



REPRESENTACIÓN, ENUNCIACIÓN Y ENFERMEDAD EN *UNA FORMA ESCONDIDA TRAS LA PUERTA* (2012), DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

Representation, Enunciation and Illness in Una forma escondida tras la puerta (2012), by Francisco Hernández

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA
UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA (COLOMBIA)
DIMASCALEB@HOTMAIL.COM; OSCARJ.GONZALEZ@UPB.EDU.CO
ORCID: 0000-0001-5843-7203

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.840>
vol. 26 | junio2022 | 170 - 182

Recibido: 04/01/2022 | Aceptado: 22/05/2022

Resumen

En su poema *Una forma escondida tras la puerta* (2012), Francisco Hernández experimenta con las posibilidades enunciativas y representativas del monólogo dramático, y propone una lectura del poema extenso en clave teatral, donde sus personajes —como hablantes e interlocutores— se desenvuelven en situaciones dramáticas definidas. Asimismo, profundiza en los campos de lo anormal y lo patológico, al construir un mundo poético alrededor de la enfermedad: los personajes, situaciones y espacios del poema se representan y definen desde el lenguaje trastornado de la ceguera, la locura y la agorafobia.

Palabras clave

poesía mexicana, monólogo dramático, enfermedad, literatura contemporánea



Abstract

In his poem *Una forma escondida tras la puerta* (2012), Francisco Hernández experiments with the enunciative and representational possibilities of the dramatic monologue and proposes a reading of the long poem in a theatrical key, where his characters—as speakers and interlocutors—unfold themselves in defined dramatic situations. Likewise, the poem delves into the fields of the abnormal and the pathological. Hernández achieves this by constructing a poetic world around the notion of disease: the characters, situations and spaces of the poem are represented and defined from the deranged language of blindness, madness, and agoraphobia.

Keywords

Mexican Poetry, Dramatic Monologue, Illness, Contemporary Literature

Introducción

La obra del escritor veracruzano Francisco Hernández ejemplifica la fuerza renovadora que determina la experiencia poética contemporánea, pues entre sus diversas apuestas temáticas y estilísticas experimenta con la creación de biografías poéticas, donde los pasajes oscuros o desconocidos de la vida de importantes escritores, fotógrafos, músicos y, en general, artistas del siglo XVIII en adelante, son reconstruidos e imaginados por la ficción poética. “En la poesía de Francisco Hernández, la preocupación por el ‘otro’ ha transitado por modalidades como el autorretrato, el retrato, la creación de personajes, la poesía dramática y la heteronimia” (Velásquez, 2004: 21). Desde sus primeros poemarios como *Gritar es cosa de mudos* (1974), *Portarretratos* (1976), *Cuerpo disperso* (1978), *Mar de fondo* (1982), *Oscura coincidencia* (1986) e *Imán para fantasmas* (2004), Hernández experimenta con la construcción de personajes históricos en sus escritos, para lo cual retoma algunos rasgos biográficos, aunque decididamente se aleja de cualquier búsqueda de veracidad referencial, al componer figuras que nacen del ejercicio de imaginación poética: Pablo Neruda, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, César Vallejo, José Lezama Lima, y Salvador Díaz Mirón, por mencionar algunos reconocidos escritores, ocupan como personajes y sujetos poéticos las páginas del poeta veracruzano.

La consolidación de la voz y el estilo personal de Francisco Hernández en el panorama de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI,¹ se alcanza con la publicación de sus poemas extensos *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), *Habla Scardanelli* (1992), *Cuaderno de Borneo* (1994), *Diario de Charles B. Waite* (2005) y *Una forma escondida tras la puerta* (2012), donde músicos como Robert y Clara Schumann, fotógrafos como Charles B. Waite, y poetas como Hölderlin, Georg Trakl, y Emily Dickinson se convierten no solo en voces, sino en personajes de sus obras donde se conjugan la biografía y la invención, la situación dramática y el discurso poético (González, 2020: 130-138).

En sus composiciones, Hernández profundiza en la naturaleza y los síntomas de la enfermedad, como experiencia que condiciona la comprensión que el sujeto tiene de sí, de los otros y de los espacios que ocupa. Su universo poético está habitado por hombres y mujeres con padecimientos como la locura, la pedofilia, la drogadicción, la ceguera, el hipertiroidismo, y la sociopatía —entre otras perturbaciones de la salud física y mental— que se debaten entre la imposibilidad de adaptarse favorablemente a su realidad, y el anhelo de comunión y comprensión buscado entre sus seres amados. Los poemas de Hernández se caracterizan por ampliar las posibilidades performativas de la escritura literaria, al generar vasos comunicantes entre el discurso poético y el discurso dramático, particularmente en la construcción de las situaciones y los espacios de representación textual, así como en la caracterización de personajes que, en el ejercicio de alteridad que implica el diálogo con interlocutores configurados dentro o fuera del poema, construyen situaciones enunciativas teatrales en la ficción poética. Así pues, en este artículo trataré tanto los vínculos entre poesía y drama como entre literatura y enfermedad a la luz de su poema *Una forma escondida tras la puerta*.

