

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**METÁFORA, SUS FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS  
EN *MONEDA DE TRES CARAS* DE FRANCISCO HERNÁNDEZ**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS  
PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**PRESENTA: ALINA DADAEVA  
ASESOR: DR. GABRIEL JAHIR RAMOS MORALES  
LECTOR: DR. DANIEL ARTURO SAMPERIO JIMÉNEZ**

**NOVIEMBRE DE 2023  
AZCAPOTZALCO, CIUDAD DE MÉXICO**

**Esta investigación recibió apoyo del Sistema Nacional de Posgrados (SNP),  
del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT)**

## AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Gabriel Ramos por guiarme en este camino.

Al Dr. Daniel Samperio por su lectura y apertura.

A Manuel Becerra por nuestras largas conversaciones sobre Francisco Hernández bajo el cielo estrellado del Jardín Pushkin.

## RESUMEN

La presente investigación ofrece un análisis integral de la metáfora en el libro *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández.

Hoy en día la metáfora se percibe no sólo como una figura retórica, cuya principal función consiste en embellecer el discurso e incrementar su fuerza expresiva, sino como una herramienta cognitiva que predefine nuestra forma de percibir la realidad. Por lo tanto, el análisis de las metáforas en los tres poemarios que conforman el libro permite comprender cómo se manifiesta a nivel lingüístico la visión del mundo del autor, sus creencias e ideales.

El trabajo estudia las funciones semánticas de dicho tropo, en particular, establece relaciones entre la metáfora y el tema de la locura como el motivo central del libro, el pensamiento mitopoético del autor y algunas nociones propias a la poesía de la época posmoderna, tales como la oposición al mundo capitalista y el desvanecimiento del yo lírico. Asimismo, el trabajo analiza los tipos de las metáforas más recurrentes en correlación con las preocupaciones estéticas del poeta, así como sus principios de la construcción metafórica, en específico, los métodos de la *desautomatización* de símbolos arquetípicos y metáforas comunes. De esta manera, la investigación permite, por un lado, entender mejor el sistema de ideas de *Moneda de tres caras*, y, por el otro, acercarse a la comprensión de la técnica poética de Francisco Hernández.

## ÍNDICE

Introducción.....	2
1. <i>Moneda de tres caras</i> : descripción general.....	9
2. Metáfora, sus funciones y categorías.....	20
3. Funciones de la metáfora en <i>Moneda de tres caras</i> .....	33
4. Clasificación de las metáforas en <i>Moneda de tres caras</i> .....	45
5. Mecanismos de la construcción metafórica en <i>Moneda de tres caras</i> .....	58
Conclusiones.....	68
Bibliohemerografía.....	77

## INTRODUCCIÓN

Desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX, la metáfora fue percibida como una figura meramente retórica, un elemento de ornato, cuya función consiste en embellecer el discurso, incrementando su fuerza expresiva. El giro lingüístico cambió radicalmente la percepción de la misma, convirtiéndola en un objeto de estudio no sólo para los teóricos de la retórica, sino también para los filósofos, antropólogos y lingüistas. Ernst Cassirer, José Ortega y Gasset, Max Black, George Lakoff y Mark Johnson, entre otros estudiosos de la metáfora, veían en dicho tropo un instrumento cognitivo a través del cual el ser humano concibe la realidad. Por lo tanto, un estudio de las metáforas —como un sistema de asociaciones arraigadas en el pensamiento— propias a una época, una cultura o un individuo podría ayudar a entender mejor su concepción del mundo, sus valores y creencias. Este tema obtuvo mayor desarrollo en la teoría de la metáfora conceptual, desarrollada por George Lakoff y Mark Johnson en la década de 1980.

Paradójicamente, la teoría literaria del siglo XX prestó menos atención a la metáfora que otras ciencias humanas. Hasta la fecha, muchos críticos e investigadores no ven en esta figura más que un elemento estilístico<sup>1</sup>. Sin embargo, acudiendo a los teóricos del siglo pasado (sobre todo aquellos cuyo trabajo fue de alguna manera marcado por el formalismo ruso) nos podemos dar cuenta de que algunos de ellos ya otorgaban a la metáfora un papel cognitivo-conceptual. Entre ellos cabe destacar a Víktor Zhirmunski y Mijaíl Bajtín, quienes, sin ser teóricos de la

---

<sup>1</sup> Cabe mencionar que en el marco del presente proyecto no me fue posible localizar ningún trabajo que incorporara los hallazgos de la teoría de la metáfora a los estudios de la poesía mexicana y analizara el tropo de una manera integral: tanto desde el punto de vista estilístico como en el aspecto semántico.

metáfora en un sentido estricto, hicieron valiosas aportaciones al estudio de la misma como elemento fundamental del lenguaje poético. Tanto Zhirmunski, como Bajtín lograron establecer relaciones entre dicho tropo y el sistema de ideas de ciertos autores. Sus conceptos resultan de particular utilidad para el presente trabajo que busca analizar la metáfora, su funcionamiento y características, en la obra de Francisco Hernández, cuyo estilo se caracteriza por un notable metaforismo.

Nacido en 1946, Francisco Hernández es uno de los poetas más reconocidos de México<sup>2</sup>. En su generación se destacan tales figuras como David Huerta, Gloria Gervitz, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Max Rojas, entre otros. Igual que la mayoría de ellos, Hernández apareció en el escenario poético en la década de 1970 con la publicación de su primer libro *Gritar es cosa de mudos* (1976, Libros escogidos). Varios investigadores de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX han señalado que el punto de partida para esta generación fue el movimiento estudiantil de 1968 en México<sup>3</sup>, que, a su vez, coincidió con otros grandes protestas en el mundo: Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, las marchas contra la guerra en Vietnam y la Primavera de Praga. El pensamiento de los poetas que se empezaron a publicar en los años próximos a estos sucesos fue, en gran medida, marcado por dos fuerzas encontradas: el

---

2 La obra de Francisco Hernández ha sido galardonada con múltiples premios, entre los cuales cabe resaltar el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1982), Premio Carlos Pellicer (1993), Premio Xavier Villaurrutia (1994), Premio Jaime Sabines (2005), Premio Ramón López Velarde (2008). Asimismo, en 2016, le fue otorgada la Medalla Bellas Artes por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

3 El hecho de que 1968 fue un parteaguas para la literatura mexicana se menciona en los trabajos de varios investigadores, entre ellos, José María Espinasa (“Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 24, 1995, pp. 11-24), Malva Flores (*El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010), Ana Chouciño Fernández (“Poesía mexicana 1990-1996: Generación de los años cuarenta”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, núm. 186, 1999, pp. 135-148).

fortalecimiento de la conciencia civil y una profunda decepción por los resultados de dichos movimientos sociales, así como por las verdades y valores de antaño (decepción, propia, en general, al pensamiento posmoderno: de allá la inclinación de los autores que pertenecen a esta tradición a la ironía y la poética de absurdo). Es por eso que Hugo Hiriart denomina a las personas nacidas entre la década de los cuarenta y los primeros años de los cincuenta como la “generación del desencanto”<sup>4</sup>. Efectivamente, ninguno de los poetas de la generación de Francisco Hernández mencionados arriba demuestra una inclinación por una temática política o social, muy presente en la poesía mexicana de las generaciones anteriores. En cambio, cada uno a su manera ofrece en su obra una forma de resistencia contra el orden civil, un modo de establecer la distancia entre el yo poético y su entorno social. Así, Gloria Gervitz, en su extenso poema *Migraciones*, acude al pasado y a la búsqueda del origen: las raíces étnicas y culturales de su compleja identidad. Elsa Cross se desplaza poéticamente hacia la India, explora la filosofía oriental y, en particular, el concepto de lo sagrado, distante tanto de la mentalidad cristiana, como de la percepción posmoderna. El recurso del enmascaramiento y el tema del trastorno psíquico como un estado alterno de la conciencia, propios a la poesía de Francisco Hernández, también podrían ser considerados como dos formas del distanciamiento de la realidad política y social: las máscaras poéticas permiten a su autor establecer una división entre sí mismo y el mundo, crear una dimensión paralela, desde la cual emitir un juicio sobre su hábitat cultural, mientras que la locura se convierte en un territorio donde la libertad triunfa sobre los convenios sociales y

---

<sup>4</sup> Hugo Hiriart, “Capitulaciones y heterodoxias: Consideraciones sobre el hecho mexicano”, *Letras Libres*, 31 de julio de 1999. [Capitulaciones y heterodoxias: Consideraciones sobre el hecho mexicano | Letras Libres](#)

culturales (para construir este territorio, el poeta acude constantemente a las metáforas espaciales). “El poeta desencantado de su entorno, de la realidad que observa, necesita recrear aquel otro universo”, señala Malva Flores en su libro sobre la generación del desencanto<sup>5</sup>. La metáfora, que por su naturaleza bipartita siempre crea una dimensión alterna, resulta ser un recurso muy oportuno para dichos fines.

La obra de Francisco Hernández ha gozado la atención no sólo de los lectores, sino también de muchos críticos mexicanos. Su poesía ha sido objeto de reflexión para múltiples autores: Evodio Escalante, Marco Antonio Campos, Vicente Quirarte, José María Espinasa, Juan Domingo Argüelles, Víctor Manuel Mendiola, entre otros. Las investigaciones académicas en torno a la obra del poeta abarcan distintos temas: desde el verso libre de Hernández y la poética del poema extenso hasta los arquetipos románticos en su poesía<sup>6</sup>. Dos aspectos de la poética del autor han sido señalados con mayor frecuencia: el motivo de la enfermedad mental y el recurso de la máscara poética. El tema de la locura atraviesa toda la obra del poeta y funge en su poesía,

---

<sup>5</sup> Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 144.

<sup>6</sup> Entre los estudios de carácter académico se encuentran los siguientes trabajos. Tesis de licenciatura: “La locura como discurso en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández” (Fernando Gaspar Abraham, UNAM, 2000), “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández” (Rodrigo Leonardo Trujillo Lara, UNAM, 2004), “Lo salvaje en la poesía de Francisco Hernández” (José Abraham Sánchez Guevara, UNAM, 2007); tesis de maestría: “Victoria y derrota del artista en el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández” (Gustavo Alatorre Pérez, UNAM, 2014); tesis de doctorado: “Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández” (Angélica Tornero Salinas, UNAM, 1997), “Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita” (Mónica Velásquez Guzmán, El Colegio de México, 2004), “Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes” (Israel Ramírez Cruz, UNAM, 2014), “Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández, y de *A pie* de Luigi Amara” (Óscar Javier González Molina, El Colegio de México, 2016), “La herida trágica romántica: Acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico” (Berenice Galicia Isasmendi, BUAP, 2017), “Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra de poética de Francisco Hernández” (Jocelyn Martínez Elizalde, UNAM, 2022).

de acuerdo a la definición de Evodio Escalante, como un “estetograma”, una categoría estética<sup>7</sup>. Asimismo, en muchos poemarios el poeta emplea un recurso conocido como el “enmascaramiento” o creación de un personaje que cumple la función de la máscara poética a través de la cual el autor puede hablar de una manera indirecta<sup>8</sup>. En muchas ocasiones, la escritura de Hernández, por lo tanto, se convierte en una especie de ventriloquía, el arte de manifestar tu propia voz a través del otro. Así, Juan Domingo Argüelles observa que “en el fondo el que habla es Hernández y canta, entre líneas, sus dichas y desdichas de amor”<sup>9</sup>. El mismo autor expresa una idea parecida afirmando que “las máscaras te hacen más poderoso y puedes llevar a cabo ceremonias que nadie te creería con tu cara”<sup>10</sup>. Tanto el tema de la locura, como el enmascaramiento poético nos resultan de utilidad en el marco del presente estudio. Cabe resaltar que la metáfora de Francisco Hernández hasta la fecha no ha sido objeto de investigación.

El corpus del presente trabajo está conformado por los poemarios *Habla Scardanelli*, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y *Cuaderno de Borneo* reunidos en el libro *Moneda de tres caras* (1994, Ediciones del Equilibrista), sin duda, la obra más celebrada del

---

7 Evodio Escalante, “El estetograma de la locura”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, p. 9.

8 Desde su segundo poemario *Portarretratos* (1976), el otro y la otredad se vuelven el tema central para Hernández. Los poemas más representativos de este libro son breves fragmentos de biografías (más imaginarias que reales) de grandes figuras del mundo literario y artístico: Ramón López Velarde, Lezama Lima, Virginia Woolf, Brindgid Bardo, Henri Michaux. A partir de este libro, la creación de un personaje se vuelve recurso fundamental del autor. Entre los estudios más completos sobre el tema cabe resaltar dos tesis doctorales que analizan distintas formas de enunciación poética de Hernández: “Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita” de Mónica Velásquez Guzmán (El Colegio de México, 2004) y “Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra de poética de Francisco Hernández” de Jocelyn Martínez Elizalde (UNAM, 2022). El último trabajo propone distinguir tres formas de enunciación poética: “voz subjetiva sin nombre definido”, “persona definida con nombre propio y diferenciada del autor” y “máscara”, bajo la cual se entiende la heteronimia. Los personajes de *Moneda de tres caras* pertenecen, de acuerdo a esta clasificación, a la segunda categoría.

9 Juan Domingo Argüelles, “Francisco Hernández en la madurez poética”. *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, p. 18.

10 Myriam Moscona, “Conversación con Francisco Hernández”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, p. 5.

poeta. Este libro reúne las principales preocupaciones y motivos de Francisco Hernández: el tema del trastorno mental como un territorio donde ocurre la revelación y la iluminación artística; el amor y el deseo como fuentes de creación; la vida del artista atormentado y la pérdida del ser amado. A nivel estilístico y estructural, también encontramos aquí un conjunto de rasgos característicos para la poesía de Hernández, tales como la poética del enmascaramiento, mencionada arriba; la incorporación de elementos narrativos al texto poético; combinación de diversos registros discursivos y premisas estéticas: desde el romanticismo hasta las poéticas posmodernas.

El presente proyecto parte de la suposición de que el estudio de la metáfora en *Moneda de tres caras* permitiría entender con mayor profundidad las ideas de este libro, así como acercarse a la comprensión de la técnica poética de Francisco Hernández. Por lo tanto, el **objetivo** de este trabajo consiste en desarrollar una descripción integral de la metáfora en *Moneda de tres caras*, analizando, por un lado, la función semántica de la misma y, por el otro, las particularidades de la construcción metafórica en el libro.

Con base en este propósito se establecieron los siguientes **objetivos específicos**:

- desarrollar una descripción general de *Moneda de tres caras*, su temática, sistema de motivos, características de discurso y composición;
- brindar un panorama histórico de ideas en torno a la naturaleza de la metáfora y sus funciones en el texto poético;
- analizar las funciones de la metáfora en *Moneda de tres caras* y, en particular, la abundancia metafórica como un factor conceptual;

- desarrollar la tipología de metáforas más recurrentes en el libro;
- describir los métodos de la construcción metafórica en *Moneda de tres caras*.

El marco teórico del trabajo comprende estudios de la metáfora en el aspecto lingüístico, lingüístico-cognitivo y antropológico (Moskvín, Arutiúnova, Lakoff, Johnson, Wheelwright, Richards, Cassirer, Potebnia) y estudios de la metáfora como componente fundamental del lenguaje poético (Bajtín, Zhirmunski, Uspenski, Shelley, Pound, Hulme, Fenollosa, Mandelshtam).

El aporte teórico de esta investigación consiste en que sus resultados podrían representar interés para los estudios de la metáfora, estudios de textos poéticos en el aspecto semántico y estilístico-formal, así como de la lingüística de la poesía. El aporte práctico consiste en que la tesina podría ser utilizada en preparación de cursos de estilística de poesía e interpretación de textos poéticos, seminarios de la poesía mexicana, talleres de escritura creativa, así como servir de apoyo para las futuras investigaciones en torno a la poética de Francisco Hernández.

## 1. MONEDA DE TRES CARAS: DESCRIPCIÓN GENERAL

*Moneda de tres caras* (1994, Ediciones del Equilibrista) está conformado por tres poemarios: *Habla Scardanelli*, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y *Cuaderno de Borneo*. Los primeros dos fueron publicados como libros autónomos en 1992 y 1988 respectivamente; el tercero fue editado de forma independiente en 2015. En los tres poemarios, el poeta explora el tema de la locura en relación con el genio artístico, para lo cual emplea tres máscaras poéticas: figuras de tres destacados artistas que padecen una patología mental. La profunda relación entre la locura y la naturaleza del arte podría ser considerada el motivo central y la principal premisa estética del libro.

A continuación, observo con mayor detenimiento cada uno de los poemarios que conforman *Moneda de tres caras* (los títulos de los libros serán sustituidos por los números I, II, III correspondientemente).

*Habla Scardanelli* se centra en la historia de amor entre el *alter ego* de Friedrich Hölderlin y su amada Susette Gontard, quien aparece en el libro bajo el nombre de la Griega o Diótima.<sup>11</sup> Antecede al poemario un pequeño prólogo donde Hernández declara su intención poética, así como los principales motivos del libro:

Al escribirlo, el autor ha intentado lo imposible: sumergirse en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alusiones no de Hölderlin, sino de ese otro hombre que el

---

<sup>11</sup> Diótima es el personaje de la novela *Hiperión*, de Hölderlin, cuyo nombre, a su vez, es una alusión a “El Banquete” de Platón, donde la mujer llamada Diótima aparece como símbolo de la sabiduría y la pureza.

autor de *Hiperión* se creía.

Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones. (p. 181)<sup>12</sup>

En esta extensa elegía fúnebre dividida en 32 poemas, el poeta introduce al lector al mundo interior de una persona imaginaria (podríamos decir incluso doblemente imaginaria, fruto del ingenio de Hölderlin y Hernández). El libro está construido como una secuencia de monólogos dramáticos: el personaje se dirige a una mujer muerta (de ahí, el tono elegíaco: el hablante lírico lamenta constantemente la pérdida de su amada). La muerte, el olvido y el lenguaje como un medio de resucitación son los motivos centrales del libro. Entre los tres poemarios de la trilogía, éste tiene mayor cantidad de imágenes herméticas que efectivamente parecen ser producidas por una mente perturbada por el delirio: “No tocar las entrañas del día: / ella las utiliza para pulir sus uñas. / Olviden, en el más frutal de los misterios, / el lento crecimiento de sus uñas” (I, p.182).

El poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, compuesto por 30 poemas numerados y un poema introductorio, se centra en la historia del famoso compositor, una de las figuras más emblemáticas del romanticismo alemán. El libro presenta un recorrido por la vida de Schumann enfocado en ciertos episodios biográficos: el nacimiento, la infancia, el casamiento con la pianista Clara Wieck, la relación con su padre y maestro de Schumann Friedrich Wieck, la revolución alemana de 1848, la locura y el internamiento en el manicomio de

---

<sup>12</sup> Todas de las citas poéticas corresponden al siguiente libro: Francisco Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. 1, México, Almadía/Fondo de Cultura Económica, 2016.

Endenich. Es el único libro de la trilogía que contiene múltiples referentes biográficos. Otra diferencia radica en el hecho de que, junto con Schumann, aparece la figura del sujeto lírico identificable con el autor empírico, que conversa con el personaje y, a la vez, repasa algunos episodios de su historia. En el poemario resaltan dos registros: el recuento biográfico de Schumann y la meditación en torno a la naturaleza del arte: la música y la poesía. El delirio se presenta aquí como un medio para la revelación artística; la iluminación ocurre cuando se oscurece la conciencia: “Pero tu música que se desprende de los socavones de la demencia” (II, p. 206).

*Cuaderno de Borneo* se centra en la figura del poeta austriaco Georg Trakl, cuya corta vida —Trakl se suicidó a la edad de 27 años— fue marcada por la cocaína, la esquizofrenia y un amor incestuoso por su hermana. El libro está conformado por 82 poemas divididos en 12 partes (cada parte lleva el nombre de un mes), escritos principalmente en prosa poética, a diferencia de los otros poemarios donde predomina el verso libre. Por su naturaleza discursiva, el poemario se asemeja a un diario o a un cuaderno de viajes con elementos elegíacos: igual que en *Habla Scardanelli*, la voz poética, a lo largo de todo el libro, lamenta la ausencia de su amada. Hernández plantea, en este poemario, el mismo objetivo que en el primer poemario: sumergirse en la cabeza de un loco, un genio, que sufre una pérdida amorosa y cuya conciencia está deformada por la enfermedad. El viaje a Borneo es un trayecto imaginario, pues, de acuerdo a la nota del autor que acompaña el último poema, Trakl nunca fue a dicha isla. Por lo tanto, el viaje a Borneo es, en realidad, un viaje al interior del poeta, al mundo de sus ilusiones, deseos, fantasías, miedos y esperanzas. Podríamos suponer que la elección de la isla a donde Hernández coloca a

su personaje no fue accidental: dividido entre tres países, rodeado por varios mares, con una flora y fauna excepcional, Borneo es un escenario perfecto para poblarlo con múltiples criaturas mágicas —serpientes voladoras, gatos hechiceros, almohadas aladas— frutos de la mente trastornada del poeta austriaco y la imaginación de Francisco Hernández<sup>13</sup>.

Las tres partes de *Moneda de tres caras* conforman una unidad tanto en la temática central, como en la estrategia poética y sistema de motivos.

En primer lugar, los tres poemarios podrían ser definidos como poemas extensos<sup>14</sup>, caracterizados por “la variedad dentro de la unidad”<sup>15</sup>, según el principio que Octavio Paz postula como un rasgo determinante del poema largo y que consiste en recurrencia de ciertos motivos, temas, signos y marcas que subrayan la continuidad del texto. Esta recurrencia se manifiesta en los tres libros por medio de repetición de ciertas imágenes, escenas, motivos y estructuras poéticas (como, por ejemplo, poemas contruidos exclusivamente a partir de anáforas y epíforas). El hecho de que los textos se presentan aquí de forma aislada no impide considerar que nos encontramos ante un solo poema, “equivalente de una sinfonía”<sup>16</sup> en definición de Evodio

---

13 En una entrevista de Frédéric Yves Jeannet, Hernández dice lo siguiente al respecto: “Borneo para mí es una palabra mágica. Hay quienes usan otras palabras, no sé cuáles, Samarkanda o Magnopyrol. Para mí, en todo caso, es Borneo ...” (Frédéric Yves Jeannet, “Noticias de Borneo: entrevista con Francisco Hernández”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 12, 1995, p. 169). Cabe mencionar que la imagen de Borneo ya había aparecido en uno de los poemas del poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*: “Los helechos confirman nostalgias de Borneo” (p. 208), y en el poemario *Textos criminales* (1980): “Amaneció asfixiada junto a su fiel orangután de Borneo” (p. 89).

14 Un análisis del poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* como un poema extenso podemos encontrar en la tesis doctoral de Óscar Javier González Molina (“Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández, y de *A pie* de Luigi Amara”, El Colegio de México, 2016).

15 Octavio Paz, “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”, *Vuelta*, núm. 115, jun. de 1986, p. 12. [https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol10\\_115\\_02CtCntOPz.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol10_115_02CtCntOPz.pdf)

16 Editores Primera Página, “Evodio Escalante: Los tres pilares”, *Primera página*, 18 de julio de 2016. <https://primerapaginarevista.com/2016/07/18/evodio-escalante-los-tres-pilares/>

Escalante: pues, de acuerdo a Octavio Paz, aunque las partes del poema largo no tienen completa autonomía, “cada parte tiene vida propia”<sup>17</sup>. Con mayor claridad esto se observa en *Habla Scardanelli*, el menos narrativo de los tres libros, donde la mayoría de los fragmentos podrían ser leídos como poemas independientes.

El carácter narrativo es otra característica fundamental para los tres libros de *Moneda de tres caras*. En una entrevista, Hernández así definió su objetivo poético: “pensé: voy a contar la apasionante vida de Schumann como si fuera un relato, sólo que de la única manera en que lo puedo hacer, escribiendo poemas, mezclando prosa y verso”<sup>18</sup>. Analógicamente, surgieron los demás “relatos” de la trilogía (Hernández emplea este término para referirse a sus poemas)<sup>19</sup>. La naturaleza discursiva de *Cuaderno de Borneo* y *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, estructurados como un diario y un recuento biográfico, resalta el carácter narrativo y ficcional de los libros.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de sus rasgos narrativos, ninguno de los poemarios podría ser encasillado en el género de poesía narrativa. A diferencia de otros extensos poemas narrativos, centrados en la vida de un personaje histórico o ficticio, *Moneda de tres caras* no deja de pertenecer al género lírico, percibido éste en su sentido tradicional: como una forma de manifestación de lo subjetivo, una expresión de lo sentimental y lo emocional. Mientras que los poemas narrativos, populares en la literatura del romanticismo (como ejemplo, *Mazeppa*, de George Byron, donde la enunciación también se lleva a cabo principalmente desde la primera

---

<sup>17</sup> Paz, *op. cit.*

<sup>18</sup> Jeannet, *op. cit.*, p. 164.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

persona), cuentan con diégesis y una narración lineal, los poemarios de Hernández carecen del desarrollo de trama habitual para un poema narrativo: diversos fragmentos a través de los cuales el poeta reconstruye la vida de su personaje suelen ser presentados sin alguna relación causal, más por la libre asociación que por la lógica narrativa. Como se ha indicado anteriormente, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* es el único libro de la trilogía donde la vida de la persona se recrea de una forma relativamente fiel a la biografía del compositor; en *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo* hay muy pocos datos referenciales. El poeta no busca crear un argumento donde abundan actos y sucesos; su verdadera intención es explorar el tema de la locura: las emociones y pasiones, sueños y “deseos íntimos”, fantasías y recuerdos que podría tener un gran artista que padece un trastorno mental. Desde este punto de vista, los tres libros presentan un claro ejemplo de la poesía lírica.

Sincretismo es el tercer rasgo propio a los tres poemarios que reconcilian en su estética tradiciones muy distantes. Por un lado, *Moneda de tres caras* es una obra de corte neorromántico, como lo indican múltiples características, tales como el tema del hombre excepcional en las circunstancias excepcionales; el motivo del anhelo por lo inalcanzable; la visión del artista como un genio inspirado por fuerzas metafísicas y de la naturaleza como el medio de esta inspiración; abundancia de escenas nocturnas y el motivo del sueño como fuente del conocimiento irracional; idealización de la mujer y exaltación de los sentimientos. Por otro lado, *Moneda de tres caras* posee ciertos rasgos que comúnmente se asocian con la poesía del período de la posmodernidad, entre ellos la fusión de distintos géneros; el tema del lenguaje y el pensamiento metapoético; la enajenación del yo lírico que se manifiesta en la creación de

máscaras o personajes poéticos<sup>20</sup>. Por un lado, a través de las máscaras, el poeta busca acercarse a la comprensión de otra personalidad y comprender diversos afectos y estados mentales que no le fueron dados en experiencia. Por el otro, las máscaras le permiten expresar y explorar sus propias ideas, emociones y sentimientos por medio del otro: pues el mismo autor afirma que “las máscaras te hacen más poderoso y puedes llevar a cabo ceremonias que nadie te creería con tu cara”.<sup>21</sup> Los críticos de la obra de Hernández comúnmente comparten esta visión: no es la despersonalización del sujeto, desintegración de la identidad y desaparición de “yo” tras diversos discursos (motivos recurrentes en la poesía posmoderna europea) que caracterizan la escritura de Hernández, sino una forma de ventriloquía, el arte de manifestar tu propia voz a través del otro<sup>22</sup>.

Como se ha dicho anteriormente, en cada uno de los tres poemarios, el poeta busca explorar la experiencia de un artista que padece una patología mental. Cabe mencionar que el motivo del delirio en la literatura tradicionalmente surgía en oposición a la visión normada y convencional. De allí, la popularización de este motivo en la tradición romántica y posmoderna. Dentro de la primera, la estetización del delirio surge en respuesta a los dogmas de la época de la

---

20 Si en el romanticismo la presencia del “yo lírico” identificable con el autor empírico fue considerada elemento constitutivo del poema, a partir del inicio del siglo XX, en la poesía lírica surgen nuevas tendencias. Después del modernismo —caracterizado, según Hugo Friedrich, por la despersonalización y deshumanización de la cultura (Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Editorial Seix Barral, 1959. Trabajo original publicado en 1956)— y el posmodernismo —que proclamó la muerte del sujeto o, por lo menos, su desaparición—, en la poesía lírica aparecen nuevas formas de la configuración del “yo lírico” no reducibles ni al autor empírico ni a una sola voz. La desintegración del hablante a través del *collage* de voces, la poesía *ready-made*, el enmascaramiento, monólogos dramáticos, la creación de personajes y heterónimos fueron las formas más recurrentes de la remodelación del sujeto poético. En la lírica mexicana, la poesía de Francisco Hernández ha sido un claro ejemplo de esta transformación.

21 Jeannet, *op. cit.*, p. 164.

22 Angélica Tornero, una de las principales investigadoras del tema del delirio en la poesía de Hernández, comparte esta visión considerando que las tres caras de la moneda son tres máscaras poéticas que adopta Hernández y que le permiten hablar tanto de la vida de sus personajes como de la suya (Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, UNAM, 2000).

Ilustración con su triunfo de lo lógico y lo racional. Dentro de la segunda, la figura del loco se opone a la hegemonía de una verdad absoluta y las grandes narrativas que ésta conlleva. El loco se sitúa más allá de todos los preceptos y constructos ideológicos. Es capaz de concebir las cosas, imperceptibles para la mayoría de las personas. Francisco Hernández en *Moneda de tres caras* comparte esta visión<sup>23</sup>. El delirio, siendo el metamotivo de la trilogía, se presenta como un estado, si bien tormentoso, también fecundo para el artista. Desde el punto de vista de Evodio Escalante, la locura aquí funge como un “estetograma”: “un signo, un trazo o un conjunto identificable de trazos que remiten de modo inmediato, y por sí mismo, a la idea de lo bello”<sup>24</sup>. El delirio conduce al hombre a la concepción de lo artístico, que, en jerarquía poética de Hernández, es superior a lo divino: “Sin duda, ahí Schumann es Dios. / Porque ahí él hace la música que Dios no puede” (III, p. 241). Desde las tinieblas de la razón, nace la luz sublime, que alumbra el espíritu atormentado por el delirio: “La aurora me enferma, la noche me ilumina” (I, p. 203); “— ¡Vengan a ver la luz naciendo de la sombra!” (III, p. 224).

Al tema del delirio se suman otros tres motivos trascendentes para los tres poemarios. Entre ellos cabe destacar los siguientes, que, a la vez, expresan las preocupaciones estéticas del autor:

— el motivo de la poesía como una fuerza creadora y resucitadora. Aunque en *Moneda de tres caras* el tema del arte no se reduce únicamente a la escritura, se podría asumir que el poeta concibe toda la expresión artística (música, canto, dibujo) como un acto poético. Así lo sugiere el

---

<sup>23</sup> Esta visión es propia no sólo al libro en cuestión. El tema de la locura ha sido una de las preocupaciones centrales de Francisco Hernández a lo largo de toda su vida. Incluso, en la parte interior del antebrazo izquierdo, el poeta tiene tatuadas las palabras “Poesía: lo cura”.

<sup>24</sup> Evodio Escalante, “El estetograma de la locura”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, p. 9.

epígrafe de Novalis que antecede el segundo libro de la trilogía: “Podría ser que la música y la poesía fueran una misma cosa, o tal vez dos cosas que se necesitan mutuamente como la boca y el oído. [...]” (II, p. 205). La poesía, para Hernández, es un poder que se opone a la muerte, salva al poeta de la desaparición completa e invoca al alma desde el más allá: “Mi lengua tiene vida propia. / Después de la muerte he de seguir cantando” (I, p. 184).

— el motivo del deseo erótico como una fuerza creativa. En el primer y el tercer poemario, donde la voz lírica pertenece a dos artistas dementes, este motivo cobra mayor relevancia. Cabe mencionar que el motivo del deseo erótico exacerbado por la enfermedad mental da origen a las imágenes más lúgubres del libro: “alguien corta de tajo mi oreja derecha / para deslizarla por los labios abiertos / de tu vulva jugosa” (I, p. 189); “Dejo la cama, me acerco a Sonia y meto una espiral de hielo en su sexo” (III, p. 248).

— el motivo de la dualidad del mundo. A la realidad materialista y capitalista, representada por las figuras del banquero Gontard y el tacaño anciano Friedrich Wieck, se opone la realidad del arte y del delirio. Este motivo y su relación con la exuberancia metafórica en el poemario será analizado más detalladamente en el siguiente capítulo.

— el motivo de la naturaleza. Como también explicaré en el capítulo cuarto, Hernández comúnmente concibe lo artístico en términos de la naturaleza: “el árbol de tu música” (II, p. 208), “adagio de los astros” (II, p. 2016), lo que revela que el arte, para el poeta, no es un producto ración y artificial, sino un organismo vivo e indomable.

— el motivo de lo divino. El arte en el libro se concibe como una emanación de lo divino, un don de las fuerzas místicas: “Dejen a Scardanelli lo único sagrado que los dioses le dieron” (I,

p. 184). La locura, asimismo, se presenta como condición para la concepción de esta dádiva sagrada<sup>25</sup>.

Al final, cabe mencionar que en la poética de *Moneda de tres caras* abundan diversas figuras retóricas. Entre ellos, predominan las figuras de interpelación —invocación, optación, deprecación, interrogaciones retóricas—, que resaltan la actitud apostrofada de los poemarios: en la mayoría de los textos, el sujeto lírico se dirige a la segunda persona (“Cómo cantarte, Diótima, sin vino”, I, p. 185; “Aparece, Rimbaud, aparece”, III, p. 231); las figuras de repetición: anáfora, epífora, paralelismos sintácticos y semánticos, así como aliteración (“He conocido a la criatura nocturna. / En plena oscuridad me asalta el azul / de la mirada”, I, p.181; “Del mar a pleno sol / Del mar con norte / Del cuerpo de mujer”, II, p. 215); figuras de lógica: paradoja (“Para entrar en el sueño / la criatura nocturna se despierta”, I, pp. 181-182; “Me gusta esta quietud. Es ensordecedora”, III, p. 226) y antítesis, que subraya la dualidad propia al pensamiento de Hernández, manifestada en múltiples oposiciones semánticas: día/noche, tinieblas/luz, frío/fiebre, muerte/resurrección, sobriedad/embriaguez, vigilia/sueño, asfixia/canto, olvido/memoria, ángeles/demonios. No obstante, la metáfora, comprendida ésta en un sentido amplio que abarca los tropos de personificación, epíteto, metamorfosis y perífrasis, ocupa entre estas figuras un lugar especial puesto que cumple una función conceptual, según será demostrado en el siguiente capítulo.

Resumiendo lo dicho, podemos decir que *Moneda de tres caras* es un libro compuesto

---

<sup>25</sup> Resulta de interés que Mijaíl Bajtín, en su libro sobre la poética de Rabelais, plantea una idea parecida. Caracterizando a la figura arquetípica del “tonto” o “loco”, Bajtín habla sobre la razón divina y la percepción de la gracia de la revelación. Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003, *pass*. Trabajo original publicado en 1965.

por tres poemas extensos que exploran el tema de la locura en relación con el genio artístico y recrean la experiencia de un artista atormentado por una enfermedad mental. Por su naturaleza discursiva se asemejan a un recuento biográfico; una elegía fúnebre, estructurada como una serie de monólogos dramáticos; y un diario (con elementos de una bitácora de viaje y una elegía erótica). Los tres poemas combinan en su composición rasgos líricos y narrativos. El tema de la locura podría ser considerado el metamotivo del libro que da origen a una serie de motivos, entre los cuales resaltan el motivo del delirio como origen de la iluminación artística, el motivo de la poesía como una fuente de salvación y el motivo de la dualidad del mundo. El libro se destaca no sólo por su riqueza discursiva y genérica, sino también por la abundancia de recursos estilísticos: figuras de diálogo (apóstrofe, interrogación retórica), figuras lógicas (antítesis, paradoja), figuras de repetición (aliteración, anáfora, epífora, paralelismo) y, antes que nada, la metáfora con sus múltiples derivaciones figurativas.

