los poetas –escribe Octavio Paz- en esos momentos largos o cortos, repetidos o aislados, en que son realmente poetas, oyen la voz otra. Es suya y es ajena, es de nadie y es de todos. Nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos –raros aunque sean frecuentes- en que, siendo el mismo, es otro.⁷¹

Así se puede comprobar en *Moneda de tres caras* cuando leemos:

El relámpago cruza una pared del cielo
Y por instantes somos idénticos,
Como dos espejos enfrentados. (p. 46)

La analogía puede significar diferentes cosas y funcionar de diferentes maneras en relación con la literatura. Esta diversidad de significados y funciones es interesante e importante, porque la(s) estructura(s) formal(es) de la analogía, como relación y/o como forma de inferencia, aúna diferentes dimensiones del texto literario.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 279.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁷¹ Jorge Esquinca, *op. cit.*, p. 12

Roman Jakobson, siguiendo entre otros a Gerald Manley Hopkins, expresó su firme convicción de que el paralelismo es el recurso poético más básico en el célebre pasaje siguiente de *Lingüística y Poética*:

La función poética proyecta el principio de equivalencia desde el eje de selección al eje de combinación. La equivalencia se eleva al recurso constitutivo de la oración. En poesía una sílaba se iguala con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; el acento en la palabra se asume para igualar el acento, como átono se iguala con átono; largo prosódico se empareja con largo, y corto con corto; límite de palabra se empareja con límite de palabra, no límite con no límite; pausa sintáctica es igual a pausa sintáctica, la ausencia de pausa es igual a ausencia. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y también los acentos⁷²

Lo que Jakobson describe aquí es, de hecho, una aplicación de la estructura formal de la analogía al lenguaje en diferentes niveles. Así pues, en la repetición de pares se usa la estructura formal de la analogía para estructurar aspectos materiales y formales de la reflexividad del lenguaje. Esto es precisamente a lo que se refiere Jakobson cuando afirma que el principio poético es una proyección del principio de equivalencia desde el eje de selección al eje de combinación: “Por tanto, el mismo principio formal es operativo en los niveles fonológico, sintáctico y semántico”.⁷³ Y así es como he querido enfocarlo en la exploración de *Moneda de tres caras*; más allá de la inicial noción aristotélica de este concepto, la cual inició siendo solamente un instrumento del razonamiento práctico y teórico, como señaló Aristóteles:

El examen de la semejanza es útil tanto para los argumentos inductivos como para los razonamientos hipotéticos, [...] Es útil para los razonamientos hipotéticos

⁷² Cito por Jorden Dines Johansen, “La analogía y la fábula en literatura”, Universidad de Odense, Dinamarca. www.unav.es/gep/AN/Johansen.html La cita que hace de Roman Jakobson, está tomada y traducida de “Linguistics and Poetics” en , Thomas Sebeok, *Style and Language*, New York, 1960, p. 358.

⁷³ *Idem*.

porque es opinión general que entre cosas semejantes lo que es verdadero de una es verdadero también de las demás. Si entonces, en cuanto a cualquiera de ellas, tenemos materia de discusión, garantizaremos la aceptación preliminar de que como quiera que sea en esos casos, lo es también en el caso que tenemos delante: entonces cuando hayamos demostrado lo anterior, habremos demostrado también, por virtud de la hipótesis, el asunto que teníamos delante (*Top. I*, xviii, 108b).

Aquí Aristóteles vincula hipótesis y analogía, ya que el conocimiento de otros casos da fuerza a la hipótesis de que el caso en discusión es como los otros en el aspecto relevante porque es similar a ellos en otros aspectos. En este análisis fue seguido por C. S. Peirce quien, de acuerdo con la tradición, distinguió entre tres tipos de inferencia: deducción, inducción y abducción o hipótesis. Él menciona también una cuarta forma, la analogía. Y, aunque la analogía se construye usando las otras tres formas inferenciales, merece una mención especial por el papel eminente que juega en nuestra vida diaria. Su presencia en la cotidianeidad sería lo mismo que Cortázar llama El “demonio de la analogía” que nos es íncubo, familiar y que “nadie puede no sufrirlo” (Cortázar, *op. cit.*, p. 269)

Por su parte, Peirce caracteriza la analogía informalmente como sigue:

Analogía es la inferencia de que una colección no muy grande de objetos que coinciden en varios aspectos pueden muy probablemente coincidir en algún otro. Por ejemplo, la Tierra y Marte coinciden en tantos aspectos que no parece improbable que puedan coincidir en estar habitados (*CP* 1.69, 1896)

Lo resultante e inobjetable de las afirmaciones anteriores es que el poder de la analogía, sea metafórica o no, se funda en su capacidad para llevar a cabo simultáneamente dos operaciones. Primero, conecta diferentes reinos semánticos o cognitivos, y al hacer esto pone en relación entre sí las diferentes esferas de experiencia. Segundo, usa esa relación

para la producción de conocimiento, sea éste trivial o innovador y que en el caso que nos ocupa dicho conocimiento suele remitirse a la tradicional observación reflexiva trabajada sinestésicamente por Hernández y que fusiona permanentemente al poeta, a sus personajes y al entorno:

Yo miro la música de Schumann

Y escribo este poema

Que crece con la noche (p.11)

El arroz en la cocina huele a estancias lejanas

Y mis hijos inventan en su cuarto mundos mejores.

Yo me siento colgado de una lámpara y observo: (p.16)

En la retórica la analogía juega también un papel eminente. En efecto, la analogía y la metáfora están estrechamente relacionadas. Según Aristóteles, la metáfora por analogía es uno de los cuatro tipos diferentes⁷⁴ y el mejor y más popular. Puede discutirse, sin embargo, que la metáfora en un sentido moderno sea un subconjunto de la analogía. Esa comprensión de la metáfora está de acuerdo también con el punto de vista de Aristóteles de que el símil y la metáfora están muy próximos.⁷⁵

Es obvio que las metáforas y los símiles, que pueden ser ambos interpretados como analogías, son importantísimos en la literatura. La analogía semántica, o paralelismo, es precisamente una de las formas de la analogía. Por eso vemos hablar, cantar, y escribir a las voces protagonistas de “Habla Scardanelli”: Diótima, Scardanelli; o bien, los “Cuaderno de

⁷⁴ *Poet.* XXI, 7-14, 1457b

⁷⁵ “El símil es también una metáfora; ya que hay muy poca diferencia. Cuando el poeta dice de Aquiles que ‘se lanzó como un león’ es un símil; cuando dice ‘se lanzó el león’ es una metáfora; ya que al ser ambos valientes, transfiere el sentido y llama león a Aquiles. (*Rhet.* I II, 4, 1406b)

Borneo”: Afra y Sonia. Ellos comparten un mismo tono, sentimiento y discurso en cada caso.

Las otras dos grandes formas son la analogía de sonido o paralelismo sonoro como la aliteración:

Envuelto en grueso abrigo negro, recortado por la nieve. (p. 23)

Pinten serpientes anidando en las nubes. (p.98)

Dicha aliteración puede venir en gradaciones tendientes a deformar o re-formar el lenguaje, llevando en esto un eco vanguardista:

Agua llovediza, agua pluvial, aguanieve,

Aguaviento, turbión.

Argavieso, manga de agua, turbonada,

Temporal, orvallo.

Agua negra, agua blanca, mollizna tromba, rocío envenenado, matapolvo,

Aguafuerte, aguamuerte, insistencia lustral. (p.116)

En ocasiones ese paralelismo y analogía están dados por el uso de la anáfora:

Tus labios en la boca del viento,

Tus pasos en la senda del viento,

tus lágrimas en los ojos del viento,

tus piernas en la cintura del viento (p. 74)

Para que salga el sol, música de Schumann.

Para destejer un tapiz, música de Schumann.

Para besar a mi mujer, música de Schumann.