¹ En este sentido, Frédéric-Yves Jeannet señala que “Francisco Hernández ha creado desde hace veinte años una cosmología poética de voces cuya conjunción constituye un coro vibrante, a través de las muchas personalidades que lo configuran (Mardonio Sinta, trovador jarocho, el compositor Robert Schumann, los poetas Lezama Lima, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl y otros)” (1995: 26).

Poesía y drama

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis señala que en el arte contemporáneo la relación entre poesía y teatro resulta problemática y, a su vez, paradójicamente atractiva para algunos creadores: por una parte, desde las vanguardias las artes escénicas se han alejado de las formas convencionales de la escritura dramática, hasta proponer representaciones teatrales vinculadas a exploraciones corporales y espaciales donde el acto comunicativo utiliza códigos distintos al predominantemente lingüístico del texto dramático. Por otro lado, Pavis observa con asombro el interés de muchos directores teatrales por llevar a escena creaciones poéticas:

¿Por qué entonces el teatro se obstina hoy en montar poesía? En primer lugar, porque la poesía obliga al espectador a otro tipo de escucha, lo cual beneficia tanto a la poesía como al teatro. La poesía reencuentra la oralidad, la humanidad de textos demasiado a menudo reducidos al secreto del papel y de la voz interior. El monólogo interior, las voces entremezcladas, la polifonía encuentran un lugar donde exponerse en la *performance* escénica (1998: 345).

En este campo de experimentación que impulsa el arte moderno —deudor de la paradoja, el contraste y la analogía como señalan Marshall Berman y Octavio Paz— aparece el monólogo dramático, “género poético de reciente creación (apenas cumplirá un par de siglos de existencia) y uno de los menos conocidos e investigados en el ambiente académico hispanohablante” (Cuvarduc, 2019: 168). A mi juicio, y en este caso me alejo un poco del panorama crítico consolidado, el monólogo dramático no solo surge como un ejercicio creativo que explora distintas posibilidades enunciativas para el “yo lírico”, en su esfuerzo por comunicar las ideas y los sentimientos del autor desde situaciones, personajes y objetos distintos a la representación de su propia voz y figura dentro del poema. Personalmente, considero que en la poesía reciente el monólogo dramático permite romper con la tradición romántica del “yo lírico” y la poesía confesional, al crear formas textuales y discursivas que no ensayan diferentes niveles de enunciación del mundo interior del autor en el poema, sino que, por el contrario, configuran situaciones, personajes y objetivos que responden a otro tipo de necesidades estéticas y comunicativas. Si reconocemos que los personajes y narradores de la novela no están obligados a transmitir el mundo interior del autor, ¿por qué no podemos dar ese paso en el análisis del texto poético?²

En su artículo “El monólogo dramático en el discurso poético”, el profesor Dorde Cuvarduc sintetiza, con gran acierto, las principales reflexiones teóricas sobre el monólogo dramático para llegar a la siguiente definición: “poema que cuente con hablante, interlocutor, ocasión o circunstancia (aquello que motiva el encuentro entre ambos papeles), la conducta que tiene lugar entre ambos en esa situación (expresada desde el discurso del hablante) y la temporalidad en presente” (2019: 171). A estos rasgos claramente expuestos sumaría los tres niveles de enunciación en el poema dramático que T.S. Eliot reconoce como las “tres voces de la poesía”, pues, a mi juicio, permiten identificar con mayor precisión aquello que comprendo como hablante/personaje en el monólogo dramático contemporáneo:

La primera voz es la voz del poeta hablándose a sí mismo —o a nadie. La segunda es la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia, grande o pequeña. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso: cuando dice, no lo que diría en nombre propio, sino lo

² En este orden de ideas, Lázaro Carreter afirma que si comprendemos el poema como un signo —más allá de sus rasgos genéricos—, no podemos supeditarlos a las posibilidades de sentido que se desprenden del mundo interior del autor, pues el poema está relacionado con otros sistemas lingüísticos, culturales, históricos, que intervienen en su creación e interpretación. Así pues, el teórico español diferencia al autor, como el hombre de carne y hueso que escribe, del poeta, como estructura artística y discursiva dentro del poema: “La personalidad del autor mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, pero no se identifican. Como dice Jan Mukarovsky, la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; y, por tanto, no ha de confundirse con él, aunque parezca expresar directamente sus propios propósitos” (Lázaro Carreter, 1990: 37).

que puede decir dentro de los límites de un personaje imaginario que habla con otro personaje imaginario. (Eliot, 1992: 95)

El monólogo dramático se estructura en torno a la figura del hablante y sus interacciones con otros personajes, presentes o aludidos, en espacios y situaciones compartidas, de modo que se construya un mundo posible autónomo y suficiente, como ocurre en la ficción narrativa y dramática. Así pues, el hablante comunica sus sentimientos y reflexiones a un interlocutor, ejercicio de alteridad que permite afirmar y diferenciar sus rasgos físicos, psicológicos y sociales en el entramado discursivo del poema, de suerte que “el tema, la perspectiva ideológica y la estructura estilística del hablante quedan determinados por la presencia y las palabras previas proferidas por el interlocutor” (Cuvarduc, 2019: 174).