## 2. METÁFORA, SUS FUNCIONES Y CATEGORÍAS

Tradicionalmente la metáfora<sup>26</sup> fue percibida como una figura meramente retórica cuya principal función consiste en conmover al lector estéticamente aumentando la fuerza expresiva del discurso denotativo. Los estudios del lenguaje en el marco antropológico cambiaron la percepción de la misma: la metáfora dejó de ser percibida únicamente como un tropo y se convirtió en un poderoso instrumento de pensamiento. Entender el sistema de asociaciones que subyacen la construcción metafórica significa entender cómo el ser humano percibe el mundo, cómo se manifiestan sus creencias y valores. Este capítulo presenta un panorama de ideas que fundamentan la visión de la metáfora como una herramienta cognitiva y demuestran cómo esta visión, aplicada a los estudios del lenguaje poético, puede esclarecer las ideas del texto literario.

Anteriormente se consideraba que la metáfora puede cumplir tres funciones: incrementar la fuerza expresiva de un enunciado literal; descubrir la similitud entre dos cosas o fenómenos; y, cuando así sea el caso, asignar un nombre a la cosa que aún carece de él<sup>27</sup>. Los estudios de la

---

26 El término “metáfora” aparece por primera vez en *El Arte Poética*, de Aristóteles, quien define dicha figura retórica como “la traslación de nombre ajeno”, la transferencia de denominación de un objeto a otro (Aristóteles, *El Arte Poética*, trad. de José Goya y Munian, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p. 40). Esta definición hasta la fecha sigue siendo vigente: así, por ejemplo, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* define la metáfora como un tropo o una expresión figurativa donde una palabra o una frase se desplaza de su uso habitual hacia el nuevo contexto en el cual evoca un nuevo significado (*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4ta ed., Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 863).

27 Las primeras dos funciones reflejan dos distintas visiones sobre la naturaleza de la metáfora, denominados por el teórico Max Black como substición y comparación (“La metáfora”, en Max Black, *Modelos y metáforas*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 36-57, *pass.* Trabajo original publicado en 1962.). Según la primera, la metáfora se percibe como un simple sustituto de un enunciado literal. La segunda sostiene que la figura siempre se basa en una implícita comparación entre dos cosas. Cabe mencionar que la teoría de la comparación alude a la visión de Aristóteles, quien indica que la traslación metafórica nace a partir de la noción de la semejanza entre dos objetos y fenómenos: “aplicar bien las metáforas es indagar qué cosas son entre sí semejantes”(Aristóteles, *op. cit.* p. 43) y a la de Quintiliano, quien en su obra *Instituciones Oratorias* define la metáfora como un símil elíptico, algo “más breve que la semejanza” (Marco Fabio Quintiliano, *Instrucciones*

metáfora en el marco antropológico, sociológico y lingüístico comprobaron que la metáfora puede cumplir otra función: la cognoscitiva, lo que le otorga un lugar fundamental en la historia del desarrollo del lenguaje y del pensamiento humano. De acuerdo a esta postura, el proceso de la concepción del mundo por el hombre es un proceso metafórico: a través de dicho recurso, el ser humano obtiene la posibilidad de concebir y expresar ideas complejas. Merced a la metáfora, con su capacidad de figurar aquello que no tiene forma, el hombre logró desarrollar e introducir al lenguaje múltiples nociones abstractas. Como señala José Ortega y Gasset en su destacado ensayo sobre metáforas, con lo más próximo, con lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto. “Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual”<sup>28</sup>, señala el filósofo.

Por primera vez, la visión de la metáfora como un recurso cognitivo aparece en los estudios sobre el pensamiento mitológico y su relación con el tropo. El primero en observarlo fue Giambattista Vico, quien, en su tratado *Ciencia nueva* (1744), llegó a la conclusión de que por medio de las metáforas —personificaciones de los objetos y fenómenos inanimados de la naturaleza—, los primeros pensadores creaban pequeñas fábulas con las cuales buscaban explicar el mundo<sup>29</sup>. Esta idea, posteriormente, fue desarrollada en los trabajos de varios

---

*oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, t. 2, Madrid, Imprenta de la Viuda de Hernando y C.A, 1887, p. 69). El crítico y teórico Ivor Richards, en su estudio sobre la naturaleza de la metáfora, señala que la teoría de la comparación predominaba en la crítica europea del siglo XVIII, según la cual una de las mayores virtudes del poeta consistía en revelar, con una sutil perspicacia, la semejanza entre cosas (Ivor Richards, “Metaphor”, en Ivor Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, [Metáfora, en *Filosofía de la retórica*], Nueva York, Oxford University Press, 1936, p. 120).

<sup>28</sup> José Ortega y Gasset, “Las dos grandes metáforas”, en José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, t. 2, Madrid, Revista de Occidente, p. 391. Trabajo original publicado en 1924.

<sup>29</sup> Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, trad. Rocío de la Villa Ardura y Santiago DíazH Sepúlveda, Madrid, Técnos, 1995, p. 197.

teóricos, entre los cuales se destacan las obras de Aleksandr Potebnia y Ernst Cassirer.

El filólogo ruso Aleksandr Potebnia llega, a finales del siglo XIX, a la conclusión de que el principal mecanismo cognitivo de los primeros seres humanos era la metáfora. A través de la misma, el ser humano explicaba los fenómenos de la vida y de la naturaleza que no lograba comprender. Sin embargo, para el propio hombre prehistórico la metáfora aún no existía: ésta surgió junto con la desmitificación de la conciencia. Así, el mito sobre el toro que habita en el cielo y asusta al hombre primitivo con su bramido pudo haber dado origen a la metáfora “el trueno es el bramido del toro”. De acuerdo a Potebnia, la metáfora comienza donde el mito termina<sup>30</sup>.

A la misma idea llegó, varias décadas después, el filósofo y antropólogo Ernst Cassirer. De acuerdo a su visión, dos tipos de magia practicados por la humanidad desde los albores de su existencia: la magia por semejanza y la magia por contigüidad (según la visión de James George Frazer), dieron origen a dos principales tropos: la metáfora y la metonimia. Éstas surgieron en el proceso de la desmitificación de la conciencia y del desplazamiento del pensamiento mitopoético por el lógico-discursivo<sup>31</sup>. El único lugar donde el primero aún permanece es la poesía. Sin embargo, el pensamiento del poeta y del hombre primitivo tiene una diferencia fundamental: el poeta ve el límite entre la metáfora y la realidad, mientras que el hombre primitivo no las distingue; si el relámpago tiene la forma de serpiente, eso significa,

---

30 Aleksandr Potebnia, “Slovo y mif”, en Aleksandr Potebnia, *Estetica i poetica*, [La palabra y el mito, en *Estética y poética*], Moscú, Iskustvo, 1976, pp. 429-443.

31 Ernst Cassirer, “El poder de la metáfora”, en Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*, trad. de Carmen Balzer, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973, pp. 91-107. Trabajo original publicado en 1925.

para el último, que el relámpago efectivamente se convirtió en la serpiente<sup>32</sup>.

Cassirer considera que, a través del mito y la personificación metafórica, el ser humano prehistórico no sólo logró explicar los fenómenos del mundo, sino también sus propios sentimientos acerca de los mismos. Así, de acuerdo al filósofo, el pensamiento mitológico toma su origen en la “concentración” e “intensificación” de la experiencia sensual y emocional<sup>33</sup>. A la misma idea llega Ortega y Gasset, considerando que la metáfora permite comprender cosas ininteligibles, en particular, la esfera mental: debido a que, el lenguaje dispone de pocas palabras que pudiera definir los fenómenos psíquicos, la mayoría de los términos de la psicología actual surgieron como metáforas<sup>34</sup>. La lingüista rusa Nina Arutiúnova, una de los mayores estudiosos de la metáfora en la actualidad, también expresa una idea parecida indicando que sin la metáfora no existiría el léxico de los “mundos invisibles”: vida interior del ser humano.<sup>35</sup> Dicha relación entre la metáfora y la esfera mental, así como entre la metáfora y el mito resultan de particular utilidad para el estudio del sistema metafórico de Francisco Hernández.

En la década de los 1980, la visión de la metáfora como un instrumento cognitivo halló su ulterior desarrollo en los trabajos de George Lakoff y Mark Johnson, quienes ofrecieron el concepto de la metáfora cognitiva, de acuerdo a la cual dicha figura representa un fenómeno epistémico: por medio de ésta, un concepto se comprende en términos del otro; el significante

---

32 *Ibid.*, p. 104.

33 *Ibid.*, p. 97.

34 José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 388.

35 Nina Arutiúnova, “Metafora y discurs”, en Nina Arutiúnova (comp.), *Teoriia metafori*, [Metáfora y discurso, en Teoría de la metáfora], Moscú, Progress, 1990, p. 9.

empieza a determinar la forma de pensar sobre el significado<sup>36</sup>. Uno de los ejemplos más representativos de esta teoría es la metáfora “discusión es guerra”, donde la percepción del segundo concepto “guerra”, definido como dominio-fuente, se proyecta sobre el primer concepto “discusión”, denominado dominio-meta, y sobre su respectivo campo semántico (lo que, por ejemplo, se refleja en la frase “defender un argumento” o en la cercanía de los verbos “discutir” y “pelear”). Las metáforas conceptuales están arraigadas al lenguaje, y por lo tanto, aparecen con frecuencia en textos poéticos. La detección de las mismas en una obra y el análisis de las formas de su *desautomatización*, según el término de Víktor Shklovski, permite determinar, por un lado, el sistema de las asociaciones del autor, y, por el otro, entender mejor sus métodos de creación poética.

Lo dicho hasta este momento nos conduce a la pregunta central del presente capítulo: ¿en qué medida la idea de la metáfora cognitiva puede aportar al análisis del lenguaje poético? Cabe mencionar que, en la teoría de la metáfora, hay considerablemente más estudios de la misma en el marco antropológico y lingüístico que en el marco de los estudios literarios. Sin embargo, algunas consideraciones al respecto podemos encontrar en los trabajos de los autores, quienes sin ser, en un sentido estricto, teóricos de la metáfora, hicieron valiosas aportaciones desde el campo de estudios poéticos. En el marco del presente trabajo acudiremos a la visión de tres autores rusos: Víktor Zhirmunski, Boris Uspenski y Mijaíl Bajtín, quienes consideraban que la metáfora puede fungir como elemento semántico-conceptual de la composición poética.

---

<sup>36</sup> George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, 8a ed., Madrid, Cátedra, 1986, *pass*. Trabajo original publicado en 1980.

A diferencia de otros autores de la época, Zhirmunski no creía que el metaforismo fuera una característica intrínseca de la poesía<sup>37</sup>. Analizando la poesía de Nikolay Nekrasov, poeta realista ruso del siglo XIX, Zhirmunski llega a la conclusión de que en el arte realista, donde el poeta aspira estilizar su lenguaje de tal forma que éste se acerque al discurso cotidiano, cualquier metáfora nueva e individual, no fosilizada en el proceso del desarrollo del habla, se vería excesiva e indecorosa<sup>38</sup>. La falta de metáforas en los poemas realistas resulta, por lo tanto, conceptual, enfatizando la intención del autor de comprender la realidad de una forma más directa. Asimismo, la excesividad metafórica también podría ser considerada un factor semántico, como es el caso, según señala Zhirmunski, de la poética del romanticismo, definida por el teórico como “poesía de la metáfora”<sup>39</sup>. En su libro sobre el romanticismo alemán, Zhirmunski subraya que este siempre parte de la supuesta existencia de dos mundos, de los cuales solo el segundo, el místico, es el mundo verdadero<sup>40</sup>. Para un poeta romántico, la metáfora se convierte en un medio, a través del cual el poeta, tras una realidad cotidiana, concibe otro plano de la existencia. La abundancia metafórica, propia al romanticismo podría

---

37 Por ejemplo, Roman Jakobson consideraba que en la poesía predomina el pensamiento metafórico, mientras que en la narrativa, el metonímico. Roman Jakobson, “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances”, en Roman Jakobson, *Selected Writings*, t. 2, *Word and Language*. [Dos aspectos de lenguaje y dos tipos de afasia, en *Obras selectas*, t. 2, Mundo y Lenguaje], La Haya, Mouton Publishers, 1971, pp. 239-259. Trabajo original publicado en 1956. Sin embargo, cabe mencionar que en la teoría rusa hubo una visión opuesta, así Boris Eichenbaum sostenía que la metáfora, favoreciendo la imagen, distrae la atención de la palabra en sí y, por consiguiente, vuelve el verso “inútil”: el recurso verdaderamente poético, de acuerdo a su visión, no es la metáfora, sino la metonimia que permite resaltar diversos tonos de la palabra, acentuando, de esta forma, sus múltiples significados (Boris Eichenbaum, *Anna Ajmatova Opit analiza*, [Anna Ajmátova Ejercicio del análisis], Múnich, Im Werden Verlag, 2006. Trabajo original publicado en 1923).

38 Víktor Zhirmunski, “Metafora v poetike ruskij simbolistov”, [“Metáfora en la poética de los simbolistas rusos”], *Novoiie literaturnoie obozreniie*, (Moscú), núm. 1, 1999, párr. 3. Artículo escrito en 1921. La traducción de este fragmento, así como de los demás libros escritos en ruso y no traducidos al español, es mía.

39 *Ibid.*, párr. 7.

40 *Id.*, *Nemetski romantizm y sovremennaia mistika*, [El romanticismo alemán y el misticismo moderno], San Petersburgo, *Novoiie vremia*, 1914.

considerarse, por lo tanto, una de las manifestaciones de la búsqueda de los poetas románticos: escapar de la existencia terrenal a la dimensión superior: sublime y divina.

Boris Uspenski expresa una idea parecida en su estudio sobre la poesía de Osip Mandelshtam. De acuerdo al teórico, por medio de las metáforas, basadas, además, en las similitudes fonéticas entre el significado y el significante, Mandelshtam logra crear un nuevo mundo que difiere por sus características semánticas del mundo cotidiano y profano: “así surge un nuevo espacio semántico; algo parecido sucede en los textos mitológicos, donde se destruyen los lazos semánticos naturales, habituales”<sup>41</sup>. Como resultado, se crea un efecto onírico: muchos poemas de Mandelshtam parecen surgir de los sueños.

Mijaíl Bajtín, analizando los tropos en la poesía de Serguei Yesenin, poeta ruso del inicio del siglo XX catalogado por la crítica soviética como poeta del campesinado, llega a una asombrosa conclusión: Yesenin busca reunir el microcosmos de la aldea con el macrocosmos del universo. Esta visión fue novedosa para la crítica rusa que no solía atribuir a este autor la poética de la cosmovisión<sup>42</sup>. El filósofo llega a dicha idea a través del análisis de los dos componentes de la metáfora: la expresión literal y la expresión figurativa. Bajtín observa que Yesenin conecta diversos componentes de la vida agraria con los elementos cósmicos: así, un becerro, en su poesía, se compara con el sol, a pesar de que entre estas dos imágenes no hay ninguna relación por semejanza. Declarando que el tema de la poesía yeseniana es la

---

41 Boris Uspenski, “Anatomía metafori y Mandelshtama”, en *Novoie literaturnoie obozrenie*, (Moscú), núm. 7, 1994, pp. 140-162.

42 Mijaíl Bajtín, “Zapisi leksii po russkoy literature”, *Sobranie sochinenii*, [“Transcripciones de las conferencias sobre la literatura rusa”, Obras Completas], t. 2. Moscú, Russkii slovari, 2000, p. 253. Dichas conferencias fueron dictadas por Bajtín en los años 1924-1925.

manifestación del macrocosmos en el microcosmos rural, Bajtín, por lo tanto, confirma la idea de que la metáfora podría esclarecer la visión del autor y su percepción del mundo.

De esta manera, los tres teóricos otorgan a la metáfora una función conceptual. Tanto la abundancia como la ausencia metafórica en un texto poético pueden tener un valor semántico y apuntar a ciertas ideas de la obra (como es el caso de la dualidad del mundo en el romanticismo, visión relevante también para la poética de Francisco Hernández). Asimismo, el análisis de las relaciones asociativas, principios de la traslación metafórica pueden revelar mucho en cuanto al sistema de valores del autor y sus formas de la percepción de la realidad. Como podemos observar, la última visión, propia a Bajtín, resulta cercana a la teoría de Lakoff y Johnson, a la cual antecede por más de medio siglo.

Cabe mencionar que, antes de convertirse en un campo de investigación para los estudiosos de la antropología y la lingüística, el tema de la metáfora y sus funciones ya había sido abordado por los poetas románticos y modernistas. Así, Percy Bysshe Shelley señalaba que la verdadera función de la metáfora es revelar las relaciones ocultas entre las cosas que anteriormente no habían sido percibidas<sup>43</sup>. Thomas Stearns Eliot consideraba que la metáfora en la poesía sirve no para aclarar ideas, sino para crearlas<sup>44</sup>. Según Osip Mandelshtam, la metáfora en la poesía puede enfatizar la fluidez, naturaleza movediza de las cosas<sup>45</sup>. En cada

---

43 Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía*, trad. de Leonardo Williams, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1978, p. 20. Ensayo escrito en 1821. Cabe mencionar que la idea de Shelley por mucho antecede la visión interaccionista (“interaction point of view”), propuesta por Max Black, según la cual la metáfora implica una interacción entre dos ideas. Max Black, *op. cit.*

44 Thomas Stearns Eliot, “The Conceit in Donne” (Lecture IV), en Thomas Stearns Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933*, [Conceit en Donne, en *Varietades de la poesía metafísica*], Londres, Faber and Faber, 1993, pp. 132, 138. Conferencias dictadas en 1926/1933.

45 Osip Mandelshtam, “Rasgovor o Dante”, *Sobraniye sochineniy* v 3 tomaj, [Conversación sobre Dante, Obra

una de estas consideraciones ya se observa la idea de la intercomunicación entre el significado literal y el significante figurativo, no reducibles ni a un simple sustituto decorativo, ni a la comparación. Pero la mayor aportación a la teoría de la metáfora desde el campo de la poesía, sin duda, hicieron los autores imaginistas Thomas Ernest Hulme y Ezra Pound. Hulme destacaba la primacía del elemento visual en la poesía, según la cual la imagen no es una mera decoración, sino la esencia del lenguaje poético y que el significado en un poema puede ser transmitido sólo a través de nuevas metáforas<sup>46</sup>. A partir de esta visión, Ezra Pound formuló el principio del imaginismo: no utilizar palabras que carecen de imagen visual<sup>47</sup>. A la vez, la visión de Pound aludía a las ideas de Ernst Fenollosa, estudioso de la cultura china y japonesa, cuyos escritos fueron publicados por Pound después de la muerte de su autor. Fenollosa señala que cada pictograma chino representa una metáfora primitiva en la cual dos imágenes colocadas juntas revelan una profunda conexión y se definen mutuamente. El lenguaje metafórico, según el investigador, demuestra un constante movimiento de una cosa a otra inherente a la naturaleza que es ajena a la abstracción y al estatismo.<sup>48</sup> De esta forma, la metáfora, en la poesía, permite visualizar y abrir a la percepción sensorial aquello que escapa de ella, y otorgar dinamismo a las imágenes. Esta función de la metáfora que podríamos definir como “objetivar lo abstracto, poner ante los ojos aquello que carece de materialidad” resulta de

---

reunida en 3 volúmenes], t. 2, Múnich, Inter-Language Literary Associated, 1971, p. 386.