Para morder una manzana, música de Schumann. (p.15)

¡Aparece, Rimbaud, aparece!
¿Sigues enamorando gusanos?
¿Sigues esculpiendo gusanos?
¿Sigues iluminando gusanos?
¿Sigues escribiendo gusanos?
¡Aparece, Rimbaud, aparece! (p.120)

O bien, en la paronomasia:

El veneno en silencio merodea
La quietud con sus fauces me rodea. (p.41)

Así, en otro nivel de la analogía además de los anteriores ejemplos sonoros, está el semántico y, por supuesto, no siempre coincidentes entre sí, sino, más bien, complementarios o gradados:

He conocido a la criatura nocturna.
En plena oscuridad me asalta el azul
de la mirada que la contiene [...]
He conocido a la criatura diurna,
la piedra negra de sol:
veta de los temblores del mercurio. (pp.35,37)

Estas líneas ya no se integrarán a las palmas de tus
manos. Ya no recorrerán tus cristalinos estos signos.
No escucharás a estas palabras gritar en el aire comprimido
de tu cerebro. (p. 136)

Como advertía más arriba, esta analogía –semántica- también puede ser explorada en el nivel de la alteridad, de la otredad, en donde la analogía se manifiesta en la metáfora del

poeta de ser en otro, de ser otra cosa; lo que implica a su vez: un “principio de identidad y ser otra cosa: ‘Si un Gorrion viene a mi ventana, participo de su existencia y picoteo las arenillas...’ (John Keats).”⁷⁶

Bajo la anterior perspectiva, se puede sostener que cuando ‘habla Scardanelli, Schumann o Trakl’, existe una participación a través de las circunstancias, el tiempo y la distancia de ambos actores: poeta y personajes poetizados. Este mecanismo de intertextualidad o alteridad no deja de ser herencia del romanticismo y después del modernismo como bien anotaba Tornero. Pero, cabe hacer una acotación al respecto que puede enriquecer ese concepto de otredad paciano y que se adapta de manera más precisa con la idea de Jean Baudrillard acerca del postmodernismo.

Según el pensador francés esta búsqueda del otro, en la cultura y en el arte en general, ha llegado a un límite marcado por la misma ansiedad de fuga, es decir, en la aparición del Otro del otro, (el otro de Schumann, el otro de Trakl y el otro de Hölderlin; los seres irracionales que hablan o de quienes se habla en el libro.) En consecuencia se rebasará la inicial y tradicional figura del otro o doble,⁷⁷ construyendo la noción de una alteridad radical en ese Otro del otro:

El sujeto ya no es un atractor extraño. Le conocemos demasiado bien, él mismo se conoce demasiado bien. [...] es lo que la teoría puede ser para lo real: no un reflejo, sino un desafío y un atractor extraño. Así es la búsqueda en potencia de la alteridad. Ya no

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 123. “De todas las prótesis que jalonan la historia del cuerpo, el doble es sin duda la más antigua. Pero el doble no es exactamente una prótesis: es una figura imaginaria que, como el alma, la sombra o la imagen en el espejo obsesiona al sujeto como su otro, hace que sea el mismo sin reconocerse jamás.”

hay que contentarse con la alineación, hay que ir al más otro que el *Otro*, a la alteridad radical.⁷⁸

Así, la faceta inconsciente de los personajes representa una neutralización y abismación, - al mismo tiempo-, tanto de los artistas como de la voz poética de Hernández, una parálisis de las otredades y una identificación plena que pretende llenar de sentido, a través del sin sentido ‘racionalista’, la voz en el vacío del poeta. Será un romanticismo exacerbado, en donde: “El *Otro* [que] es el que me permite repetirme hasta el infinito”⁷⁹ será una analogía buscada traspasando la barrera del tiempo, geografía y nuevamente de la razón. Una vuelta de tuerca que en Moneda de tres caras suele aparecer como una sombra de la imagen del doble, simbolizada tradicionalmente en el reflejo del espejo y que ahora quedará superada por ese Otro del otro que sugiere Baudrillard:

El espejo miente.
Me paro frente a él y tu imagen me aparece.
En cambio, bajo la luz del sol,
la sombra que proyecta mi cuerpo
es la tuya. (p.122)

Esa sombra que avanza cuando mi cuerpo se detiene
soy yo. (p.111)

Este motivo, el ‘estar por debajo’ de la luz, esa ‘sombra’, supone un nuevo giro en la inherente alteridad buscada del poeta a través de esos personajes. Se establece como confirmación de quererse manifestar en una abismación más dentro de esa alteridad: la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 185.

locura de los artistas, representada muchas veces en la manera en que alcanza ‘plena lucidez’ *bajo* ‘el agua, la luz o la tierra’ lo que supone, a su vez, la suma de los contrarios por operación analógica, que ya veníamos afirmando:

Te persiguen abejas por el campo.
Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y,
Bajo el agua, escuchas por primera vez
La música de tu alma. (p.15)

“De cómo Robert Schumann...”