Francisco Hernández introduce su poema *Una forma escondida tras la puerta* (2012) con un breve texto en prosa que anuncia la construcción dramática de los personajes y las situaciones que constituyen la ficción poética. Así pues, se reseña sucintamente la historia de crimen y muerte que configura el drama: dos hombres vigilan constantemente la casa de la poeta Emily Dickinson con la intención de asesinarla. El paratexto asume formas discursivas que recuerdan la estructura de la novela policial —la cual inicia exponiendo el crimen para que sea el lector quien descubra los móviles y sus razones—, el prólogo o prefacio que resume los temas principales de un libro —que en algunos casos puede asumir formas metaficcionales, como en los famosos paratextos de *Niebla* de Miguel de Unamuno o *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello—, o una suerte de nota escrita por el dramaturgo que, a diferencia de las didascalías, no va dirigida a los actores, sino a los posibles lectores para que sean ellos quienes reconozcan la estructura dramática del poema. En este caso, la “Nota” inicia así:

Son dos los testigos, ambos con trastornos mentales. Por amor a Emily Dickinson llegan a Amherst, Massachusset, y rentan una vivienda frente a la mansión de la escritora.
Ellos conocen lo esencial: Miss Dickinson vive en soledad, no ha podido ser pareja de nadie y la han rechazado también los editores [...]
El Primer Testigo, víctima de problemas oculares, le dicta lo que sucede enfrente al Segundo Testigo.
(Hernández, 2012: 9)

En esta breve cita podemos notar tres aspectos que dan cuenta de la intención dramática que sostiene el mundo poético de *Una forma escondida tras la puerta*: primero, se construye una situación dramática que soporta el desarrollo de las unidades de acción y espacio en la obra, de suerte que conocemos los motivos de los personajes, su papel en la ficción poética, así como el lugar en el que se sitúa la acción (el poblado de Amherst, junto a la casa de la poeta norteamericana). Segundo, se crean múltiples instancias de enunciación en el poema (El Primer Testigo, el Segundo Testigo, Emily Dickinson y su hermana Lavinia), que asumen las funciones del hablante y/o del interlocutor en la representación dramática, de modo que fracturan la posición privilegiada del “Yo” poético de la tradición lírica. Como afirma Rogelio Guedea, “Hernández situó su poesía en el lugar que ocupa el interlocutor y así creó un *dramatis personae* múltiple. Sus poemas siempre dialogan y entran en comunión, pero no lo hacen con presencias sino con ausencias: nombres, personajes, amigos, ciudades reales o casas imaginarias que viven generalmente situaciones límite” (2011: 231). Y, tercero, en la “Nota” se propone un ejercicio de caracterización de los sujetos poéticos, de suerte que no aparecen simplemente como voces inmateriales encargadas de enunciar emociones y pensamientos, sino que también poseen características físicas, mentales y sociales que, además de la exploración intimista y subjetiva propia de la escritura poética, permiten considerarlos como personajes en la construcción dramática de *Una forma escondida tras la puerta*.³

³ Además, la caracterización dramática de los sujetos dentro del poema impulsa un pacto de lectura distinto al que se establece con el discurso lírico, donde la voz lírica no requiere de un ejercicio de definición o “concreción”, si retomamos el concepto de Roman Ingarden, de sus rasgos internos y externos por parte del lector. Por el contrario, en la representación teatral necesariamente se materializan en la corporalidad y el performance del actor los rasgos físicos y mentales que se perfilan en el

El poema se divide en tres secciones donde el Primer Testigo, el Segundo Testigo y Lavinia presentan de manera diferenciada su relación sensible, emotiva y/o imaginaria con Emily Dickinson, desde los distintos roles que asumen en la situación dramática. En la sección inicial el Primer Testigo declara la progresiva intensidad de su sentimiento amoroso hacia la poeta estadounidense, quien aparece como una figura deseada e imaginada desde el espacio de la ceguera. Así pues, el Primer Testigo se construye en una situación dramática donde continuamente reclama al Segundo Testigo que sirva de amanuense de sus sentimientos y fantasías, de modo que todos los monólogos de la primera sección están encabezados por la indicación “Escriba”.

En la siguiente sección, el Segundo Testigo se rebela contra su compañero ciego y tras atarlo a una silla lo tortura al pedirle que “Imagine” a Emily Dickinson en situaciones declaradamente sexuales, las cuales chocan con la idealización amorosa que el Primer Testigo construye en los monólogos iniciales del poema. Estas dos secciones podemos incluso imaginarlas como dos actos donde cada uno de los personajes recitan sus monólogos frente a un interlocutor silencioso, quien en la primera sección cumple el papel del amanuense; para en la segunda parte del poema invertir las relaciones de poder y configurarse como el hablante que tortura a su compañero invidente. En la tercera sección del poema predomina totalmente la voz de Lavinia, hermana de Dickinson, quien narra la muerte y el entierro de la poeta.