46 Thomas Ernest Hulme, “Romanticism and Clasisism”, [Romanticismo y Clasisismo], *Poetry Foundation*, 15 de febrero de 2010. Trabajo publicado escrito y publicado en 1911/1924.

47 Ezra Pound, “A Few Don’ts by an Imagiste”, *Poetry Foundation*, 30 de octubre de 2005. Trabajo original publicado en 1913.

48 Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, trad. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Visor Libros, 1977, p. 51. Trabajo original publicado en 1919.

particular interés para el estudio de la poesía de Francisco Hernández.

Uno de los problemas fundamentales de la teoría de la metáfora radica en la clasificación. Todas las clasificaciones modernas toman en consideración dos aspectos de la metáfora: el aspecto semántico y el formal. La clasificación semántica comúnmente se basa en el sistema de relaciones entre el significado literal y el significante figurativo que, en primer lugar, requiere localizar los fuentes temáticos que dan origen a las expresiones figurativas y, en segundo lugar, comprender la lógica de estas relaciones (por semejanza, por oposición, por contigüedad, etc.) La clasificación formal se basa en el análisis de diversos componentes (en el aspecto gramatical, cuantitativo, estructural) de las expresiones figurativas. Para analizar las metáforas de Francisco Hernández en su aspecto formal, me basaré en el sistema ofrecido por el lingüista ruso Vasili Moskvín, uno de los más complejos de la actualidad, que comprende las siguientes bases para la clasificación<sup>49</sup>:

- 1) Por la cantidad de componentes léxicos: metáfora sencilla o de una sola palabra; metáfora de dos palabras; metáfora desarrollada, extendida a una frase, una oración o un texto completo (alegoría, fábula, parábola).
- 2) Por la categoría gramatical: metáfora sustantiva, adjetival, verbal.
- 3) Por la forma gramatical: metáfora genitiva, también conocida como metáfora de complemento preposicional (“el tono de delirio”<sup>50</sup>).
- 4) Por el grado de integridad: metáfora completa, metáfora con componentes omitidos.

---

<sup>49</sup> Vasili Moskvín, *Russkaya metáfora*, [La metáfora rusa], 2a ed., Moscú, Lenand, 2006, pp. 135-153. Trabajo publicado en 1997.

<sup>50</sup> Los ejemplos previenen del corpus del trabajo.

5) Por el grado de explicitud: metáfora cerrada (contiene en su estructura palabra-clave que explica el contenido de la expresión: (“el tono de delirio”, “fumar tristeza”) y metáfora abierta o sínfora (no contiene la palabra-clave, por lo tanto, depende plenamente del contexto y requiere de parte del lector mayor esfuerzo interpretativo (“inventar mundos mejores” en el sentido de “soñar”).

Cabe mencionar que, en la teoría de la metáfora, hay distintas visiones en torno a la metáfora y su relación con otros tropos, como es el caso de la personificación, metamorfosis, epíteto y, en particular, el símbolo. Mientras que Moskvín los analiza indistintamente, Arutiúnova establece una diferencia entre la metáfora y el símbolo. De acuerdo a ella, el símbolo no sólo sirve para manifestar ideas y conceptos abstractos, sino que juega un papel distinto en el texto: mientras que la metáfora cumple la función de predicado, *caracterizando* un objeto o fenómeno, descubriendo su esencia; el símbolo ocupa la posición referencial, *representándolo*<sup>51</sup>. En el marco de la presente investigación los tropos de símil, símbolo y metonimia se estudiarán como figuras independientes presentes en la estructura de las construcciones metafóricas de Francisco Henrández.

Cabe mencionar también que a lo largo de mi análisis en varias ocasiones serán empleados dos términos que ameritan una explicación. Ambos pertenecen al filólogo estadounidense Philip Wheelwright<sup>52</sup>. De acuerdo él, las metáforas pueden ser de dos tipos: la epífora, en la cual explícitamente se expresa una asociación entre el significado literal y el

---

<sup>51</sup> Arutiúnova, *op. cit.* p. 24.

<sup>52</sup> Wheelwright, Philip, “Two Ways of Metáphor”, en Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, [Dos tipos de la metáfora, en Metáfora y realidad], Londres, Indiana University Press, 1979, pp. 70-91.

significante figurativo, y la diáfora, donde la asociación se reduce a una simple concatenación de las cosas (el segundo tipo me parece muy oportuno para describir ciertos tipos de metáforas en *Moneda de tres caras*). El otro término es el símbolo arquetípico: una imagen arraigada en el imaginario humano desde los tiempos prehistóricos y relacionada con la conciencia mítica. Entre tales símbolos arquetípicos, se encuentran las imágenes de la luz, fuego, agua, arado, sangre, cielo, entre otros (la mayoría de estos símbolos arquetípicos aparecen en la poesía de Francisco Hernández como partes estructurales de sus construcciones metafóricas). Asimismo, quisiera aclarar que, debido a que en la teoría de la metáfora existen varios términos para nombrar sus dos componentes (como por ejemplo, “tenor” y “vehículo”, según Ivor Richards, o “el plano del contenido” y “el plano de expresión”, según Moskvín, “dominio-fuente” y “dominio-meta”, en definición de Lakoff y Johnson), con tal de evitar la confusión, voy a utilizar los conceptos “expresión literal”/“expresión figurativa”, y, en ocasiones, “significado”/“significante”.

Resumiendo lo dicho, podríamos decir que el concepto de la metáfora y la visión acerca de su naturaleza y funciones, iban transformándose con el paso del tiempo. Hoy en día la metáfora ya no es considerada sólo como un tropo, cuya principal función consiste en embellecer el discurso: los teóricos de distintas disciplinas humanistas ven en ella un instrumento cognitivo, a través del cual el ser humano percibe el mundo y las nuevas ideas. En la poesía, la metáfora no sólo aumenta la riqueza expresiva del texto, sino que también explora las relaciones entre objetos y fenómenos; visualiza las ideas abstractas; otorga el dinamismo a las imágenes, así como cumple un papel semántico determinado por el sistema de ideas de autor. Por lo tanto, un estudio de las metáforas en el texto (la escasez o la abundancia de las mismas en el poemario, metáforas

conceptuales recurrentes en el lenguaje poético, sistema de relaciones entre el significado y el significante) permite entender mejor la estética del autor y, en particular, acercarse a la comprensión de sus ideas. Actualmente en la teoría de la metáfora existen varios sistemas de clasificación que abarcan los aspectos semánticos y formales de la construcción metafórica, así como la relación entre la metáfora y otros tropos que derivan de la misma: personificación, símbolo, metamorfosis, entre otros.

### 3. FUNCIONES DE LA METÁFORA EN *MONEDA DE TRES CARAS*

Como se ha dicho anteriormente, en los tres poemarios que conforman *Moneda de tres caras*, Hernández busca explorar el tema de la locura y su relación con el genio artístico a través de tres máscaras poéticas, para lo cual el poeta recrea el mundo interior de tres grandes artistas que padecen una patología mental. La metáfora resulta ser un recurso oportuno para construir esta dimensión patológica, caótica y fragmentada, así como el discurso esquizofrénico que la refleja.

El discurso esquizofrénico fue ampliamente estudiado tanto en la psiquiatría, como en el campo de la filosofía. En *El Anti Edipo*, primer volumen del libro *Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari ofrecen una visión que presenta ciertas similitudes con la idea central de *Moneda de tres caras*: el lenguaje esquizofrénico se postula aquí como una fuerza revolucionaria que surge contra el poder capitalista<sup>53</sup>. Cada verdadero artista es portador de este lenguaje a través del cual se cuestiona la legitimidad de la lógica racional, percibida ésta como un producto ideológico. Las grandes voces, de acuerdo a los filósofos, hablan desde la profundidad de la psicosis y demuestran a la humanidad un punto de escape, psicótico por su naturaleza. En *Moneda de tres caras*, esta tensión entre dos mundos: el psicótico-liberador y el capitalista-racional está representado en la oposición entre Scardanelli y el banquero Gontard, esposo de la amada de Hölderlin, así como entre Schumann y el viejo Wieck, para quien el tintineo de las monedas era la única música que él “realmente amaba” (II, p. 211).

Aunque en *Moneda de tres caras* no se observa la disgregación de la gramática y la

---

<sup>53</sup> Deleuze, Gille y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985, *pass*. Trabajo original publicado en 1972.

sintaxis, propios, según Deleuze y Guattari, al discurso esquizofrénico, el excesivo metaforismo responde a otra característica clave de este discurso: el distanciamiento entre el significado y el significante: pues la producción metafórica no es otra cosa que la creación de nuevos significantes, aquellos que buscan sustituir el significante literal (el que, acudiendo a los términos de Deleuze y Guattari, podría ser definido como “totalizante”).

En la discusión psiquiátrica, entre los rasgos principales del lenguaje esquizofrénico se destacan la desorganización y la caotización del discurso, constantes desviaciones temáticas, alteración de las relaciones causales. Así, según Eugen Bleuler, el psiquiatra sueco que introdujo el término “esquizofrenia”, la enfermedad conlleva el debilitamiento de las conexiones asociativas en el pensamiento y, por lo tanto, en el lenguaje<sup>54</sup>. De acuerdo a Vladimir Rudniov, psiquiatra soviético y uno de los estudiosos de la manifestación del lenguaje patológico en textos literarios, la esquizofrenia conduce a la desintegración de sujeto y la “generalización” del yo: estado caracterizado por la desaparición de los límites entre el yo y el universo. “El delirio esquizofrénico es el delirio sobre el mundo”<sup>55</sup>, señala Rudniov.

El exceso metafórico no es característico para el discurso esquizofrénico, sin embargo, en un texto literario la abundancia de metáforas permite recrear una especie del lenguaje patológico con las características arriba mencionadas. La abundancia metafórica inevitablemente conduce a la disminución de relaciones entre distintas imágenes e ideas; los lazos causales y asociativos entre los versos se debilitan, el discurso se vuelve caótico<sup>56</sup>. Por otro lado, se crea el efecto de

---

54 Eugen Bleuler, *Rukovodstvo po psijiatrii*, [Manual de psiquiatría], Berlín, Tovarishstvo “Vrach”, 1920.

55 Vadim Rudniov, “Shizofrenicheski discours”. [Discurso esquizofrénico], *Logos*, (Moscú), núm. 4, 1991.

56 Me refiero, por supuesto, a las metáforas poéticas, destacadas por su originalidad e individualidad y no a las metáforas comunes, arraigadas en el lenguaje. La mayoría de las metáforas de Francisco Hernández se destacan por

enajenación (característico para el pensamiento de los enfermos mentales): hablando de las emociones, el sujeto lírico las transmite no directamente, sino a través de múltiples imágenes; las fronteras entre el mundo exterior y el mundo interior se borran, el primero invade el segundo, el yo se “generaliza”, de acuerdo a la definición de Rudniov. Además, la utilización de las metáforas “oscuras”, difícilmente interpretables aumentan el efecto de la desorganización del lenguaje y del distanciamiento entre el significado y el significante. En *Habla Scardanelli*, donde el autor recrea el habla de una persona demente, abundan metáforas oscuras e imágenes desasociadas:

En bosques de Tubinga su nombre  
es oración y hoguera.  
Al pronunciarse sin motivo  
las niñas alimentan un aura de ceniza.  
Al encenderse sin plenilunio,  
los niños abandonan su espalda por el cuello. (I, p. 182)

Otra característica importante del discurso esquizofrénico es la perseveración: repetición automática de la misma frase o palabra. Es considerada como una manifestación del síndrome del automatismo psíquico, conocido como el síndrome de Kandinsky-Clérambault, caracterizado, entre otras cosas, por el mentismo (actividad mental incontrolable, en la que las ideas e imágenes surgen rápidamente, sin pausa y coherencia) y obsesiva repetición de la misma idea<sup>57</sup>. El efecto de la perseveración se observa claramente en este poema, donde la locura del personaje parece impregnar el discurso del autor:

---

su complejidad asociativa y frecuentemente requieren, de parte del lector, un esfuerzo interpretativo.  
<sup>57</sup> Rudniov, *op. cit.*

Para que salga el sol, música de Schumann.  
Para destejer un tapiz, música de Schumann.  
Para besar a mi mujer, música de Schumann.  
Para morder una manzana, música de Schumann.  
Para quemar una bandera, música de Schumann.  
Para volver a la infancia, música de Schumann.  
Para que baile Mozart, música de Schumann.  
Para clavar una daga, música de Schumann. (I, p. 207)

Aunque puede parecer que en este caso lo que aporta a la construcción del discurso esquizofrénico son la anáfora y la epífora, cada verso de este poema presenta una diáfora, es decir, una simple concatenación de dos cosas. Este tipo de metáforas será analizado con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

En el capítulo 1, se ha indicado que la poética de *Moneda de tres caras* reúne una serie de características propias a la estética del romanticismo, en particular, la noción de la dualidad del mundo. Ésta se manifiesta en el libro a través de la contraposición entre la dimensión patológica del genio atormentado y la realidad racional y pragmática que él habita. El poeta rechaza la realidad cotidiana, confesando que está harto “de esta urbe pesarosa de torrentes plomizos / de este bello país de pordioseros y ladrones / donde el amor es mierda de perros policías” (II, p. 205). Junto con sus personajes, el poeta busca un escape del mundo despiadado. Así, Robert Schumann se arroja al agua que funge aquí como el símbolo de la división entre dos realidades, el mundo profano y el mundo de lo místico, campo de la iniciación artística: “Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y, / bajo el agua, escuchas por primera vez / la música de tu alma” (II, p. 207). Scardanelli se esconde en la torre de su delirio (casi una torre de marfil). Georg Trakl, en sus alucinaciones, encuentra un refugio en la isla de Borneo. No es casualidad, por lo tanto, que

diversos fenómenos mentales (locura, sueño, estado de embriaguez, efecto narcótico) que constituyen la dimensión patológica de los personajes de Hernández en muchas ocasiones se presentan en términos espaciales. La metáfora “el mundo interior” cobra aquí su sentido literal, la esfera mental y emocional se construye como un territorio poblado por personas y criaturas: “Qué perro dibujaste en la almohada. Ladra tu nombre / por las noches y **me expulsa del sueño**” (I, p. 198), “Para **entrar en el sueño**, / la criatura nocturna se despierta” (I,p. 181-182 p.); “**Por tu mente cruzaban** las golondrinas de Zwickau” (II. p. 209); “**Dejo la patria extensa**, la del **sueño**” (III, p. 227). La metáfora cumple aquí su segunda función: con su naturaleza bipartita, compuesta por un significado literal y un significante figurativo, subraya el dualismo de la existencia, la división entre lo real y lo ideal. Igual que en el romanticismo, donde el tropo, según Zhirmunski, se vuelve un medio para la compenetración entre dos realidades; en *Moneda de tres caras*, la metáfora se convierte en un puente entre dos planos: el físico y el imaginario, un modo de tránsito de una zona a la otra.

Desde los poetas románticos, una forma de escape de la realidad cotidiana fue el regreso al espacio mítico. La poesía de Francisco Hernández tiene una serie de características que permiten atribuir a este autor el pensamiento mitopoético, según el término de Cassirer. Es la recurrencia de sucesos fantásticos introducidos como parte de la realidad, la acentuada presencia de lo sensorial, diversas manifestaciones de la ley de participación, de acuerdo al término de Lucien Lévy-Bruhl, según la cual una acción o un gesto determinado tiene el poder de provocar otro evento o acción, aunque esto rompa la lógica temporal y causal (“Para escribir una canción que empiece en anacrusa, / es necesario portar un traje de terciopelo negro / y nadar en el Rin a

la luz de la luna”, II, p. 208). El motivo de la poesía como una fuerza resucitadora también podría ser considerada una manifestación de la ley de participación: en *Moneda de tres caras*, la palabra está dotada de poderes mágicos; el acto poético se asemeja a un conjuro.

En el primer capítulo, se ha brindado un breve panorama de ideas sobre la relación de la metáfora y el mito. En particular, fue resaltado que Potebnia y Cassirer consideraban que el tropo surge como el producto de la desmitificación de la conciencia: la metáfora nace cuando el hombre aprende ver la diferencia entre el mito y la realidad. En ciertos tipos de poéticas, en particular, en la poesía de Francisco Hernández, podemos observar un proceso contrario al descrito por Potebnia y Cassirer. Allí sucede aquello que podríamos definir como la “desmetaforización”: la metáfora pierde su naturaleza bilateral y vuelve a ser mito. El lector, en estos casos, tiene dos opciones: leer el poema de una manera literal, dando la preferencia al elemento mágico del mismo, o intentar aislar la metáfora del mito, restablecer su integridad lingüística.

Observemos cómo se manifiesta este fenómeno en *Moneda de tres caras*.

En el siguiente poema del libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Hernández introduce al lector a un espacio mágico semejante al escenario de un cuento de hadas:

Cuando naciste surgió en el bosque  
una quietud extraña.  
Criaturas belcebúes vertieron en un claro  
el azogue de los Gemelos  
y una quemazón de unicornios  
cimbró con su galope  
el vértigo de la penumbra en disonancia. (I, p. 206)

El fragmento contiene un referente biográfico: el signo de Zodiaco del compositor, pues Schumann nació el 8 de junio. Lo demás podría ser leído como una extensa metáfora, una descripción figurativa de la música de Schumann. Las palabras como “quietud”, “galope”, “disonancia” enfatizan el carácter sonoro de la escena. El contraste entre dos imágenes —un bosque sosegado y criaturas demoníacas como símbolo del espíritu atormentado— resaltan el carácter antitético, propio al romanticismo en general y a la música de Schumann en particular.