Tu sueño está despierto bajo tierra. [...]
Así de triste y sobrio, lejos de la inconsciencia,
Navega tu deudor, Scardanelli. (p.42)

Yo te ofrezco la espesura de bosques imposibles
un pensamiento erguido:
la locura es infame mas no duele. (p.53)

“Habla Scardanelli”

Sumerjo la cabeza en el plumaje de la almohada para
no pensar.
Mi mano y su escritura desaparecen bajo la luz de la luna. (p.90)

Cada uno de mis huesos brilla bajo el agua. (p. 106)
Ladro bajo el agua sin despertar a nadie. Caminan dormidos
los cangrejos. Saco la cabeza del fondo y la sepulto en
la identidad de la estrella más negra. (p. 101)

Afra cantando bajo el agua. Los peces persiguen sus palabras. (p. 132.)

“Cuaderno de Borneo”

El resultante es una incorporación de ambos mundos (el ajeno tanto en su el ‘nivel alto’ de conciencia y el ‘bajo’, de supuesta inconciencia) que operarán juntos, fundidos y abismados en una nueva alteridad, ahora radical. Ello posibilita, -a su vez-, la ‘participación’ mutua, analogía ajena a la ‘lógica’, que ya planteaba Cortázar.

Por tanto, sólo hará falta conocer datos biográficos de los atormentados artistas, en un primer nivel, (y que incluso el mismo poeta nos lo ofrece en sus incipits de cada libro.) Es decir, incluso mero sentido común y a través únicamente del texto, sabemos que se ha abierto un distanciamiento ‘real’ del autor con su voz, con la ‘otra voz’ de los otros. Esa mera observación del lector fungirá para saber que hay un correlato o un punto de partida a partir del cual la voz poética construirá un discurso que hallará su pleno sentido en sí mismo, más allá de los silencios de que hablaba Tornero.

La búsqueda de la coherencia y unidad de la palabra poética tendrá que hacerse por la operación analógica. La dirección del crítico de *Moneda de tres caras* será más eficaz si se dirige hacia el sentir, más que al sentido ‘lógico’ del discurso y de las imágenes construidas. Su entonación, -aunque en el libro sea lacónica y sorda-, su métrica y versificación deben sondearse a partir de otros planteamientos. Quizá apegada a la de una mentalidad ‘primitiva’, según afirmaba Julio Cortázar: “La mentalidad primitiva no juzga, pues, las relaciones de las cosas entre sí por lo que sus caracteres objetivos ofrecen de idéntico o de contradictorio. Identidad, contradicción, son posteriores a esta necesidad articulante más oscura y confusa.”⁸⁰

La voz de Francisco Hernández se hace y participa en la voz otra (la ‘locura’ e infierno) de los otros, pero, a su vez, puede leerse como una construcción analógica e

⁸⁰ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 274.

intrínseca, autónoma, que no se instala en el sin-sentido por lo ‘no dicho’ o conocido; sino en el sentir propio y del otro, fundidos y participantes constantes durante todo momento:

¿Quién es el visitante,
quién me mira de frente en el espejo?
Reconozco el terror de los deslumbramientos.
Reconozco estos versos, mas no el nombre.
Yo soy Scardanelli, no aquel que llaman Hölderlin. (p.63)

Este desdoblamiento en el Otro del otro, sin pretender caer en contradicción con lo que se ha venido sosteniendo, puede incluso adquirir rasgos biográficos similares a los del poeta Francisco Hernández, sin que su nulo conocimiento provoque un sin-sentido en el poema⁸¹:

XIX

Eras dos, Robert Schumann,
dos gemelos distintos en un solo cerebro
verdadero [...]
Uno quería que tu mano derecha
se sepultara dentro de un clavicordio
y el otro que se guardara
en un *barril de cerveza* [...]
Eras dos, Robert Schumann,
dos gemelos distintos viviendo al borde
de un ventisquero. (p22)

II

Cómo nombrarte, Diótima, *sin vino en la mar alta*. [...]
Qué soledad más triste la del sobrio. (p.42)

III

Ni gota de licor y yo te extraño. [...]