Así pues, en la primera sección del poema se construye una situación dramática donde el Primer Testigo enuncia sus monólogos para que el Segundo Testigo sirva de amanuense silencioso a sus ilusiones. De igual manera, la verbalización de sus pensamientos y emociones está mediada por la imaginaria y deseada interlocución con Emily Dickinson: “Ven a darme una identidad, por desagradable que sea, / a este púlpito desde donde te espío / sudoroso y consagrado a huir del Paraíso” (Hernández 2012: 19).

En la segunda sección aparece la figura de Emily Dickinson motivada por la imaginación del Segundo Testigo, quien apela a ella como mecanismo de tortura para el Primer Testigo, ciego, atado y sin posibilidad de interactuar con la mujer deseada: “Me acerco a la ventana / y contemplo a la dama con el gusto / de saber que usted no puede verla. / Mi agitación le pertenece a ella” (Hernández, 2012: 59). En este sentido, Thannon recuerda que en algunos monólogos “el propósito de la modalidad dramática es evocar una persona, una idea o una época con la mayor concreción posible. La persona evocada suele ser una figura histórica, mítica o literaria, bien reconocible por el lector” (1990: 69) Así pues, Dickinson aparece en la ficción poética como una evocación que demanda la atención de sus persistentes vigilantes, en quienes la pretensión de asesinarla se transformó en deseo y fascinación por la poeta: “Acérquense. Les serviré una copa / del licor que tiene el tono / de mis ojos y si lo desean / les recitaré poemas recientes” (Hernández, 2012: 56).

Sin embargo, la escritora estadounidense no es la única figura histórica que aparece en el monólogo dramático, pues su hermana Lavinia asoma en la voz de los testigos que vigilan la casa familiar y, a su vez, se configura como personaje-hablante en la última sección del poema, al ocupar un tiempo y espacio distinto y, por tanto, ajeno a las posibilidades representativas y enunciativas de los dos hombres que pretendían asesinar a Emily Dickinson. En *Una forma escondida tras la puerta* la alusión a Lavinia permite fortalecer el proceso de caracterización de la poeta, y sugiere rasgos externos e internos de su personalidad que definen su imagen al vincular la ficción poética y dramática con los datos biográficos de la escritora: “Lavinia sale rumbo a la modista, con un rollo de tela bajo / el brazo. Sus medidas son idénticas a las del Emily. / Se diría que respiran al mismo tiempo igual cantidad de / oxígeno. Deben confeccionarle prendas blancas” (Hernández, 2012: 43).

personaje dramático. En este sentido, García Barrientos llama “caracterizadora” “a la función del diálogo que se orienta a proporcionar al público elementos para ‘construir’ el carácter de los personajes” (2012: 71).

La construcción textual de *Una forma escondida tras la puerta* permite al lector sumergirse en la ilusión teatral compuesta por una historia, unos personajes, un tiempo y un espacio dramático. Aunque el discurso poético, a diferencia del dramático, no está pensado para la puesta en escena, el poema de Francisco Hernández invita a imaginar situaciones dramáticas con personajes suficientemente caracterizados, que exploran en las experiencias límites del sujeto como el amor, la muerte y la enfermedad. Precisamente, sobre esta última discurre el siguiente apartado de este artículo.

Enfermedad, cuerpo y experiencia

La enfermedad, como perturbación y supresión de la salud y el bienestar, siempre ha inquietado y atemorizado a los seres humanos, pues “es el lado nocturno de la vida” (Sontag 1996: 11), aquello que retrasa o impide las realizaciones personales y colectivas. Para los primeros hombres, la aparición de la enfermedad en sus vidas no solo vinculaba un desajuste biológico, o un trastorno en la percepción del equilibrio vital, sino que también manifestaba una ruptura entre cuerpo y alma, entre lo mundano y lo divino; sus dioses los desafiaban a mantener sus virtudes y creencias al enfrentarlos a las penurias de la existencia o, por el contrario, tomaban venganza de la equivocada acción humana al encontrar en la enfermedad el mejor castigo para el hombre y la mujer desobediente. Al respecto, Susan Sontag recuerda que:

en la Iliada y en la Odisea, la enfermedad aparece como castigo sobrenatural, como posesión demoníaca o como acción de agentes naturales. Para los griegos la enfermedad podía ser gratuita o merecida (falta personal, transgresión colectiva o crimen cometido por los ancestros). Con la llegada del cristianismo que, como en todo, impuso ideas más moralizadoras acerca de las enfermedades, la correspondencia entre una enfermedad y su “víctima” fue haciéndose más estrecha. La idea de la enfermedad/castigo cedió su lugar a la de que una enfermedad podía ser un castigo particularmente apropiado y justo. (1996: 49)

Aunque la percepción de la enfermedad como penitencia persiste en nuestros días, principalmente en individuos y comunidades que profesan una religiosidad fuerte y dominante, la consolidación del pensamiento científico e ilustrado en la modernidad impulsa otras conceptualizaciones de la enfermedad desde sus rasgos biológicos y sociales. En su libro *Lo normal y lo patológico*, el filósofo Georges Canguilhem señala las similitudes y diferencias entre lo anormal y lo patológico, al revisar la etimología de cada concepto y afirmar que “el término ‘anomalía’ tiene que conservar pues estrictamente su sentido de *insólito*, de *desacostumbrado*; ser *anómalo* significa alejarse por su organización de la gran mayoría de los seres con los cuales debe ser comparado” (2005: 98; cursivas del original). La comprensión de lo “anómalo” se establece desde el concepto de “norma” entendido como lo regular y equilibrado, aquello que social y biológicamente es aceptado como saludable, deseable y beneficioso en la experiencia vital; por tanto, todo aquello que se diferencie de la norma es reconocido como “anormal”, aunque no necesariamente genere algún tipo de perturbación, sufrimiento e impotencia como sucede con lo “patológico” (Canguilhem, 2005: 108).