Examinemos otro fragmento de un poema de *Cuaderno de Borneo*:

Ayer entró el malayo a la choza. Me encontró dormido. Tomó asiento, encendió su pipa y me dijo:

— Abra su cuaderno. Voy a dictarle lo que el gato me dijo esta mañana.

No abrí la boca y obedecí al hombrecillo de los tatuajes.

— La llegada de la primavera facilita el tema de la muerte. Nacen flores sobre los arrecifes, brotan navajas en las manos. Veo el cielo de la antigüedad, con gallinazos paralizados en el aire. Caen sillas frente a la madriguera, llueven cornamentas de carnero. Me duele el cuello como si hubiera dormido colgado. No digiero la carne de lata. En el estómago, hay un roedor alimentándose de mí. (III, p. 223)

La figura del malayo con el gato aparece en el libro en varias ocasiones y, sin duda, tiene una carga simbólica. De acuerdo a la simbología de algunos pueblos, el gato representa la sabiduría, la intuición y la clarividencia que conducen al ser humano al descubrimiento del conocimiento místico. La escena, por lo tanto, tiene un carácter alegórico: el gato funge aquí como una metáfora oculta de la fuerza sobrenatural que dicta al artista su voluntad creadora. En los últimos versos, la imagen del roedor también cumple la función de la metáfora oculta, una versión del símil “como si algo me comiera por dentro” que describe un estado de angustia con un marcado efecto psicossomático.

Como podemos observar, en ambos casos, en la base de una escena fantasmagórica subyace

una metáfora que caracteriza un sentimiento, una percepción o una idea. El proceso de la figuración de los mismos va más allá de una simple traslación metafórica y, como resultado, el plano figurativo deja de ser percibido como metáfora y se transforma en una dimensión mítica. La metáfora que se “diluye” en el mito subraya las características mitopoéticas de la obra y, en el caso de *Moneda de tres caras*, una vez más enfatiza el carácter fantasmagórico del mundo trastocado por el genio y la enfermedad mental.

La cuarta función de la abundancia metafórica en *Moneda de tres caras* consiste en figurar aquello que carece de forma, abrir a la percepción cosas y conceptos abstractos. En la poesía de Hernández múltiples fenómenos de esta naturaleza pasan por el proceso de la objetivación metafórica, a través del cual un fenómeno abstracto se vuelve perceptible. Los ejemplos de tales metáforas son innumerables: “urnas del insomnio” (I, p. 182); “¿dónde pondría tanta oscuridad?” (I, p. 203); “temblor de tus años” (II, p. 208); “un aullido se congela” (II, p. 2014); “olor de la inocencia” (II, p. 216); “Debes estar rodeada por una sonata de Schubert” (III, p. 220); “Guardo en un frasco el perfume de su entrepierna” (III, p. 250); “orfebrería de mi respiración” (III, p. 225).

En el siguiente poema que abre el libro *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, podemos ver cómo el poeta “encarna” una de las cosas más abstractas y difícilmente verbalizables: la música y la sensación que ésta provoca en el oyente. Para facilitar el análisis, los versos de este poema serán numerados.

Miro la música de Schumann (1)  
como se ve un libro, una moneda (2)

o una lámpara. (3)  
Ocupa su lugar en la sala situándose, (4)  
con movimientos felinos, (5)  
entre el recuerdo de mi padre (6)  
y el color de la alfombra. (7)  
De pronto, pájaros muertos (8)  
estrellan las ventanas. (9)  
Yo miro la música de Schumann (10)  
y escribo este poema (11)  
que crece con la noche: (12)

(I, p. 205)

El poema recrea una escena estática: el sujeto lírico escuchando la música, sin embargo, a través de la metaforización, esta escena adquiere plasticidad y dinamismo. Desde el primer verso, la sinestesia “Miro la música de Schumann” permite traspasar un fenómeno auditivo al campo visual. En los versos 2 y 3, ocurre la “corporalización” de la música por medio de la comparación con tres objetos concretos, que, a la vez, tienen una profunda carga simbólica: un libro (como el símbolo del conocimiento a la sabiduría), una moneda (como símbolo del valor por excelencia) y una lámpara (como símbolo de la iluminación). En los versos 4 y 6, mediante un símil elíptico “música como un felino”, se crea la imagen de la música como algo flexible, plástico, lleno de la gracia motriz y gozoso para el tacto. En los versos 7 y 8, la música obtiene una nueva característica visual: el color. Así mismo, otro sustantivo abstracto —el recuerdo—, situado al lado del sustantivo “alfombra”, como dos elementos homogéneos de una enumeración, también adquiere el carácter concreto (cabe mencionar que esta enumeración tiene naturaleza diafórica: el recuerdo del padre, que alude a la memoria de la infancia, se compara con el color de la alfombra que posiblemente representa el primer recuerdo del niño que hace sus primeros pasos arrastrándose por el piso). Los versos 9 y 10, los más dramáticos del poema, que

posiblemente objetivan el cambio del tempo en la música, dotan la descripción de movimiento y energía. Los versos 11 y 12 acentúan una vez más la sinestesia y, a través de la personificación, otorgan la corporalidad y el dinamismo a otras dos palabras que carecen de ellos: el poema y la noche. Como podemos observar, este poema está construido exclusivamente a través de metáforas: por medio de éstas, Hernández literalmente “encarna” fenómenos abstractos.

Partiendo de lo dicho, podemos llegar a la conclusión de que la abundancia metafórica en *Moneda de tres caras* es también propiciada por la preocupación central del libro: el tema de la psique, cuyas manifestaciones, siempre abstractas por su naturaleza, se vuelven más accesibles, más articulables a través de la objetivación metafórica. Tal objetivación de los fenómenos mentales (locura, depresión, memoria, sueño) y emocionales (soledad, deseo, melancolía, dolor) permite visualizarlos, dinamizar, abrir a la percepción sensorial. Además, las metáforas permiten al poeta individualizar los sentimientos: pues los conceptos —amor, tristeza, angustia— carecen de singularidad, mientras que la metáfora permite expresar una visión mucho más personal acerca de ellos. En los siguientes ejemplos, vemos cómo dichos fenómenos psíquicos obtienen su objetivación metafórica: “graznidos del corazón”, (I, p. 183); “centro de tu calma” (I, p. 186); “crecen agusanados los recuerdos” (I, 204); “el tono más alto del delirio” (II, p. 218); “salmo de la cobardía” (II, p. 211); “cabello rodeado de angustia” (II, p. 217); “socavones de la demencia” (II, p. 205); “te llenaron el pulso de basiliscos” (II, p. 216); “una caravana de recuerdos” (II, p. 208), entre otros.

Con base en lo indicado en el párrafo anterior, podemos sugerir otra función de la metáfora en *Moneda de tres caras*, la que podría ser definida como la alienación del yo lírico.

Como se ha dicho en el primer capítulo, en la poesía posmoderna se observa cierto distanciamiento entre la figura del poeta y la voz poética que emite el discurso. El yo lírico, identificable con el autor empírico, deja de ser predominante. El principio del enmascaramiento y la creación de los personajes que emplea Francisco Hernández en *Moneda de tres caras* también podría ser considerado una forma de la “despersonalización”, distanciamiento de su yo poético. Guillermo Sucre, hablando de la poesía de José Lezama Lima en su destacado ensayo “La máscara, la transparencia” (cabe resaltar que Francisco Hernández menciona a Lezama Lima entre sus poetas predilectos), indica que transmutarse en la máscara “equivale a disolverse en el mundo; un paso más y esa disolución nos depara la imagen de nuestro propio rostro”<sup>58</sup>. Tomando en consideración la noción de la “generalización” del yo propia al pensamiento psicótico, que fue mencionada arriba, podemos asumir que la metáfora también permite al poeta “disolverse en el mundo”, expresar sus sentimientos y emociones no de una manera directa, sino a través de diversos objetos y fenómenos. En vez de acudir al verbo en primera persona: “amo”, “sufro”, “me entristezco”, etc, el poeta construye complejas metáforas, lo que hace el enunciado poético menos confesional. La quinta función de la metáfora, por lo tanto, consiste en la alienación del discurso lírico.

De esta forma, podríamos afirmar que la metáfora en *Moneda de tres caras* cumple varias funciones: sirve para imitar el lenguaje esquizofrénico; resalta el motivo de la dualidad del mundo; objetiva, visualiza y otorga dinamismo a diversos conceptos abstractos, en particular, los

---

<sup>58</sup> Guillermo Sucre, “La máscara, la transparencia”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, sep.-oct., vol. 9, núm. 5 (53), 1973, p. 10.

de la esfera mental y emocional; permite llegar al efecto de alienación del yo lírico. Además, frecuentemente Hernández acude a un mecanismo que podríamos definir como la “desmetaforización” del poema, a través del cual el tropo pierde su naturaleza bipartita, el plano figurativo reemplaza por completo el significado literal y la metáfora empieza a percibirse como mito. Este recurso resalta el elemento mitopoético de la obra y sirve para construir el universo de delirio, propio a la conciencia de los personajes de *Moneda de tres caras*.

#### 4. CLASIFICACIÓN DE LAS METÁFORAS EN *MONEDA DE TRES CARAS*

Este capítulo busca analizar los tipos de las metáforas más recurrentes en *Moneda de tres caras*, lo que, por un lado, va a permitir entender mejor el sistema de ideas de los tres poemarios y, por el otro, acercarse a la comprensión de la técnica poética de Francisco Hernández.

Desarrollar una clasificación de metáforas poéticas en el aspecto semántico implica, en primer lugar, entender el sistema de asociaciones del autor, el fundamento de la relación entre el significado literal y el significante figurativo. Para ello, es necesario identificar los campos temáticos que dan origen al segundo componente. En el marco del presente estudio, he ubicado cinco principales campos temáticos: *naturaleza*, *cuerpo*, *ritual*, *espacio* y *muerte*, de los cuales derivan múltiples construcciones metafóricas.

El campo temático *naturaleza* da origen a la mayor cantidad de las metáforas en *Moneda de tres caras*. Dentro del mismo, a su vez, se podría destacar los siguientes subcampos: “mundo animal”, “fenómenos naturales”, “cuatro elementos”, “cuerpos celestiales” y “elementos telúricos”. El poeta establece una estrecha relación entre la naturaleza y el arte, así como entre los fenómenos psíquicos y los fenómenos naturales. En particular, se observan los siguientes patrones asociativos:

— locura como tormenta<sup>59</sup>: (“¿Para qué tenía que estar yo en el centro de la tormenta?” II,

---

<sup>59</sup> En un fragmento de la carta de Georg Trakl al escritor Erhard Buschbeck, que aparece como epígrafe al *Cuaderno de Borneo*, encontramos la misma imagen de la tormenta como metáfora del estado emocional extremo: “Por lo demás creo que pronto me verán en Viena, aunque no quiera. Tal vez ya también a Borneo. De algún modo

p. 209; “Saliste con el pecho desnudo a la tormenta”, II, p. 216; “Viviendo al borde de un ventisquero”, II, p. 214; “Resta solo el deseo que una tormenta estalle”, III, p. 224).

— genio artístico como relámpago (“Yo soy el pararrayos de esta torre”, I, p. 186; “y la noche te tomó en sus brazos / como a un relámpago recién nacido”, II, p. 207, “Un rayo cae cerca del corazón, III, p. 230).

— arte como un objeto/fenómeno de la naturaleza: “Le he ordenado a mi lengua convertirse en un río”, I, p. 184; “toda escritura está en el aire”, I, p. 204; “el árbol de tu música”, II, p. 208; “el adagio de los astros”, II, p. 216.

— deseo/la imagen de la amada como animal (“Mi erección es la envidia de buitre en veleta”, I, p. 186, “En mis labios tu sexo se abre como una fruta viva, como voraz molusco agonizante”, III, p. 224; “de su voz cuelga el eco de fecundas parvadas”, I. p. 181).

— memoria como fuego (“El recuerdo es otra hoguera en movimiento”, III, p. 225).

Vinculando metafóricamente los fenómenos mentales (locura, genio artístico, deseo, memoria, imaginación) con los fenómenos naturales, Hernández destaca la idea de que la psique del ser humano y, en particular, la del artista, no es un fenómeno racional, sino una fuerza salvaje, indomable, libre de las convicciones sociales. Asimismo, el arte y el proceso creativo se presentan aquí no como un artificio, una labor consciente y racional, sino como una suprema manifestación de una fuerza incontrolable, viva y vivificadora<sup>60</sup>.

---

se descargará la tormenta que en mi se acumula” (Hernández, p. 219).

<sup>60</sup> En *Cuaderno de Borneo*, encontramos el siguiente verso que de una manera explícita refleja la idea del producto artístico como un ser vivo “¿Cómo decir sin palabras que la música de Schumann respira, que su sangre es igual a la nuestra?”, III, p. 229.

*Cuerpo* es el segundo campo temático al cual el poeta acude constantemente<sup>61</sup>. Aunque hablando de la enfermedad mental, Hernández no busca recrear las manifestaciones somáticas de la misma, en el libro abundan imágenes fisiológicas: sangre, venas, cráneo, vísceras, saliva, vértebras, lengua, nervios, faringe, lóbulos, sexo, garganta, entre otros. En muchas ocasiones, estas imágenes dan origen a las metonimias que, a su vez, forman parte de complejas construcciones metafóricas. Como ejemplo del mismo podemos considerar la imagen de la lengua (órgano de habla), que en el poemario *Habla Scardanelli* se convierte, por una relación metonímica, en la metáfora del arte poético (“Le he ordenado a mi lengua convertirse en el río para que en sus ondas sumerjas tu cabello. [...] Corta esa prolongación rosada si te oprime el pensamiento”, I, p. 184). Otro ejemplo es la imagen del hígado que aparece en la estructura metafórica “si el hígado ya no flota en el vaso de alcohol” (II, p. 186) que alude al estado de sobriedad; o la imagen de la piel que está sudando sangre, la metáfora de la suprema angustia: “Su piel sangra en la noche”, I, p. 182; “Al despertar miro las sábanas enrojecidas, como mi sudor ya no fuera el de siempre”, III, p. 227; “Sudan sangre las magnolias”, III, p. 250. De las imágenes corporales deriva la metáfora de asfixia, una de las más recurrentes en el libro, que caracteriza el estado emocional extremo: cuando la inspiración, el deseo o la angustia llegan a su cúspide: “Toda escritura está en el aire / cuerda que a tu cuello se ciñe”, I, p. 204; “no creas

---

61 Desde los años sesenta, el tema del cuerpo se ha estudiado ampliamente en la filosofía, psicología y sociología. Entre los autores que han escrito sobre la corporalidad como un ente político y social podemos mencionar a Michel Foucault, Judith Butler, David Le Breton, Maurice Merleau-Ponty, entre otros. Asimismo, hay múltiples investigaciones que se centran en el tema del cuerpo en relación con las estéticas literarias, como, por ejemplo, *Gothic bodies: the politics of pain in romantic fiction* de Steven Bruhm (Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1994) o *Bodies at risk: unsafe limits in romanticism and postmodernism* de Robert Burns (Albany, Nueva York, 1998). Tomando en consideración la importancia del tema, considero que las metáforas corporales en la poesía mexicana de la época ameritan un estudio.

en la liberación por asfixia: es mi lengua”, I, p. 184; “Las tijeras de miedo en la garganta”, I, p. 200. La abundancia de las metáforas corporales permite resaltar el carácter del pensamiento patológico: el cuerpo se percibe por los personajes del libro no como una integridad sino como un conjunto de elementos separados (en el primer poemario incluso encontramos un verso que alude directamente a esta idea: “La luna de armario devuelve ausencias / de cuerpo entero”, I, p. 188). Cabe mencionar que esta noción se asemeja al concepto del “fantasma del cuerpo fragmentado”, según el término de Jacques Lacan, que se manifiesta en los sueños y en la conciencia de las personas que padecen trastornos psíquicos y consiste en una fijación en los elementos corporales: imágenes de tejidos y órganos desmembrados<sup>62</sup>. En *Moneda de tres caras*, esta fijación se manifiesta constantemente: a parte de la lengua y el hígado, arriba mencionados, vemos las imágenes de los dedos cortados, los órganos sexuales que cobran vida propia e incluso una oreja cortada (una alusión a Vincent van Gogh y su demencia)<sup>63</sup>. Estas imágenes aparecen tanto dentro de las construcciones metafóricas, como de una forma metonímica: así, por ejemplo, los dedos en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, por contigüidad se convierten en el símbolo de la música.

La tercera fuente temática que da origen a una serie de metáforas en *Moneda de tres caras* pertenece al campo temático *ritual*. El imaginario mítico se funde en el libro con el

---

62 Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia y Armando Suárez, 3a ed., México, Siglo XXI, 2009, p. 103. Trabajo original escrito y publicado en 1949/1996.

63 Aquí encontramos una clara diferencia entre la poesía de Francisco Hernández y la estética romántica, que, como se ha dicho anteriormente, también está muy presente en su obra. Si en el romanticismo, el único órgano que actuaba de una forma autónoma fue el corazón, en la poesía de Hernández, múltiples partes del cuerpo cobran independencia.

imaginario cristiano: las imágenes de los templos, catedrales, ángeles y fariseos se mezclan con las imágenes paganas, dando la prioridad a las últimas. La divinidad suprema en el libro es una divinidad pagana y el arte es su emanación: “El pianista sale a buscar acordes en las catedrales. / Encuentra patas de gallo en los altares” (II, p. 215). A través del ritual se cumple la iniciación artística: así, Robert Schumann, al haberse sumergido, tres veces, al agua (alusión al ritual del bautismo), descubre su genio musical (“Corres, saltas, vibras, te lanzas al río y/ bajo el agua, escuchas por primera vez / la música de tu alma”, II, p. 207), pasa al estado de madurez artística (“— Para escribir una canción que empiece en anacrusa, / es necesario portar un traje de terciopelo negro / y nadar en el Rin a la luz de la luna”, II, pp. 208, 209) y culmina su trayectoria (“En el fondo del río escuchaste por última vez la música de tu alma” II, p. 216). Entre otros ejemplos de las imágenes “ritualísticas” en el libro podemos encontrar “hierbas milagrosas”, II, p. 215; “sangre de toro recién sacrificado”, II, p. 215; danza ceremonial en *Habla Scardanelli*, gato profético del malayo en *Cuaderno de Borneo* y, finalmente, la imagen de los demonios que da el título al segundo poemario. Todas estas imágenes funcionan como metáforas y surgen en asociación con el acto creativo: la música o la poesía.