⁸¹ Además, como se lee en el poema citado de Schumann, el poeta ha afirmado que al igual que los artistas retratados, gusta de ir viviendo al borde del abismo. Cfr. la nota no. 4.

Así de triste y sobrio, lejos de la inconsciencia,
Navega tu deudor Scardanelli. (p. 43)

Por otra parte, en el último verso de la cita anterior se habla de una inconsciencia lejana, y de una tristeza y sobriedad cercana que nulifican la idea de pensar que la voz lírica sea la de un 'loco'. Aún más, los versos tienden a demostrar que el poeta fundido, -que no oculto-, en su máscara está construyendo un discurso en donde por la atracción de elementos contrarios, según José Luis Martínez,⁸² hace posible que en *Moneda de tres caras* ocurra “la instauración de la palabra en la realidad; y esta acción transcurre entre espejos cóncavos, planos y convexos, y entre múltiples imágenes –monstruosas, armónicas, creíbles de tales espejos cuya característica obedece a que están enfrentados.”

El mismo Martínez, en su análisis de *De cómo...* asegura que “el poeta convoca mediante su palabra a un hombre, lo particulariza, [y] nos entrega no a Robert Schumann, sino a una representación de un hombre cualquiera en tanto lo desee”. Sobre Scardanelli apunta que Hernández “retoma su vocación de fe en el acto invocatorio de la palabra”; incursiona nuevamente en “los tenebrosos meandros de la locura”, de la biografía, del “intento de documentar poéticamente el viaje sentimental de un loco” Y aclara que para Hernández “un loco no es un fracaso humano”, por el contrario, “la locura es una forma exagerada del pensamiento creador.”

Así, en los poemas, el discurso del loco tiene completa 'lógica' a pesar de las contrariedades obvias a la luz del 'entendimiento'. Paradójicamente, la sobriedad o estado de vida 'normal', le provoca infelicidad.⁸³ La causa, sin duda, es la 'la soledad', la falta del

⁸² José Luis Martínez Suárez, “Anamorfosis: Notas sobre la poesía de Francisco Hernández”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, no. 1, sept.-dic. 1995, p. 34.

⁸³ Resulta importante confrontar este desarrollo temático en el libro con la opinión 'realista' y común del propio Francisco Hernández, -que no de la voz poética-, cuando habla de la locura: “Sobre la existencia de un

amor, el sentirse vencidos por la tragedia, por la derrota constante en la vida. Los poemas y, sus imágenes y los protagonistas se asoman y funden en la fatalidad, más que en la locura o delirio. Así lo reconocía ya algún artículo crítico:

Así ocurre con estos tres atormentados personajes, recobrados en su complejidad más oscura por una poesía igualmente atormentada. La capacidad de reconocerse y asumirse en los otros, es lo que vuelve tan humana la poesía de Hernández. [...] *Moneda de tres caras* [...] contiene un mundo extraordinariamente creado, fundado en la vida de tres artistas difuntos y en las experiencias transfiguradas de Francisco Hernández, que suman un recorrido inexorable por múltiples infiernos cifrados en la certeza de la palabra.⁸⁴

La veta de fatalidad se proyectará para en el poeta el acto de escribir. Jorge Esquinca ya venía dando cuenta de ello:

Es como si Hernández, desde un principio, se abandonase a la fatalidad de la escritura. Como si su poesía no tuviera más remedio que rendir el apasionado testimonio de una existencia asumida en vértigo. [...] nos hace ver en Schumann el paradigma del artista demolido por la fatalidad y nos hace entender, en su caída la más auténtica grandeza⁸⁵

Incluso, el mismo poeta ha llegado a entrever a la derrota como eje de su poesía, más allá de la importancia que se le ha otorgado al tema y al estudio del delirio en sus obras. En una charla sostenida con su amigo, -y también poeta- Bernardo Ruiz, el homenajeado advertía, casi sin que nadie le diera mayor importancia al tema, que una

estado de un estado de felicidad en la locura, el escritor considera que es muy probable que los locos, al estar desconectados de la realidad, no sean desdichados (Arturo Mendoza Mociño, "El decir puede ser un infierno", *Reforma*, Cultura, 6 de enero de 1995, p. 20-D).

⁸⁴ "Moneda de tres caras", *Excélsior*, 31 de diciembre de 1994, p. 3-C.