Paradójicamente, la vulnerabilidad como condición determinante de la experiencia humana nos brinda una de sus más importantes enseñanzas a través del estado de enfermedad: el valor de la salud mental y la conciencia del propio cuerpo. “En el estado de salud el sujeto pierde conciencia de su propio cuerpo, en el estado de enfermedad el cuerpo se hace presente y hace sentir las amenazas que lo rodean, los límites a los que está expuesto” (Vaggione, 2013: 69). La enfermedad como afección y perturbación del estado saludable despierta en el sujeto la alternativa de reconocer su propio cuerpo, de sentir desde el padecimiento los órganos que lo componen, y de experimentar en el trastorno mental el abandono de lo

aceptado, lo familiar y lo real.⁴ Al respecto, Gadamer reconoce con lucidez que ante la afección del cuerpo preferimos preguntar al otro o a nosotros mismos por la sensación y la experiencia de la enfermedad, que “hace presente, hasta el límite de la impertinencia, nuestra corporeidad, esa corporeidad que casi pasa inadvertida cuando no experimenta una perturbación” (2001: 90). En este orden de ideas, la enfermedad no es solamente una afección visible y objetiva del cuerpo o la mente, sino que también es un estado de percepción negativo de la salud propia o ajena frente a la norma social y biológica aceptada.

La enfermedad es lo anormal, aquello que no podemos o no queremos nombrar pues perturba el adecuado transcurrir de la vida; nos sentimos resguardados de su amenazante presencia cuando eliminamos de nuestro lenguaje las voces que la emplazan en la realidad, pues como recordaba el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar hay que callar” (1999: 183). El ser humano debe crear un particular lenguaje para hablar de la enfermedad, además de generar nuevos sentidos e imágenes que le permitan comunicar sus hallazgos en los terrenos del dolor, la tribulación y la impotencia.

Por consiguiente, es necesario recordar la importancia que tiene la enfermedad, como tema y experiencia, en la literatura moderna. A diferencia de la literatura clásica que invisibilizaba la vivencia de la enfermedad en la representación de sus personajes y situaciones, pues no correspondía con los ideales morales y materiales que respaldaban a las sociedades tradicionales, desde el romanticismo una de las mayores obsesiones de la literatura moderna es anegarse en el fango de la anormalidad, el padecimiento y la fragilidad, pues “la literatura basada en la estética de lo disforme enlaza con la crisis del sujeto y del lenguaje, que jugará un papel esencial en la nueva literatura” (Utrera, 2015: 20). En este sentido, María Victoria Utrera reconoce que:

Frente a la poética clasicista, el arte moderno que fundamenta sus principios estéticos en la novedad, la ruptura del concepto de unidad armónica y el contraste, sitúa la enfermedad en una posición privilegiada como tema y soporte de la creación. En esta línea de pensamiento se comprende la defensa de la enfermedad como metáfora de una nueva literatura, enfrentada a la poética anterior y del enfermo en relación al nuevo escritor. (9)

La obra de Francisco Hernández no es ajena a la atracción que la literatura contemporánea tiene por la anormalidad física, mental y/o social de sus personajes, quienes en sus trastornos y aberraciones terminan por sumergirse en la experiencia patológica. Desde el paratexto que abre el mundo poético de *Una forma escondida tras la puerta*, el Primer y el Segundo Testigo se reconocen como seres enfermos, que transitan los caminos de la ceguera, la locura y el crimen:

Pasan semanas. El Segundo Testigo no resiste continuar siendo el amanuense de un débil visual enloquecido; decide sentarlo en el banquillo, atarlo, amordazarlo y dar inicio así a una tortura similar a la sufrida por él: le va describiendo las actividades de Miss Dickinson, aunque la mayoría de las veces sus narraciones sean producto de su invención. (Hernández, 2012: 9)

La perturbada imaginación de los hombres oscurece el mundo que comparten con la poeta: por una parte, enrarecen la imagen física de los sujetos y objetos que rodean a Miss Dickinson para construir un espacio de tortura y desolación; por otro lado, restan claridad a sus emociones y pensamientos, al arrojarlos a los espacios de la locura y la alucinación, los cuales convocan la experiencia de lo ominoso o lo siniestro, es decir, de aquello que “estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1992: 225) y, por tanto, produce terror y angustia. En el poema de Hernández, la conciencia de finitud y la posible resolución violenta de la vida —como pensamientos que se alojan en