El cuarto campo temático podría ser definido como *espacio*. El mundo interior de los personajes de Hernández, sus emociones, sueños, ilusiones y recuerdos en muchas ocasiones se objetivan a través de metáforas espaciales: “Dejo la patria extensa, la del sueño” , II. p. 227; “centro de tu calma”, I, 186; “a mitad del insomnio”, I, p. 191; “último rincón de la esperanza”, I, p. 193. Los verbos de desplazamiento enfatizan el carácter territorial de estas metáforas: “sumergirme en la cabeza de un loco”, I, p. 181; “me expulsa del sueño, I, p. 198; “Por tu

mente cruzaban las golondrinas de Zwickau”, II, p. 209; “ir y venir por su memoria”, III, p. 249. Asimismo, diversos objetos que figuran en la poesía de Hernández también obtienen características espaciales: “Su territorio empieza donde el mío termina”, I, p. 181; “No me guardes en tu imaginación”, I, p. 189; “Las cosas guardan en el interior un ruido”, III, p. 226. Dichas construcciones metafóricas acentúan la noción de la dualidad del mundo en *Moneda de tres caras*. Junto con los tres campos temáticos arriba mencionados, las metáforas espaciales permiten al poeta construir una realidad alterna, donde triunfan lo vivo y lo divino frente a una realidad artificial y racional.

*Muerte* es el quinto campo temático que, en cierto sentido, también recrea la noción de la realidad alterna. El tema de la muerte es el motivo central del primer poemario del libro lo que explica su carácter elegíaco: Scardanelli lamenta constantemente la pérdida de su amada. Hernández expande este motivo hacia el plano metafórico: las imágenes mortuorias se convierten en metáforas que expresan la tristeza de los personajes por la pérdida amorosa, incluso cuando esta no ocurrió a causa de la muerte, como es el caso de Trakl en *Cuaderno de Borneo*. La tristeza por el amor desaparecido conduce al personaje a la sensación de su propia muerte: “¿Qué esperabas de mí, si venía muerto de su muerte?”, I, p. 199; “He de buscar tu nombre / en la primera cripta del cementerio”, I, p. 198; “Saco la cabeza del fondo y la sepulto en la identidad de la estrella más negra”, I, p. 225; “Tu lejanía [...] me adelanta en la muerte”, III, p. 227; “No estás en mi costado, me puedo sepultar en la pared”, III, p. 227.

Hablando de la clasificación de las metáforas en *Moneda de tres caras* es necesario tomar en consideración no sólo los campos temáticos que se asocian entre sí a través de la

traslación metafórica, sino también la lógica de estas asociaciones. Con base en eso, fueron identificados cuatro tipos de metáforas más recurrentes en el libro:

— Metáfora-paradoja, que vincula entre sí nociones, conceptos, y fenómenos opuestos: “tu sueño está despierto bajo tierra”, I, p. 186; “jardín en silencio con su estruendo de ángeles”, I, p. 187; “la danza de lo inmóvil”, I, p. 191; “Vengan a ver la luz naciendo de la sombra”, III, p. 224; “Me gusta esta quietud. Es ensordecedora”, III, p. 226; “lluvia horizontal”, III, p. 229; “meteórica lentitud”, III, p. 233.

— Metáfora-sinestesia, que establece relaciones entre distintos sentidos y modos de percepción: “el más frutal de los misterios”, I, p. 182; “dulce canción”, I, p. 186; “las voces de la luz”, I, p. 187; “el sabor luminoso”, I, p. 201; “cantos dorados”, II, p. 208; “música oscura”, III, p. 225; “color de su voz”, III, p. 247; “música púrpura”, III, p. 247.

— Metáfora-personificación: “Los espejos muestran sus sueños”, I, p. 188; “La noche muestra su perfil”, I, p. 191; “Se nutren de tiempo las estatuas”, I, p. 191; “Las balas salieron a las calles”, II, p. 212.

— Metáfora-metamorfosis: “Le he ordenado a mi lengua convertirse en un río”, I, p. 184; “En tenazas de aire se convierte la dicha”, I, p. 187; “Transforman mi cordura en aguijón de musgo”, I, p. 187; “Miro mis manos con fijeza / Al transformarse en algo reflejante, / contemplo mi palidez”, I, p. 194; “Sueñas flores que se convierten en cicatrices”, II, p. 217; “Sus senos se transforman en arrozales”, III, p. 246.

Los cuatro tipos de metáforas ayudan a recrear el universo interior de los personajes de

*Moneda de tres caras*: paradójico y patológico, opuesto a la normalidad. Así, las metáforas-paradojas y las metáforas-sinestesias subrayan la visión desasociada propia al pensamiento esquizofrénico (en el primer caso, el sistema de asociaciones habitual se rompe y se sustituye por el contrario; en el segundo, observamos un claro desarreglo de los sentidos). Las metáforas-personificaciones (que comúnmente buscan animar lo inanimado) y las metáforas-metamorfosis destacan el carácter mitopoético del pensamiento de Francisco Hernández<sup>64</sup> y contribuyen a la construcción de un espacio mítico. Además, las metáforas-personificaciones subrayan la profunda relación que el poeta tiene con la naturaleza. Las metáforas-metamorfosis, asimismo, también cumplen una función específica: enfatizan la noción del desfase de la personalidad, propia tanto al pensamiento psicótico, como al pensamiento posmoderno con su orientación a la crítica del sujeto y de la realidad como dos constructos ideológicos. “Esto que es no es esto; este que soy no soy yo”, parece decirnos el poeta<sup>65</sup>. Cabe mencionar que el recurso del “enmascaramiento” que emplea Hernández creando a los tres personajes del libro (uno de los cuales también crea su máscara poética: la figura de Scardanelli), también alude a esta idea.

A nivel formal, las construcciones metafóricas de Hernández presentan una gran variedad. Por categoría gramatical, en *Moneda de tres caras*, se puede encontrar todo tipo de

---

64 La idea de que la figura de metamorfosis es un rastro del pensamiento mágico que se manifiesta en la conciencia moderna pertenece al filólogo ruso Víktor Vinográdov. (Viktor Vinográdov, “O poezii Anni Ajmatovoi”, en Víktor Vinográdov *Poetika russkoy literaturi*, [Sobre la poesía de Anna Ajmátova, en Víktor Vinográdov, *Poética de la literatura rusa*], Moscú, Nauka, 1976, p. 411. Trabajo original publicado en 1925).

65 Lo dicho alude a la famosa expresión de Arthur Rimbaud: “Yo es otro”. En el caso posmoderno, sin embargo, se enfatiza, antes que nada, la noción de la negación “Yo *no* soy yo” como una manifestación de la crítica de todos los constructos sociales, incluyendo el constructo del ser.

metáforas: verbales (“inventar mundos mejores”, II, p. 208; “viajar hacia la muerte”, III, p. 226) adjetivales (“corazón lisiado”, I, p. 196; “lluvia horizontal”, III, p. 229; “luna enloquecida”, III, p. 250), sustantivas, que comúnmente tienen la estructura del caso genetivo (“entrañas del día, I, p. 182; “monedas del deseo”, I, p. 194; “caravana de recuerdos”, II, p. 209; “orfebrería de tu respiración”, III, p. 225). Tales metáforas facilitan la comprensión del texto: teniendo en su estructura la palabra clave, dichas expresiones figurativas resultan suficientemente explícitas. Por otro lado, en el libro abundan las metáforas abiertas o sínforas que no contienen ninguna indicación al significado literal. Estas metáforas dotan al lector de mayor libertad interpretativa y en muchas ocasiones no se prestan a una sola interpretación. Sin embargo, por el contexto del poema se puede acercarse, con mayor precisión, a su significado. Así, podemos asumir que la metáfora “hay dardos palpitantes en el cielo” (I, p. 183) alude a las estrellas: el poema ocurre en el escenario nocturno; la metáfora “llega a los crímenes de la primera edad” (I, p. 182) probablemente alude al grito del niño recién nacido que no deja dormir a aquellos que lo rodean: atormentado por el insomnio, Scardanelli no permite “dormir”, “descansar en paz” a su amada muerta.

Analizando las metáforas en relación con la cantidad de componentes léxicos, podemos observar que, si bien en *Moneda de tres caras* se encuentran metáforas sencillas, de uno o de dos componentes, lo verdaderamente característico para el estilo de Hernández son sus metáforas desarrolladas: complejas construcciones metafóricas que provienen de varios campos temáticos y pueden contener en su estructura otras figuras retóricas. En algunas ocasiones, las metáforas desarrolladas conducen a aquello que podríamos denominar “metáfora

extensa”, la que aparece en el poema varias veces e incluso constituye el texto poético. Así, en el caso del tríptico “Cómo cantarte, Diótima sin vino” (I, p. 185) vemos cómo la metáfora común “amor como embriaguez” da origen al todo el ciclo poético, pasando por un proceso de renovación, *desautomatización*, según término de Víktor Shklovski, y apareciendo en el texto a través de múltiples derivaciones metafóricas: “Cómo cantarte con la garganta seca, [...] si ya no estás emparedada en el vidrio”, “Que soledad más triste la del sobrio”, “Ni gota de licor y ya te extraño” (I, pp. 185-186). Más detalladamente la composición de las metáforas desarrolladas de *Moneda de tres caras* será analizado en el siguiente capítulo.

Como una variación de metáforas desarrolladas podría ser considerada la diáfora, uno de los recursos típicos del libro, predominante en el poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*. En vez de sintetizar dos conceptos o fenómenos a través de la traslación metafórica, Hernández suele acudir a una concatenación. Con mayor claridad el funcionamiento de la diáfora en *Moneda de tres caras* se observa en los poemas cuya composición se basa en la secuencia de anáforas y epíforas:

Para que salga el sol, música de Schumann.  
Para destejer un tapiz, música de Schumann.  
Para besar a mi mujer, música de Schumann.  
Para morder una manzana, música de Schumann.  
Para quemar una bandera, música de Schumann.  
Para volver a la infancia, música de Schumann.  
Para que baile Mozart, música de Schumann.  
Para clavar una daga, música de Schumann. (I, p. 207)

En este poema se observa claramente el principio de la concatenación diafórica: el significado y

el significante no se funden en una expresión figurativa ni se comparan explícitamente, sino que se colocan uno detrás del otro. Al mismo tiempo, la diáfora cumple la principal función metafórica: la de caracterización. Así, en el poema citado, Hernández describe la música de Schumann asociándola con el amor y la sensualidad (“besar a una mujer”), seducción y la percepción gustativa (“morder una manzana”), iluminación y origen de la vida (para que salga el sol), inocencia (“volver a la infancia”), alegría (“para que baile Mozart”), pasión violenta (“para clavar una daga”), destrucción de todo lo artificial e ideológico (“destejer el tapiz”, “quemar una bandera”). Igual que otros tipos de metáforas, la diáfora aporta a la construcción del discurso desasociado, que comprende cierta distancia entre el significado y el significante; subraya la noción de la dualidad del mundo, estableciendo una división clara entre el significado literal y el significante figurativo; objetiva lo abstracto (así, en el último poema citado, el concepto abstracto “música” se expresa a través de una serie de imágenes concretas: sol, tapiz, mujer, manzana, bandera, daga). Asimismo, en algunas ocasiones, la diáfora sirve como una manifestación de la visión mitopoética: por ejemplo, el último poema presenta un patrón de pensamiento conocido como “ley de participación”, que establece una relación causa-efecto entre cosas que no tienen entre sí ninguna conexión directa.

Analizando la clasificación de las metáforas en relación con la especificidad de cada uno de los poemarios que conforman *Moneda de tres caras*, llegué a la siguiente conclusión: aunque las tres partes del libro se destacan por su abundancia metafórica y la riqueza de los elementos figurativos, hay ciertas características propias a cada uno de los poemarios. Así, en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, donde el tema de la locura aún no se articula a

través del discurso directo (el yo lírico de este poemario pertenece no a Schumann, sino al poeta que cuenta la historia del músico), las construcciones metafóricas tienden a mayor sencillez compositiva y transparencia semántica. En *Habla Scardanelli*, donde el lector por primera vez escucha la voz del genio atormentado por el delirio, abundan, en cambio, las metáforas herméticas, que difícilmente podrían ser interpretadas de una manera inequívoca, lo que, a su vez, se refleja a nivel de su composición: predominan aquí las metáforas desarrolladas, de múltiples componentes, en particular, las metáforas invertidas, que serán analizadas en el siguiente capítulo. En *Cuaderno de Borneo*, el mundo interior del personaje literalmente obtiene dimensiones geográficas (como menciona el autor al final del poemario, Trakl nunca estuvo en dicha isla). En este poemario, ocurre lo descrito en el capítulo anterior: la metáfora pierde su naturaleza bilateral y vuelve a ser mito. Así, toda la isla de Borneo podría ser considerada como una extensa metáfora del estado mental del personaje: objetivación de su espacio interior, transformado por la locura y la cocaína. Las metáforas con el campo temático *naturaleza* y el subcampo “mundo animal”, recurrentes en los poemarios anteriores, dan origen a los paisajes tropicales y animales fantasmagóricos: salamandras púrpuras, serpientes voladoras, criaturas proféticas que rodean a Trakl. La metáfora de la tormenta asociada a la patología mental, al perder su naturaleza dual, se presenta a través de las imágenes de huracanes y diluvios. Las metáforas del fuego/ardor que en *Habla Scardanelli* aludían a la pasión y al deseo erótico, aquí se convierten en la fiebre que padece el personaje. Cabe mencionar también que, mientras las metáforas-personificaciones y metáforas-sinestesias son recurrentes en todo el libro, las metáforas-paradojas y las metáforas-metamorfosis, siendo dos recursos muy oportunos para

construir los discursos directos de los “locos” — Hölderlin y Trakl— son más frecuentes en el primer y el tercer poemario.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar que los campos temáticos que dan origen a la mayoría de las metáforas en *Moneda de tres caras* son *naturaleza, cuerpo, ritual, espacio y muerte*. El sistema de asociaciones que Hernández establece a través de los mismos da razones para considerar que el poeta percibe la esfera mental del ser humano como una esfera indomable, salvaje, ajena a todo lo racional y artificial; asimismo, el arte se presenta como una esencia viva y vivificadora, una manifestación de lo sagrado y lo divino que se revela más allá de la conciencia. Analizando la lógica asociativa del poeta, podemos destacar cuatro tipos de metáforas: metáfora-paradoja, metáfora-sinestesia, metáfora-personificación y metáfora-metamorfosis, cada una de las cuales cumple una función conceptual, subrayando el pensamiento patológico de los personajes del libro; el carácter mitopoético del mismo; la profunda relación entre poeta y la naturaleza; la noción del trastorno de la personalidad y el desfase de la percepción del mundo. Podemos observar que, a diferencia del poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, donde la voz lírica pertenece al propio poeta y no a su personaje, en *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo*, predominan metáforas complejas y herméticas, de poca transparencia semántica y asociativa, lo que resalta la noción del pensamiento caótico y desasociado de los personajes de estos poemarios.

## 5. MECANISMOS DE LA CONSTRUCCIÓN METAFÓRICA EN *MONEDA DE TRES CARAS*

Como expliqué en la sección anterior, hay una serie de patrones asociativos que subyacen la construcción metafórica en *Moneda de tres caras*. Construyendo las metáforas, Hernández da prioridad a ciertas fuentes temáticas y se basa en ciertos modelos de traslación: vincula metafóricamente las nociones contrarias (metáfora-paradoja), atribuye una sensación a otra, determinada por un sentido diferente (metáfora-sinestesia), percibe los objetos y fenómenos inanimados por animados (metáfora-personificación) y los somete a la transformación (metáfora-metamorfosis). Asimismo, ha sido demostrado que, a nivel formal, las metáforas de Hernández se destacan por su variedad y riqueza. A continuación, analizaré con mayor detenimiento los principios de la construcción metafórica en el libro, en particular, los métodos de la *desautomatización* de símbolos arquetípicos y metáforas comunes.

Cada autor trabaja con múltiples recursos figurativos arraigados en el lenguaje, muchos de los cuales han existido a lo largo de cientos de años y han pasado por el proceso de renovación por cada nueva generación de escritores. Como se ha indicado en el segundo capítulo, las imágenes más antiguas cuyo surgimiento se debe al pensamiento mítico de los antiguos hombres se conocen como símbolos arquetípicos. A esta categoría pertenecen las imágenes de la luz, fuego, agua, arado, camino, entre otros.

Los tres de estos símbolos – luz, fuego y agua– aparecen en *Moneda de tres caras* de una manera constante. Los primeros tienen una semántica estable: el símbolo de la luz alude a la iluminación y revelación; el fuego, a la pasión, éxtasis, estado emocional extremo y, en muchas

ocasiones, también a la iluminación (puesto a que la imagen “fuego” implícitamente contiene la imagen “luz”). Así, por ejemplo, en la metáfora “el recuerdo es otra hoguera en movimiento” (III, p. 225), la memoria se presenta como una fuerza iluminadora, capaz de apasionar al ser humano y calentar su alma. “Agua”, en cambio, es una imagen polisémica y tiene varios significados en el libro: simboliza la esfera mental y algunos estados emocionales en particular la extrema angustia (imagen del ahogo); alude a la idea del ritual; funge como metáfora de lenguaje.

Los tres símbolos arquetípicos aparecen en el libro tanto de una manera independiente, como dentro de múltiples derivaciones metafóricas. Observemos cómo se comporta el símbolo “luz” en la estructura de diversas metáforas:

— de una manera directa: “Las voces de la luz empiezan su descenso”, I, p. 187; “ — Será mi luz intensa, dijo tu madre”, II, p. 206.

— a través de una metáfora verbal: “La noche me ilumina”, I, p. 203; “El agua trata de iluminarme”, III, p. 227.

— por medio de una sustitución por contigüidad: “Miro la música de Schumann / como se ve un libro, una moneda o una lámpara”, II, p. 205; “Yo me siento colgado de una lámpara”, II, p. 208.

De una manera semejante se comportan en el libro los símbolos arquetípicos “fuego” y “agua”. El análisis léxico de *Moneda de tres caras* demuestra que estas imágenes constituyen el campo semántico más amplio y se manifiestan a través de múltiples metáforas que contienen palabras “incendio”, “hoguera”, “fogata”, “vela”, “llama”, “brasa”, “cirio”, “lumbre”, “cenizas”,

verbos “quemar”, “arder”, “incendiar” (para el símbolo “fuego”); “río”, “estanque”, “lago”, “mar”, “lluvia”, “diluvio”, “corriente”, “torrente”, verbos “ahogar”, “inundar” (para el símbolo “agua”). Las construcciones metafóricas permiten al poeta evitar una excesiva repetición de los símbolos, conservando, al mismo tiempo, su carga semántica. Asimismo, la “textura” poética del libro obtiene mayor complejidad y riqueza.