⁸⁵ Jorge Esquinca, *op.cit.* p.12.

constante en su poesía desde los primeros libros, ha sido la presencia de diversos elementos (presagios, animales, personajes, ambientes y situaciones) que terminan por dibujar escenarios en donde se instala, se respira la ‘derrota’.⁸⁶ Además, esto se puede comenzar a comprobar por la voz pasiva, -vencida-, con que se construye el título del poemario que abre *Moneda de tres caras*, y que ya supone esa situación de derrota que reconoce Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue <vencido> por los demonios*.

Si la poesía de *Moneda de tres caras* no se debe resolver sólo a partir del conocimiento entramado intertextual, del conocimiento de las biografías de los artistas decimonónicos, entonces, todo se resuelve en la certeza de su palabra, en la forma en que se conforman analogías desde la más mínima frase, imagen y sonido, hasta la relación extrema de alteridad al confrontar y amalgamar varios mundos, los del poeta y los retratados en una sola voz poética.

De tal modo se está en el camino de aproximación a lo que Martínez Suárez considera una palabra que ‘convoca’ en sí misma. Convocatoria que se cifra en la analogía y la participación, en la presencia de una entidad única, no contradictoria ni ilógica, nunca carente de sentido. La afinidad, la analogía en el nivel intertextual entre ambos, poeta y poetizados, posibilita esa entidad común cifrada en la derrota más que en la locura, y más allá de un posible delirio al modo como lo ha venido soslayando la mayoría de la crítica.

⁸⁶ Esta conversación aconteció en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México el día 13 de febrero de 2005 dentro del ciclo ‘Literatura en voz alta’. El tema de la derrota en su obra, se desprendió directamente cuando el poeta notó la inclusión permanente de aves carroñeras como síntomas de ésta. No obstante, la nota periodística de Jesús Alejo (“La intimidad poética de Francisco Hernández, *Milenio*, no. 1872, 14 de febrero de 2005, p. 45), recupera sólo el inicio de aquella conclusión que, -en cambio, para estas líneas,- resulta paradigmática: “En su poesía se encuentra el loco del pueblo, la muchacha más bella, los animales [...] ‘Nací enfrente de un riachuelo lleno de basura y de zopilotes. Todavía los zopilotes siguen dando vuelta alrededor del pueblo.’ En sus poemas, por ejemplo, hay muchas de estas aves carroñeras, lo mismo entre los primeros versos, como *El ombligo transparente*, que en algunos de su más reciente libro, *Imán para fantasmas*.” En ese sentido, se podrá verificar que *Moneda de tres caras* no es la excepción, sino la confirmación tajante de ello.

Ajenos a ese detallado conocimiento intertextual se debe tener la certeza, la percepción de que la construcción poética pretende alcanzar, convocar y construir *otra cosa, una cosa*.

La respuesta la podemos encontrar en ese sentido ontológico y mágico de la palabra. En su devenir trascendente, en la instauración del ser a través de la palabra y muy particularmente en ese constante diálogo que se vislumbra durante todo el libro:

Hoy converso contigo, Robert Schumann,
Te cuento de tu sombra en la pared rugosa (p.13)

En ese mismo sentido aparece el título del segundo poemario: “Habla Scardanelli”, el cual se recupera como título reiterado de sus poemas. Sintomático resulta el epígrafe que anuncia al conjunto referido: “¿Serás capaz de escucharme, de comprenderme, / si te hablo de mi larga y enfermiza tristeza?” (p.33)

Sin duda se está muy cerca de las palabras de Heidegger:

El ser del hombre se funda en el habla; pero esta acontece primero en el diálogo. [...] pero la unidad de este diálogo consiste en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón de lo cual somos uno y propiamente nosotros mismos. El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*).⁸⁷

La conquista de los vencidos, de la mano del poeta, con la voz propia y ajena. Radicará en el canto, el habla y la escritura mutua, con la voz recobrada en y por la poesía del derrotado. Pero tal conquista se debe entender en dos sentidos, en un movimiento recíproco: la conquista lograda de los vencidos se da por la palabra poética. Se les conquista mediante el trabajo verbal, poético. Se les recupera e instaura nuevamente, bajo

⁸⁷ Martín Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y Poesía*, 6ª. reimp., trad. y pról. de Samuel Ramos, FCE, México, (Breviarios, 229), 1992. p. 134.

una nueva dimensión a la luz de la palabra plena de paradojas pero son pleno sentido. Por otro lado, son los vencidos quienes ejercen esa conquista sobre la poseía de Francisco Hernández y sobre el poeta mismo que a su vez conlleva su existencia misma proyectada a través de esa operación de analogía y alteridad que ya se vio.