⁴ “El fenómeno de la enfermedad, la enfermedad-para-mí, diría Sartre, me hace estudiarla desde el punto de vista de ‘lo que soy’ y me permite llegar a varias conclusiones acerca de mi existencia. Por lo menos, a las siguientes: ‘me siento enfermo, luego soy cuerpo’; ‘me siento enfermo, luego coexistó’; ‘me siento enfermo, luego soy vulnerable’; ‘me siento enfermo, luego soy susceptible al dolor’; ‘me siento enfermo, luego puedo ser mío’; ‘me siento enfermo, luego soy interpretable’; ‘me siento enfermo, luego valgo’” (Laín, 1985: 328).

lo más profundo de la psiquis humana— conviven subrepticamente con el amor que crece en el Primer Testigo hacia Emily Dickinson, y la vivencia cercana de la Guerra Civil estadounidense en toda su familia:

Alucino tu cuna, ataúd que podía mecerse
con un hilo de lana o con el abaniquero
de tu acta de nacimiento.
Hasta acá se oyen los gritos de tu tía Elizabeth,
aterrada por los altares que la Guerra Civil
pulveriza. (Hernández, 2012: 22)

En *Una forma escondida tras la puerta* la invidencia del Primer Testigo propone un ejercicio poético y dramático bastante novedoso, pues su papel como uno de los vigilantes de la poetisa estadounidense —atento a su diario itinerario en busca del momento oportuno para asesinarla— es, en apariencia, totalmente opuesto a las limitaciones que puede tener una persona ciega, quien debe valerse de sus otros sentidos para percibir el mundo y sus situaciones: “¿Mi ceguera? Algo parecido a vivir dentro / de una cicatriz con múltiples ventanas, / desde donde lo único visible son los ruidos del tacto” (Hernández, 2012: 34). Así pues, en el poema se representa la enfermedad como un trastorno que no solo revela las limitantes físicas y mentales del sujeto, sino que también influye en las relaciones que establece con los “otros”: “¿Qué otra cosa podría darte, además / de mis cataratas y convulsiones?” (Hernández, 2012: 25). La experiencia de la ceguera sobrepasa la vivencia particular del individuo enfermo y se extiende en el mundo poético que habita, de modo que en el lenguaje metafórico y simbólico del poema la oscuridad, la incertidumbre y la soledad —no solamente vinculadas a la ceguera, sino a la consciencia de lo patológico, en general— se manifiestan en la naturaleza, en el pensamiento, las emociones y en el acto mismo de escritura:

Eclipse de sol. Eclipse de tinta.
Eclipse de Ella.
Eclipse de párrafos, de ideas,
de intento de líneas que la soledad
me apartan.
Eclipse de papel. Eclipse de plumas. (Hernández, 2012: 32)

En el texto de Francisco Hernández la invidencia se utiliza como un recurso creativo que permite explorar las posibilidades del lenguaje poético, al construir un mundo ficcional pleno de analogías, donde el espacio del afuera se construye desde la experiencia onírica del sujeto que, al no poder reconocerlo a través de sus ojos, lo imagina y conforma desde sus sonidos y sensaciones: “Verte con la boca llena o vacía / pero verte como se miran las palabras / o las enfermedades” (Hernández, 2012: 39). La consciencia del cuerpo propio que se descubre en la enfermedad permite al Primer Testigo sustituir el atributo visual de los ojos por la construcción de imágenes apoyadas en el tacto de sus extremidades, en ocasiones humanas (pies y manos) y en otras artificiales (bastones y guías): “Quienes ciegos nacieron imaginan la luz / como un bastón de agua. / Utilizan sus manos y sus pies / como si fueran tazas para pedir limosna” (Hernández, 2012: 23).

Sin embargo, en *Una forma escondida tras la puerta* es el oído el órgano que sustituye, de manera más adecuada y contundente, la patología ocular, al configurar un completo sistema visual capaz de describir con minuciosidad a los seres, objetos y espacios del entorno cercano; podría decirse, incluso, que la “visión” del Primer Testigo sobrepasa las descripciones oculares comunes, al ofrecer una experiencia sumamente abundante del mundo constituido no solo de siluetas y figuras, sino también de sonidos, sensaciones e ilusiones:

El otro sistema visual es el del oído.
Por medio de él, Athanasius Kircher,
¿se lo tengo que deletrear?, define

lo visible y lo invisible con cinco palabras:
“el máximo organista es Dios”.
Escuche estallar las vocales
contra el terreno baldío de las
consonantes, oiga a los cuerpos celestes
de los caballos alebrestando el polvo,
perciba a los pobladores de las cuevas
y distinga cómo se esfuma el eco
a donde se hace posible el encuentro
de hombres con mujeres. (Hernández, 2012: 44)

La enfermedad no solo impacta transversalmente la vida del Primer Testigo, pues los pensamientos y acciones de los otros personajes del monólogo dramático también son impulsados por sus trastornos, si no físicos como la ceguera, sí mentales como la locura en el Segundo Testigo, y la fobia social en la poetisa estadounidense. De igual manera, los padecimientos de los vigilantes y su vigilada empeoran a lo largo del poema, tanto así que el Segundo Testigo termina por torturar y asesinar a su antiguo cómplice, y Emily Dickinson enferma y muere encerrada en su propia casa. Incluso, la constante vigilancia de la casa de Amherst, que se prolonga hasta la temporada de invierno, termina por afectar la salud física del Segundo Testigo: “Duelen las rodillas apolilladas, / la escuadra rota de las mandíbulas, / la inflamación de los empeines” (Hernández, 2012: 54).