Las metáforas comunes, arraigadas en el lenguaje, conforman el segundo nivel del pensamiento figurativo. En *Moneda de tres caras*, se encuentran numerosos ejemplos de las mismas. Sin embargo, para la mayoría de los lectores resulta difícil ubicarlas debido a que cada una de estas metáforas pasa por el proceso de la *desautomatización* (de no ser así éstas serían percibidas como clichés). Estas metáforas comunes podrían ser definidas como invariantes<sup>66</sup>. Observemos en los siguientes ejemplos cómo dichas invariantes en *Moneda de tres caras* obtienen sus variaciones metafóricas:

— pasión como fuego/ardor: “El deseo [...] se nutre de la ciega voracidad de incendio”, I, p. 188; “Quiero meter las manos en las brasas, / la lengua por un anillo en llamas”, I, p. 193; “mi corazón quemado”, III, p. 241.

— amor como embriaguez “Cómo cantarte, Diótima, sin vino”, I, p. 185.

— lágrimas como sal: “En la herida la sal halle su suerte”, I, p. 189.

— lágrimas como lluvia: “Con las últimas lluvias me han crecido los ojos”; I, p. 192. “Ha dejado de llover en Borneo. / Asombrados, los habitantes de esta parte del mundo sólo lloran”, III, p. 232.

---

<sup>66</sup> Vasili Moskvín define dichas metáforas como “paradigmas de la imagen”. Moskvín, *op. cit.* p. 127.

— alba como sangre: “al amanecer abre sus venas”, I, p. 181; “Desprecio a la aurora tal como ella me desangra” I, p. 203; “Su derrame convoca los resplandores del crepúsculo”, III, p. 214.

— alba como fuego: “fogatas del alba”, III, p. 230.

— tiempo como agua: “El tiempo transcurre gravemente enfermo. / Es un río desbordado para invadirme”, I, p. 203; “Ni agua, ni olvido”, III, p. 239.

— mujer como flor: “Piso las flores y extraño tu sexo”, III, p. 224.

— labios como guindas: “Recordaré tus labios en la cesta de frutas de verano”, I, p. 196; Tus labios: moras humedecidas en mis dedos”, I, p. 197.

Como podemos observar, para desautomatizar las metáforas comunes, Hernández acude al despliegue de las mismas, construyendo de esta forma complejas metáforas desarrolladas. En particular, el poeta aplica el principio que podríamos definir como “sustitución por metonimia” que consiste en sustituir la principal expresión figurativa por otra, relacionada con la misma por contigüidad. Así, en los ejemplos citados, la imagen de sangre se sustituye por la imagen de “venas abiertas” en las metáforas del alba; la imagen de la embriaguez, por el vino; la imagen del ardor por la imagen de brasas. En algunas ocasiones, como es el caso de la metáfora “En la herida la sal llame su suerte” (I, p. 189) la sustitución se basa en la sinécdoque: la lágrima se reduce a su principal característica, adjetivo “salada” que, a la vez, se reduce al sustantivo “sal”.

Cabe mencionar que por el proceso de la *desautomatización* pasan no sólo las expresiones comunes que aún conservan su naturaleza metafórica, sino también las metáforas lexicalizadas que prácticamente perdieron su carácter figurativo. Así, en las metáforas “Los

espejos se pulverizan cuando se hace polvo el amor” (I, p. 188), “árboles aferrados a polvo” (I, p. 197), “la obediencia pulveriza rótulos” (III, p. 249) se basan en la expresión popular “estar hecho polvo”. En las metáforas que asocian la muerte con el estado emocional del hombre sufrido por la ausencia de su amada (“No estás en mi costado, me puedo sepultar en la pared”, III, p. 227) se puede descifrar la expresión hiperbólica “me muero sin ti”. La metáfora lexicalizada “fluidez verbal” da origen a la imagen de la lengua que se convierte en el río (I, p. 184); del mismo modo, en otro poema surge la imagen de la amada que “flota sin cesar en el lenguaje” (I, p. 182). “La metáfora “el adagio de los astros” (II, p. 216) alude al concepto metafórico “la música de las esferas”. La metáfora del “desdoblamiento” propia al discurso psiquiátrico, da origen al poema “Eras dos, Robert Schumann / dos gemelos distintos en un solo cerebro” (II, p. 213). La compleja construcción metafórica “Los espejos nacen para reflejar lo que muere. / La música no se refleja en los espejos” (I, p. 188) es una variación de la máxima “Ars longa, vita brevis”.

Aunque las expresiones figurativas de Hernández se destacan por su gran variedad composicional, podemos ubicar ciertos principios de la construcción metafórica propios a estilo del poeta:

1. Metáfora como supertropo. En muchas ocasiones, Hernández construye sus metáforas como supertropos: complejas composiciones metafóricas que contienen en su estructura otras expresiones figurativas: símiles, metonimias, símbolos. Así, en el verso “Miro la música de Schumann / como se ve un libro, una moneda o una lámpara” (II, p. 205), la metáfora, a través de la cual el poeta describe la música de Schumann, contiene en su estructura un símil y tres símbolos: “libro” como símbolo del conocimiento y sabiduría, “moneda” como símbolo de valor

por excelencia y “lámpara” como medio de iluminación, variante del símbolo arquetípico “luz”. Como un caso particular de la metonimia<sup>67</sup> en la estructura de las construcciones metafóricas, podemos considerar las metáforas basadas en la sinécdoque: “En plena oscuridad me asalta el azul de tus ojos” (I, p. 181), donde se personifica el color de los ojos; “Imaginabas con el corazón / que contiene las yemas de los dedos” (II, p. 209), donde la imagen del pianista se reduce a la imagen de los dedos (recurso frecuente en *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*).

2. Asociación diafórica. Este recurso permite establecer relaciones asociativas entre dos objetos o fenómenos colocados juntos dentro de una oración o un enunciado poético: “Tus labios: moras humedecidas en mis dedos” (I, p. 197). “Tu nombre: oro molido en las balanzas del silencio” (III, p. 226). En algunos casos, el poeta complejiza las construcciones diafóricas, colocando dentro de las mismas una o varias metáforas. Así, por ejemplo, el primer verso del poema-dístico (que en sí es una diáfora) “El pianista toca los pechos de su amante / Pitan los barcos, gimen las ballenas” (I, p. 215) contiene una metáfora: implícita comparación entre la música y el acto amoroso, que en el segundo verso, se asocia con los sonidos del mar.

3. Transferencia. Con este término, propio a un diccionario psicoanalítico, caracterizo las metáforas que surgieron no a causa de semejanza o asociación entre dos objetos o fenómenos, sino por medio de la atribución del estado emocional del poeta a la expresión literal<sup>68</sup>. Así, en las

---

<sup>67</sup> Cabe mencionar que en *Moneda de tres caras* la metonimia y, en particular, la sinécdoque es un recurso recurrente: “Pasa un azul de plumas invisible”, II, p. 210; “Sin tanta lluvia habla mejor la piel”, III, p. 250; “La desnudez de aquel que fue muestra la orfandad muscular”, III, p. 251. Me atrevo a suponer que dichas construcciones metonímicas también podrían ser consideradas como manifestaciones del pensamiento fragmentado mencionado en el capítulo anterior.

<sup>68</sup> Ivor Richards, “Metaphor”, en Ivor Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, [Metáfora, en *Filosofía de la retórica*],

metáforas “sol enfermo”<sup>69</sup> (III, p. 229), “tiempo enfermo” (I, p. 203) observamos la atribución de la enfermedad del personaje al objeto contemplado.

4. Unidad de elementos no vinculados entre sí semánticamente. Este mecanismo consiste en reunir en una sola construcción metafórica las imágenes muy alejadas entre sí semánticamente y que, además, pertenecen a distintas categorías: “Corta de raíz hasta el otoño”, I, p. 186; “Ocupa el lugar [...] / entre el recuerdo de mi padre / y el color de la alfombra”, II, p. 205; “de margaritas rojas al temblor de tus años”, II, p. 208; “tiene espalda de saurio, altura de alabanza, boca de lluvia”, III, p. 202.

5. Apelación a lo literal. En algunas ocasiones, Hernández construye la imagen de una forma máximamente literal. Así, en el poema “El arroz en la cocina huele a estancias lejanas” en vez de acudir a la metáfora sencilla “la música me ilumina”, el yo lírico, al pensar sobre la música de Schumann, se siente “colgado de una lámpara” (II, p. 208). La imagen de las voces que rodan por la mente perturbada de Scardanelli y no le permiten dormir se convierte en la metáfora “los desahuciados habitantes de la garganta / se lo impiden a gritos” (I, p. 181). En el poemario *Cuaderno de Borneo*, en varias ocasiones encontramos la imagen de aves sobre las cuales duerme el personaje. No resultaría difícil de restablecer la genealogía de esta metáfora-metamorfosis: las almohadas llenas de plumas literalmente se convierten en aves. Como un caso particular, de la apelación a lo literal podemos considerar el acto de la “desmetaforización” mediante el cual la metáfora pierde su naturaleza literal y vuelve a ser mito. Así, la imagen de

---

Nueva York, Oxford University Press, 1936, p. 120.

69 Esta metáfora de Hernández es emblemática: alude a la famosa imagen del “sol negro de la melancolía” de Gérard de Nerval que se basa en el mismo principio de la transferencia emocional.

roedor que vive en el estómago (III, p. 223) es una variación literal de la expresión metafórica “algo me come por dentro”.

6. Metáforas de componentes omitidos. En muchas ocasiones, la metáfora inicial se oculta en sus derivaciones metafóricas. Así, en la imagen de la música que “ocupa su lugar situándose / con movimientos felinos” (II, p. 205) está omitida la metáfora inicial “la música es un felino” que alude a la gracia de esta especie animal. El verso “Prohíbe al llanto diluir la fuerza de los deseos más íntimos” (I, p. 184) implícitamente contiene la metáfora que vincula la esfera emocional (psique) y el agua (sólo lo líquido puede ser diluido). La metáfora “tus ojos grandes y en destierro” (I, p. 185) dirigida a una mujer muerta, contiene la metáfora “muerte es destierro”. Como podemos ver en el último ejemplo, el hecho de restablecer el componente metafórico omitido nos permite esclarecer la imagen y entender mejor su carga semántica.

7. Afirmación por negación. Uno de los recursos típicos para Hernández consiste en construir las metáforas a través de una negación. El esquema principal de la traslación metafórica “A es B” se sustituye por el esquema “A no es B”: “El deseo no se alimenta con la rapidez del relámpago”, I, p. 188; “No soy el ahogado / amanecido en el centro de tu calma”, I, p. 186; “Que mis ropajes no sirvan de velamen / a los navíos sin patria”, I, p. 189. Como una forma de negación podrían ser consideradas las metáforas en las cuales la principal expresión figurativa se sustituye por su antónimo contextual. Así, la metáfora común “amor/deseo es fuego” da múltiples derivaciones metafóricas en las cuales la ausencia de la amada se transmite a través de la metáfora del hielo, nieve y los verbos correspondientes: “Una garra de hielo me prohíbe la sed de la manzana”, I, p. 186 (donde la manzana funge como símbolo de seducción); “Cómo

cantarte, Diótima, sin vino / y con el piano mudo que a señas me congela”, I, p. 185; “Hay otro y te apresa mientras duermo. [...] / Mejor salir a caminar bajo la nieve / Allá se quemarán los labios con el frío”, I, p. 193; “El hielo se disuelve, logra entumecer el corazón”, III, p. 248.

8. Metáfora invertida. En algunas ocasiones, Hernández invierte el orden habitual de los componentes metafóricos (el esquema “A es B” se sustituye por “B es A”, sin que el significado del esquema cambie), lo que incrementa la fuerza expresiva de la imagen. Así, la diáfora “Aparece el rostro de la muerte. / Es una página en blanco” (III, p. 231) parte de la metáfora “imposibilidad de escribir es la muerte”. La metáfora-metamorfosis “sin pisar la luminosidad ya vuelta hierba” (III, p. 246) es una variación invertida de la metáfora “la hierba es luminosa”. Un ejemplo de la metáfora invertida con una estructura muy compleja encontramos en el siguiente verso: “Si una serpiente te rodea los tobillos, no imagines el vértigo de la caída: es mi lengua” (I, p. 184), donde el poeta sustituye el esquema original de la metáfora “A es B” por un esquema mucho más sofisticado: “C no es B, sino A” con el significado de “A es B y es C”.

De esta manera, podemos afirmar que el estilo de Francisco Hernández se destaca por su gran riqueza metafórica. El poeta trabaja con diversos símbolos arquetípicos y metáforas comunes que en su poesía pasan por el proceso de la *desautomatización*. El mecanismo que con mayor frecuencia se aplica para dichos fines podría ser definido como “sustitución metonímica”: la expresión figurativa que, debido a su uso común perdió su originalidad y expresividad, se sustituye por otra imagen relacionada con la primera por contigüidad. Asimismo, en el proceso de la composición de las metáforas desarrolladas, características para la poética de Hernández, el poeta se basa en distintos principios constructivos: construye las metáforas como supertropos;

asocia los objetos y fenómenos de una manera diafórica; atribuye a los mismos su propio estado emocional; une diversos elementos no vinculados entre sí semántica y categóricamente; apela a lo literal; construye metáforas “secundarias”; basadas en una asociación implícita; construye la metáfora a través de negación; y cambia el orden de los componentes de la metáfora, invirtiendo de esta manera su esquema habitual. Tal complejidad formal, por un lado, sirve como un recurso oportuno para reconstruir el universo patológico —descomunal, caótico y desasociado— de los personajes de *Moneda de tres caras*, y, por otro lado, demuestra el gran artificio poético de Francisco Hernández.

## CONCLUSIONES

En la actualidad la metáfora se percibe no como una figura meramente retórica, cuya principal función consiste en embellecer el discurso e incrementar su fuerza expresiva, sino como una herramienta cognitiva que predefine nuestra forma de percibir la realidad. Por lo tanto, el análisis de las metáforas en un texto literario permite entender mejor la visión del mundo del autor, sus creencias e ideales.

El presente estudio ofrece una descripción integral de la metáfora en el libro *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández, cuyo estilo se caracteriza por un notable metaforismo. En los tres poemarios que conforman este volumen, el poeta busca explorar el tema de la locura y su relación con el arte a través de tres máscaras poéticas, para lo cual recrea el mundo interior de tres destacados artistas que padecen una patología mental.

De acuerdo a mi visión, la abundancia metafórica en *Moneda de tres caras* cumple cinco funciones que podrían ser definidas como semántico-conceptuales:

1) Permite al poeta recrear una especie del lenguaje esquizofrénico, caracterizado por el distanciamiento entre el significado y el significante, debilitamiento de lazos asociativos comunes, desaparición de los límites entre el yo y el universo (diversos estados mentales y emocionales en el libro se expresan no directamente, sino que se objetivan constantemente a través de la traslación metafórica). Cabe mencionar que, de acuerdo a los filósofos posestructuralistas, en particular, Gilles Deleuze y Félix Guattari, el lenguaje esquizofrénico se percibe como una fuerza revolucionaria que surge en oposición a la ideología capitalista, lo que

subraya uno de los principales motivos del libro: la contraposición entre la figura del artista atormentado por la locura y la realidad pragmática, racional y venal.

2) Subraya la noción de la dualidad del mundo. La contraposición mencionada en el párrafo anterior conduce a la noción de una realidad dual: un mundo cotidiano y profano; y una realidad interna, propiamente artística, un territorio libre de convenciones sociales, un espacio recóndito que conduce a la iluminación y a la percepción de lo divino. La metáfora, por su naturaleza bipartita, transmite de una manera oportuna la noción de esta dualidad y se convierte en un puente entre dos dimensiones.

3) Transición hacia el espacio mítico. Desde la época del romanticismo, una forma de escape de la realidad profana fue el regreso al espacio mítico. Cabe mencionar que la poesía de Francisco Hernández contiene múltiples características del pensamiento mítico y la abundancia metafórica es una de ellas. Para construir este espacio mítico, el poeta acude a un recurso que podemos definir como la “desmetaforización”: la metáfora pierden su naturaleza bipartita y vuelve a ser mito (de acuerdo a la visión de Aleksandr Potebnia y Ernst Cassirer, la metáfora como tropo surgió a través de un proceso contrario, como consecuencia de la desaparición del pensamiento mítico: lo que en el marco del mito fue percibido como algo real posteriormente se convirtió en la metáfora). Así, muchos de los sucesos fantasmagóricos que ocurren en el libro pueden ser leídos como metáforas extensas que aluden a los estados emocionales de Schumann, Scardanelli y Trakl.

4) Visualiza los fenómenos abstractos. En su poesía, Francisco Hernández suele “encarnar” múltiples conceptos abstractos, lo que otorga mayor expresividad y dinamismo a sus

imágenes. En específico, el poeta somete a la objetivación metafórica los fenómenos correspondientes a la esfera emocional y mental: locura, angustia, tristeza, deseo, memoria, entre otros. De esta forma, el poeta logra individualizar dichos estados y articular lo que comúnmente escapa de la verbalización. Por lo tanto, la abundancia metafórica en el libro, en gran medida, es propiciada por la central preocupación de Francisco Hernández: la psique del ser humano.

5) Permite “alienar” el discurso lírico. Una de las características de la poesía posmoderna es el distanciamiento entre la figura del poeta, identificable con el autor empírico, y la voz poética que emite el discurso. El principio del enmascaramiento que Francisco Hernández emplea en *Moneda de tres caras* podría ser considerado como una forma de este distanciamiento. La metáfora también se convierte en un recurso oportuno para expresar dicha enajenación. Hablando de sus sentimientos y emociones, el poeta no los expresa de una manera directa, a través de los verbos y conceptos correspondientes (amo, siento, sufro), sino que acude a la compleja metaforización de los mismos, lo que permite atenuar el carácter confesional del discurso lírico.