Hernández lo ha conseguido por ser poeta, por estar ‘desollado’ e indefenso ante la realidad como él mismo lo cree advertir. Ha delirado con completa lucidez, con similar tristeza, dolor y creatividad –que no con la misma formalidad técnica- de Hölderlin, Trakl y Schumann, compartiendo un estigma interior y ahora abismado al extremo, multiplicado no en una moneda de cara doble sino en una de triple alteridad: *Moneda de tres caras*.

B I B L I O G R A F Í A

- ALEJO, Jesús, “La intimidad poética de Francisco Hernández”, *Milenio*, no. 1872, 14 de febrero de 2005, p. 45.
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991.
- CAMPOS, Marco Antonio, “Moneda de tres caras; las cárceles invisibles”, en *La Jornada Semanal*. Nueva época, núm. 12, 28 de mayo, 1995, p. 6. (Suplemento del diario *La Jornada*.)
- “Moneda de tres caras: Los demonios inocentes”, en *La Jornada Semanal*. Nueva época, núm. 13, 4 de junio, 1995, p. 7. (Suplemento del diario *La Jornada*.)
- “Moneda de tres caras: el adiós desdichado”, en *La Jornada Semanal*. Nueva época, núm. 14, 11 de junio, 1995, p. 4. (Suplemento del diario *La Jornada*.)
- CORTÁZAR, Julio, “Para una poética”, en *Obra crítica 2*, Alfaguara, México, 1994.
- DINES Johansen, Jorden, “La analogía y la fábula en literatura”, Universidad de Odense, Dinamarca. www.unav.es/gep/AN/Johansen.html
- ESPINOZA, Jorge Luis, “La locura siempre me ha seducido, porque la realidad es demasiado cruel: Francisco Hernández”, I, *Uno más uno*, 18 de agosto de 1993, p. 31.
- ESQUINCA, Jorge, “Francisco Hernández: el canto del abismo” en, Francisco Hernández, *El infierno es un decir. Antología personal*, CONACULTA, México, (Letras Mexicanas, 83), 1993, pp. 9-12.
- “Habla Scardanelli”, en *El Universal*, sección cultural, 10 de septiembre de 1993, p.2
- HEIDEGGER, Martin “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y Poesía*, 6ª. reimp., trad. y pról. de Samuel Ramos, FCE, México, (Breviarios, 229), 1992.

- HERNÁNDEZ, Francisco, *Moneda de tres caras*, El Equilibrista, México, 1994.
- “Moneda de tres caras”, en *Poesía reunida (1971-1994)*, UNAM- El Equilibrista, México, (Poemas y ensayos), 1996.
- HULVERSON, Elizabeth, “Locura y poesía”, *La Jornada semanal*, no. 216, 1º. de agosto de 1993, p. 13.
- MARTÍNEZ Suárez, José Luis, “Anamorfosis: Notas sobre la poesía de Francisco Hernández”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1, Universidad del Paso Texas, 1995: 34-41.
- MATEOS, Mónica, “No estoy loco, escribo sobre locos; más bien soy un publicista tranquilo”, *La Jornada*, 3 de enero de 1995, p. 34.
- MENDOZA Mociño, Arturo, “El decir puede ser un infierno”, *Reforma*, Cultura, 6 de enero de 1995, p. 20-D).
- “Moneda de tres caras”, *Excélsior*, 31 de diciembre de 1994, p. 3-C.
- PAREDES, Alberto, “El tono del delirio, (Francisco Hernández, *En las pupilas del que regresa*)”, en *Proceso*, núm. 791, 30 de diciembre, 1991, p. 59.
- “Un enfermo llamado Scardanelli”, en *Proceso*, núm. 947, 25 de enero, 1993, pp. 58-59.
- “Poesía como máscara y locura”, *Macrópolis*, 25 de agosto de 1993.
- TORNERO Salinas, Angélica, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, UNAM, México, (Biblioteca de letras), 1997.