El tormentoso dominio del Primer Testigo sobre su compañero, que lo obliga a escribir sus turbulentos pensamientos y visiones alucinantes —no por ello carentes de belleza, sinceridad y cierta forma de verdad profunda—, termina por orillar a este último a la demencia. El Segundo Testigo reconoce que su deseo de torturar al Primer Testigo, como venganza por haberlo sometido a la labor del amanuense, se acrecienta junto con la locura que progresivamente se apodera de él mismo y del mundo que comparten:

Mueva la cabeza.
Necesito alguna señal
para prolongar la vida del catalejo.
¿Enfrente existe un manicomio
y dentro de él una casa de muñecas
donde la poeta se abre paso entre soldados?
Cualquier guerra es locura.
Aplastar hormigas es locura.
Matar puertas con formas escondidas es locura.
Mueve la cabeza.
¿O prefiere que se la corte?
Sus gruñidos no bastan. (Hernández, 2012: 63)

Como sucede con el Primer Testigo, la oscuridad termina por dominar toda la realidad del Segundo Testigo: aunque no sufra de una enfermedad ocular como su cómplice, la locura nubla completamente sus pensamientos y emociones. Por consiguiente, la oscuridad, en tanto sinónimo de la falta de “lucidez”, se representa, por contraste, desde sus dos principales sentidos en el poema: por una parte, como la ausencia de luz y del brillo que permite distinguir las siluetas y figuras del mundo circundante, tal cual le sucede al invidente que está obligado a permanecer en el mundo de las tinieblas; y, por otra parte, como falta de claridad, de razón y sensatez para el demente que trasgrede todas las pautas sociales, y deforma la realidad comúnmente aceptada:

Llevamos tres días envueltos en la oscuridad.
No sólo es cosa suya la ceguera.
He soñado al sol convertido en hoz de azúcar
y no hay velas en las sacristías,

ni en las tabernas, ni en el camposanto. (Hernández, 2012: 66)

El mundo pierde definitivamente sus colores y la oscuridad arriba como enfermedad y muerte para Emily: “De nada sirven las linternas mágicas / usadas por hechiceras o doctores, si ya se dejan escuchar / sollozos en lo Alto. / [...] La oscuridad es una lápida sin nombre” (Hernández, 2012: 66). El sonido y, con ello, la palabra poética como sistema visual que sustituye la enfermedad ocular del Primer Testigo y, a su vez, sirve al Segundo Testigo para crear las delirantes imágenes con las que tortura a su antiguo secuaz, termina por silenciarse, por desaparecer con la muerte de la escritora estadounidense. Así lo anuncia tristemente Lavinia, último personaje que aparece en el monólogo dramático, y quien acompaña la marcha fúnebre de la poetisa:

Hermana,
¿por qué te llevaste
todos los colores del mundo?
[...]
¿Por qué no nos dejaste
tu aliento cosido a la inocencia?
[...]
¿Qué pasará, hermana, con tus versos,
tus cartas, tus recetas y tanto
que con la tinta negra reanimaste? (Hernández, 2012: 82-83)

La enfermedad, como perturbación y anomalía de la salud física, mental y social que define la vivencia de los personajes principales del poema (con la excepción de Lavinia), aparece como centro de atracción en la escritura de Francisco Hernández. En *Una forma escondida tras la puerta* la ciega y la loca son la puerta de entrada a una ficción poética construida a través de personajes, espacios y situaciones modelados desde una imaginación desbordada, donde los elementos de la realidad histórica que se suman al texto para construir su estructura dramática se transforman desde las posibilidades representativas del discurso literario.⁵

Conclusiones

Una forma escondida tras la puerta de Francisco Hernández se inscribe en una importante tradición poética mexicana, donde sobresalen los nombres de Alfonso Reyes, y su ejemplar poema *Ifigenia cruel* (1923), así como algunas composiciones de Gilberto Owen, Tomás Segovia y Jaime Sabines (Velásquez, 2004: 32-33), quienes construyen en sus poemas situaciones dramáticas habitadas no solo por voces o sujetos poéticos, sino por personajes que se definen en sus continuas interacciones con otros interlocutores presentes o ausentes en la ficción literaria, con quienes comparten sus emociones y reflexiones, al tiempo que consolidan sus rasgos morales, sociales, físicos y espirituales. A estos nombres, sumaría del panorama poético mexicano reciente a *El presidente* (1992) de Jorge Hernández Campos, *Tríptico del desierto* (2009) de Javier Sicilia, *Muerte en la rua Augusta* (2009) de Tedi López Mills, *Libro abierto (soliloquio bilingüe)* (2011) de Gabriel Trujillo Muñoz, y *Memoria de Ayotzinapa* (2016) de Mario Bojórquez. Aunque la lista no es muy extensa, no se puede desconocer que varios escritores actuales encuentran en las formas y estrategias dramáticas recursos para alejarse de la tradición lírica impuesta mayoritariamente sobre la historia de la poesía mexicana; desde las últimas décadas del siglo XX y, principalmente, en el transcurso de este siglo XXI, los poetas mexicanos apuestan por prácticas creativas que vinculen el poema