A nivel semántico y formal, las metáforas de *Moneda de tres caras* presentan una gran variedad. Sin embargo, podemos destacar ciertos patrones asociativos que subyacen la construcción metafórica en el libro. Los principales campos temáticos que dan origen a la mayoría de las expresiones figurativas en *Moneda de tres caras* son *naturaleza*, *cuerpo*, *ritual*, *espacio* y *muerte*. Así, por ejemplo, el poeta suele asociar los fenómenos psíquicos con los fenómenos de la naturaleza (la locura se presenta comúnmente a través de la imagen de la tormenta; el genio y la inspiración artística, a través de la imagen del relámpago y del agua). La

abundancia de las metáforas correspondientes a este campo demuestra que, para el poeta, la psique humana no es un producto de la conciencia y racionalidad, sino un campo salvaje e indomable; asimismo el arte se presenta como un ente vivo, ajeno a todo lo convencional, artificial e ideológico.

La abundancia de las metáforas corporales es propiciada por el motivo central del libro: la locura. El cuerpo en *Moneda de tres caras* constantemente se fragmenta a través de las imágenes (tanto denotativos, como metafóricos y metonímicos) de diversos órganos, huesos, ligamentos, secreciones, lo que presenta un claro paralelismo con el concepto del “fantasma del cuerpo fragmentado” de Jacques Lacan: una de las manifestaciones del pensamiento patológico.

El campo temático *ritual* da origen a las metáforas que manifiestan la búsqueda espiritual en el libro: el arte se percibe aquí como una emanación de lo divino, “lo único sagrado” que los dioses dan a un artista (I, p. 184).

Las metáforas espaciales sirven al poeta para reconstruir el mundo interior de los tres personajes. Muchos de los estados mentales y emocionales (sueño, memoria, deseo, locura) se presentan en los poemarios en términos territoriales (“Dejo la patria extensa, la del sueño”, III, p. 227). Cabe mencionar que estos tipos de metáforas, a su vez, subrayan la noción de la dualidad del mundo que claramente se divide en dos realidades.

El campo temático “muerte” que surge a partir del hecho central del primer poemario — la muerte de la amada— da origen a múltiples metáforas que caracterizan el estado de la suprema angustia por la ausencia del ser querido: el motivo que atraviesa tanto *Habla Scardanelli*, como *Cuaderno de Borneo*. Asimismo, la muerte también se presenta como un espacio alterno, opuesto

a la realidad.

Analizando la lógica asociativa en el poemario, llegué a la conclusión de que en *Moneda de tres caras* predominan cuatro tipos de metáforas: metáfora-paradoja, metáfora-sinestesia, metáfora-personificación y metáfora-metamorfosis. Los primeros dos tipos aportan a la configuración del discurso patológico: la metáfora-paradoja subraya la noción del pensamiento desasociado de las tres figuras del libro (el sistema habitual de las asociaciones se sustituye por el opuesto a lo normal); la metáfora-sinestesia alude al desarreglo de los sentidos que también podría ser considerada como una especie de la desasociación. La metáfora-personificación y la metáfora-metamorfosis, por un lado, contribuyen a la construcción del espacio mítico (donde todo lo inanimado se personifica y se anima), por el otro, cada uno de estos tipos de metáforas cumple su papel particular: la primera subraya la relación del poeta con la naturaleza; la segunda enfatiza la noción del desfase de la personalidad, propia tanto al pensamiento psicótico, como al pensamiento posmoderno, que pone en duda todos los constructos identitarios: esto que es no es esto; este que soy no soy yo.

Aunque en *Moneda de tres caras* se encuentran todo tipo de metáforas (sustantivas, adjetivas, verbales, de una o de dos palabras), lo verdaderamente característico para la obra del poeta son sus metáforas desarrolladas: complejas construcciones metafóricas de múltiples componentes. En la estructura de estas metáforas en muchas ocasiones se encuentran diversos elementos arraigados en el lenguaje: símbolos arquetípicos (luz, fuego, agua), metáforas comunes (pasión como fuego, amor como embriaguez, lágrimas como lluvia, etc.) que pasan por el proceso de la *desautomatización*. Construyendo las metáforas desarrolladas, Francisco

Hernández se basa en ciertos principios: construye las metáforas como supertropos que tienen en su estructura otras figuras retóricas, en particular, símiles, símbolos y metonimias (“Miro la música de Schumann / como se ve un libro, una moneda o una lámpara”, II, p. 205); asocia los objetos y fenómenos de una manera diafórica por medio de una simple concatenación de las cosas (“El pianista toca los pechos de su amante / Pitan los barcos, gimen las ballenas”, I, p. 215); atribuye a los mismos su propio estado emocional (“sol enfermo”, III, p. 229); une diversos elementos que están vinculados entre sí semántica y categóricamente (“Cortar de raíz hasta el otoño”, I, p. 186); construye la metáfora de una manera literal (“me siento colgado de una lámpara”, II, p. 208, en vez de “me siento iluminado”); compone metáforas de componentes omitidos, basadas en una asociación implícita (“Prohíbe al llanto diluir la fuerza de los deseos más íntimos”, I, p. 184, donde las palabras “llanto y diluir” aluden a la metáfora implícita “psique es agua”); construye la metáfora a través de negación (“El deseo no se alimenta con la rapidez del relámpago”, I, p. 188); construye complejas metáforas invertidas donde se cambia la habitual esquema metafórica “A es B” (“Si una serpiente te rodea los tobillos, no imagines el vértigo de la caída: es mi lengua”, I, p. 184, donde observamos un esquema mucho más sofisticado: “C no es B, sino A” con el significado de “A es B y es C”). Asimismo, para desautomatizar las metáforas comunes, el poeta acude a un mecanismo que podríamos definir como “sustitución por metonimia” que consiste en sustituir la principal expresión figurativa por otra, relacionada con la misma por contigüidad: así, la metáfora común “alba es sangre” se convierte en la imagen “el amanecer abre sus venas” (I, p. 181).

Cabe mencionar que, si bien las tres partes de *Moneda de tres caras* se destacan por su

abundancia metafórica, se observan ciertas tendencias características para cada poemario. *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, donde el yo lírico pertenece al poeta y no al figura del músico demente, las metáforas suelen ser más sencillas y transparentes. En *Habla Scardanelli*, donde la voz pertenece al genio atormentado por la locura, encontramos más metáforas herméticas, con estructuras más complejas (en particular, abundan aquí las metáforas-paradojas). En *Cuaderno de Borneo*, donde el mundo interior del personaje literalmente se convierte en una isla, ocurre el efecto de la “desmetaforización” descrito arriba: la metáfora pierde su naturaleza bilateral y vuelve a ser mito. Así, las imágenes de huracanes y diluvios, animales fantasmagóricos, fiebre que padece el personaje podrían ser leídos como metáforas extensas del estado mental de Georg Trakl.

Los resultados de la investigación afirman que la metáfora en *Moneda de tres caras* no es sólo una figura estilística: analizada como un recurso conceptual, la metáfora esclarece las ideas del libro. Tanto la abundancia metafórica, como el sistema de asociaciones que subyacen las metáforas de Hernández tienen una carga semántica y permiten entender mejor la poética del autor, sus motivos y búsquedas. Cabe mencionar que la poesía de Francisco Hernández pertenece a la tradición posmoderna y refleja las principales preocupaciones de la misma. En particular, en la literatura de este período, obtiene una gran importancia el motivo de la resistencia a la supuesta “normalidad”, a la hegemonía de una sola idea, una sola premisa estética. El mundo anterior, fijo e inamovible, basado en los valores universales y verdades absolutas, en la literatura posmoderna pierde su absolutismo, se fragmenta, se vuelve más caótico. Todos los constructos ideológicos se cuestionan y se someten a la crítica. La metáfora, cuya naturaleza está basada en

la sustitución de un significante por el otro, se convierte en un recurso muy oportuno para expresar esta oposición a la hegemonía del poder y del lenguaje. En cierto sentido, Francisco Hernández, sustituyendo una y otra vez las palabras propias al diccionario lírico tradicional (amor, tristeza, pérdida, nostalgia, pasión, entre otras) por las complejas y, a menudo, herméticas construcciones metafóricas, ejerce la deconstrucción de la palabra. Un estudio de las metáforas en el marco de la poesía posmoderna mexicana podría servir de gran utilidad tanto para el campo literario, como para las disciplinas relacionadas con el análisis de discurso y del pensamiento posmoderno.

Asimismo, varios aspectos mencionados en el presente trabajo ameritan una investigación más amplia. La relación entre la metáfora y el pensamiento mítico en la poesía mexicana, sin duda, merece un estudio, considerando, por un lado, que la poesía mexicana se destaca por su notable metaforismo, y, por el otro, que el imaginario mexicano tiende a lo mitopoético. Un análisis de los símbolos arquetípicos y metáforas comunes, así como de los métodos de su *desautomatización* en la obra de otros poetas permitiría comprender mejor los fundamentos estéticos de la época y las técnicas poéticas, típicas para estos autores. Además, considero que resultaría de interés un trabajo sobre el funcionamiento de la metáfora en otras obras de Francisco Hernández. Aunque muchas de las características de *Moneda de tres caras*, tales como el tema de la enfermedad y la psique; el principio del enmascaramiento; la reflexión sobre el arte y la poesía; pensamiento mitopoético, y, finalmente, la abundancia metafórica son propios a la mayoría de los poemarios de Hernández, cada uno de sus libros tiene sus motivos y búsquedas específicos. Un análisis de los campos temáticos que dan origen a las expresiones metafóricas y

de la lógica asociativa permitiría comprender cómo evoluciona el pensamiento del autor, sus formas de cognición y percepción.

De esta manera, podemos concluir que el análisis de la metáfora en *Moneda de tres caras* o mejor dicho, su sistema metafórico, destacado por la sofisticada construcción de las metáforas, abundancia de ciertos patrones asociativos y principios de trabajo con diversos elementos figurativos arraigados en el lenguaje, nos permite estudiar con mayor profundidad las ideas del libro, entender cómo se manifiestan aquí, a nivel lingüístico, dos estéticas muy distintas entre sí: el romanticismo y el posmodernismo, así como acercarse a la comprensión del “artificio” de Francisco Hernández: sus métodos y mecanismos del trabajo poético.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Hernández, Francisco, *Moneda de tres caras*, en *En grado de tentativa, Poesía reunida*, vol. 1, México, Almadía/Fondo de Cultura Económica, 2016.

### 2. Sobre la poesía de Francisco Hernández

2.1. Argüelles, Juan Domingo, “Francisco Hernández en la madurez poética”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994.

2.2. Escalante, Evodio, “El estetograma de la locura”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994.

2.3. Galicia Isasmendi, Berenice, “La herida trágica romántica: Acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico”, BUAP, 2017.

2.4. Gaspar Abraham, Fernando, “La locura como discurso en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández”, tesis de licenciatura, UNAM, 2000.

2.5. González Molina, Óscar Javier, “Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández, y de *A pie* de Luigi Amara”, El Colegio de México, 2016.

2.6. Jeannet, Frédéric Yves, “Noticias de Borneo: entrevista con Francisco Hernández”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 12, 1995.

2.7. Martínez Elizalde, Jocelyn, “Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra de poética de Francisco Hernández”, tesis de doctorado, UNAM, 2022.

2.8. Moscona, Myriam, “Conversación con Francisco Hernández”. *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994.

2.9. Ramírez Cruz, Israel, “Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes”, tesis de doctorado, UNAM, 2014.

2.10. Tornero Salinas, Angélica, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, UNAM, 2000.

2.11. Velásquez Guzmán, Mónica, “Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita”, tesis de doctorado, El Colegio de México, 2004.

### 3. Sobre la teoría de la metáfora

3.1 Aristóteles, *El Arte Poética*, trad. de José Goya y Munian, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

3.2. Arutiúnova, Nina, “Metafora y discurs”, en Nina Arutiúnova (comp.), *Teoriia metafori*, [Metáfora y discurso, en Teoría de la metáfora], Moscú, Progress, 1990, p. 9.

3.3. Black, Max, *Modelos y metáforas*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala, Madrid, Tecnos, 1996. Trabajo original publicado en 1962.

3.4. Cassirer, Ernst, “El poder de la metáfora”, en Ernst Cassirer, *Mito y lenguaje*, trad. de Carmen Balzer, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971. Trabajo original publicado en 1925.

3.5. Jakobson, Roman, “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances”, en Roman Jakobson, *Selected Writings*, t. 2. *Word and Language*. [Dos aspectos de lenguaje y dos tipos de afasia, en Obras selectas, t. 2, Mundo y Lenguaje], La Haya /París, Mouton Publishers, 1971. Trabajo publicado en 1956.

3.6. Lakoff, George y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986. Trabajo original publicado en 1980.

3.7. Moskvín, Vasili, *Russkaya metáfora*, [La metáfora rusa], 2a ed., Moscú, Lenand, 2006. Trabajo publicadon en 1997.

3.8. Ortega y Gasset, José, “Las dos grandes metáforas”, en José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, t. 2, Madrid, Revista de Occidente. Trabajo publicado en 1924.

3.9. Potebnia, Aleksandr, “Slovo y mif”, en Aleksandr Potebnia, *Estetica i poetica*, [La palabra y el mito, en Estética y poética], Moscú, Iskustvo, 1976.

3.10. Quintiliano, Marco Fabio, *Instrucciones oratorias*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, t. 2, Madrid, Imprenta de la Viuda de Hernando y C. A, 1887.

3.11. Richards, Ivor, “Metaphor”, en Ivor Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, [Metáfora, en *Filosofía de la retórica*], Nueva York, Oxford University Press, 1936.

3.12. Uspenski, Boris, “Anatomía metáfori y Mandelshtama”, en *Novoiie literaturnoie obozreniie*, (Moscú), núm. 7, 1991.

3.13. Vico, Giambattista, *Ciencia nueva*, trad. Rocío de la Villa Ardura y Santiago DíazH Sepúlveda, Madrid, Técnos, 1995.

3.14. Wheelwright, Philip, “Two Ways of Metáphor”, en Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality*, [Dos tipos de la metáfora, en Metáfora y realidad], Londres, Indiana University Press, 1979.

3.15. Zhirmunski, Víktor, “Metafora v poetike russkij simvolistov”, [“Metáfora en la poética de los simbolistas rusos”], *Novoiie literaturnoie obozreniie* (Moscú), núm. 1, 1999.

#### **4. Literatura adicional**

4.1. Bajtín, Mijaíl, Zapisi o russkoi literature en Mijaíl Bajtín, *Sobraniiie sochinenie*, [Transcripciones de las conferencias sobre la literatura rusa, Obras Completas], t. 2. Moscú, Russkiiie slovari, 2000.

4.2. Bajtin, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003. Trabajo original publicado en 1965.

4.3. Bleuler, Eugen, *Rukovodstvo po psijiatrii*, [Manual de psiquiatría], Berlín, Tovarishestvo “Vrach”, 1920.

4.4. Bruhm, Steven, *Gothic bodes: the politics of pain in romantic fiction*, [Cuerpos góticos: las políticas de dolor en la ficción romántica], Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1994.

4.5. Burns, Robert, *Bodies at risk: unsafe limits in romanticism and postmodernism*, [Cuerpos en riesgo: límites inseguros en el romanticismo y posmodernismo], Nuevo York, Albany, 1998.

4.6. Chouciño Fernández, Ana, “Poesía mexicana 1990-1996: Generación de los años cuarenta”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, núm. 186, 1999.

4.7. Deleuze, Gille y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Ediciones Paidós, 1985. Trabajo original publicado en 1972.

4.8. Eliot, Thomas Sterns, “The Conceit in Donne” (Lecture IV), en Thomas Sterns Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926*,

*and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University*, 1933, [Conceit en Donne, en *Variedades de la poesía metafísica*], Londres, Faber and Faber, 1993.

4.9. Eichenbaum, Boris, *Anna Ajmatova Opit analiza*, [Anna Ajmátiva Ejercicio del análisis], Múnich, Im Werden Verlag, 2006. Trabajo original publicado en 1923.

4.10. Espinasa, José María, “Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 24, 1995.

4.11. Fenollosa, Ernest y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, trad. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Visor Libros, 1977. Trabajo original publicado en 1913.

4.12. Flores, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

4.13. Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1959. Trabajo original publicado en 1956.

4.14. Hulme, Thomas Ernest, “Romanticism and Clasisisim”, [Romanticismo y Clasisismo], *Poetry Fonudation*, 15 de febrero 2010. Trabajo original publicado en 1924.

4.15. Hiriart, “Capitulaciones y heterodoxias: Consideraciones sobre el hecho mexicano”, *Letras Libres*, 31 de julio de 1999.

4.16. Editores Primera Página, “Evodio Escalante: Los tres pilares”, *Primera página*, 18 de julio de 2016.

4.17. Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia y Armando Suárez, 3a ed., México, Siglo XXI, 2009, p. 103. Trabajo original escrito y publicado en 1949/1996.

4.18. Mandelshtam, Osip, “Rasgovor o Dante” *Sobraniye sochineniy v 3 tomaj*, [Conversación sobre Dante, Obra reunida en 3 volúmenes], t. 2, Múnich, Inter-Language Literary Associated, 1971.

4.19. Paz, Octavio, “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”, *Vuelta*, núm. 115, junio de 1986.

4.20. Pound, Ezra, “A Few Don’ts by an Imagiste”, *Poetry Foundation*, 30 de octubre de 2005. Trabajo original publicado en 1913.

4.21. *(The) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4ta ed., Princeton, Princeton

University Press, 2012.

4.22. Shelley, Percy Bysshe, *Defensa de la poesía*, trad. de Leonardo Williams, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1978. Ensayo escrito en 1821.

4.23. Sucre, Guillermo, “La máscara, la transparencia”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 9, núm., 5 (53), 1973.

4.24. Rudniov, Vadim, “Shizofrenicheski discours”. [Discurso esquizofrénico], *Logos*, (Moscú), núm. 4, 1991.

4.25. Vinogradov, Víktor, “O poezii Anni Ajmatovoi”, en Víktor Vinogradov *Poetika russkoy literaturi*, [Sobre la poesía de Anna Ajmátova, en Víktor Vinogradov, *Poética de la literatura rusa*], Moscú, Nauka, 1976. Trabajo original publicado en 1925.

4.26. Zhirmunski, Víktor, *Nemetski romantizm y sovremennaiia mistika*, [El romanticismo alemán y el misticismo moderno], San Petersburgo, *Novoie vremia*, 1914.