⁵ Sin abandonar completamente los vínculos con la realidad fáctica que permiten al lector reconocer la poetización de la vida de Emily Dickinson, en un diálogo permanente entre el “adentro” de la ficción literaria y el “afuera” del retrato biográfico.

con otros lenguajes como el dramático, el narrativo, el visual, el documental y el hipermedial. En este sentido, el crítico Dorde Cuvarduc apunta que:

Diversos son los motivos que permiten reivindicar la relevancia y actualidad del monólogo dramático: en primer lugar, permite enriquecer el debate sobre la teoría de la ficcionalidad en el ámbito de la poesía, más allá de la tradicional reflexión en la prosa narrativa y, en segundo lugar, permite problematizar el concepto de autoría y enunciación (desde diversas tácticas de enmascaramiento, simulación o escamoteo), no sólo en los géneros literarios tradicionales, sino también en otras prácticas culturales, entre ellas, las pertenecientes a los medios de comunicación de masas. Por lo demás, el desarrollo del monólogo dramático en la poesía de América Latina es, especialmente, un inexplorado pero muy provisorio campo de investigación a corto y mediano plazo. (2019: 179)

La representación de múltiples personajes en *Una forma escondida tras la puerta* permite reconocer la enfermedad como perturbación del cuerpo propio y del ajeno, en un ejercicio de alteridad que obliga a los hombres y mujeres que habitan el mundo poético a reconocerse, de manera muy sartriana, en la mirada y el pensamiento del otro. Por tanto, como afirma María Victoria Utrera “quizás sean los poetas los que con más pujanza han demostrado, a lo largo de la historia literaria, que son especialmente capaces de *inventar* una lengua dentro de su lengua y extraer de ella nuevas estructuras y nuevos sentidos, llevándola, como diría Gilles Deleuze, a sus límites y haciéndola *delirar*” (2015: 21; cursivas del original). Precisamente, en su obra poética Francisco Hernández se preocupa por crear el lenguaje de la enfermedad, de la locura, la ceguera y la misantropía, comúnmente ocultado o eliminado del vocabulario de una sociedad consumista y homogenizante, que promete continuamente el secreto del éxito y la felicidad. En la literatura actual, entonces, los conceptos, imaginarios y lenguajes de la enfermedad nutren múltiples experiencias personales y colectivas, que van de lo psicológico a lo corporal, de la armonía a la violencia, de lo privado a lo público, de la hipocondría a la enfermedad terminal; la enumeración de factores y su influencia en la poesía contemporánea no tiene fin.

Bibliografía

- CANGUILHEM, Georges (2005), *Lo normal y lo patológico*. Ricardo Potschart (trad.). Ciudad de México, Siglo XXI.
- CUVARDUC, Dorde (2019), “El monólogo dramático en el discurso poético”, en *Kañina. Revista de Artes y Letras*, vol. 40, n.º 1, pp. 167-182.
- ELIOT, T. S. (1992), *Sobre poesía y poetas*. Marcelo Cohen (trad.), Barcelona. Icaria.
- FREUD, Sigmund (1992), *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. José L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- GADAMER, Hans Georg (2001), *El estado oculto de la salud*. Nélica Machain (trad.). Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA, José Luis (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*. Ciudad de México, Toma y Paso de Gato.
- GÓMEZ, Fernando (1994), *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid, Edaf.
- GONZALÉZ, Óscar (2020), *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México*. Berlín, Peter Lang.
- GUEDEA, Rogelio (2011), *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HERNÁNDEZ, Francisco (2012), *Una forma escondida tras la puerta*. Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro y Monte Carmelo.

- HERNÁNDEZ, Francisco (2016), *En grado de tentativa. Poesía reunida*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica y Almadía.
- JEANNET, Frédéric-Yves (1995), “Francisco Hernández: celebración de la polifonía”, en *Tierra Adentro*, n.º 75, pp. 26-27.
- LAÍN, Pedro (1985), *Antropología médica para clínicos*. Barcelona, Salvat.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990), *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*. Jaume Melendres (trad.). Barcelona, Paidós.
- SONTAG, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Mario Muchnik (trad.), Madrid, Taurus.
- THANNON, Akram Jawad (1990), “El monólogo dramático en la poesía española contemporánea (Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra)”. Tesis para optar al grado de doctor. Universidad de Granada, Granada.
- UTRERA, María Victoria (2015), *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid, Dykinson.
- VAGGIONE, Alicia (2013), *Literatura / Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- VELÁSQUEZ, Mónica (2004), *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchert y Raúl Zurita*. Tesis para optar al grado de doctora. El Colegio de México, Ciudad de México.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999), *Tractatus lógico-philosophicus*. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (trads.). Madrid, Alianza.