

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 6, núm. 14, enero-abril 2026, Sección Flecha, pp. 98-113.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v6i14.248>

La representación del hablante lírico  
en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández

The Representation of Speaker Lyrical  
in Francisco Hernández's *Moneda de tres caras*

Luis Antonio Mendoza Vega  
Universidad Veracruzana, México

ORCID: 0000-0002-6723-6857  
[mendozavegatributo@gmail.com](mailto:mendozavegatributo@gmail.com)

Recibido: 09 de abril de 2025  
Dictaminado: 06 de octubre de 2025  
Aceptado: 31 de octubre de 2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# La representación del hablante lírico en *Moneda de tres caras* de Francisco Hernández

## The Representation of Speaker Lyrical in Francisco Hernández's *Moneda de tres caras*

Luis Antonio Mendoza Vega

### RESUMEN

Frente a una numerosa bibliografía que ha leído *Moneda de tres caras* (1994) de Francisco Hernández, primero bajo el concepto de máscara poética y segundo como un conjunto de tres textos, propongo una lectura crítica desde la noción de hablante lírico para señalar que la nueva disposición de la obra, dentro de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016), provoca una apreciación más sugerente del título. Quiero decir: es posible leer el libro como un gran poema largo, debido, principalmente, a la enunciación de un único sujeto, puesto que un cuerpo y una conciencia metaficcional son expuestos a lo largo de tres apartados, marcando los estados de un desorden mental en ascenso.

*Palabras clave:* Francisco Hernández; poema largo; hablante lírico; poesía mexicana; metaficción.

### ABSTRACT

In contrast to the extensive body of scholarship that has read Francisco Hernández's *Moneda de tres caras* (1994), first through the concept of the mask poem and, second, as a collection of three texts, I propose a critical reading grounded in the notion of speaker lyrical. This approach aims to demonstrate that the new arrangement of the work in *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016) invites a more suggestive appreciation. That is, it becomes possible to interpret the book as a single extended poem, primarily due to the enunciation of a unified subject, since a body and a particular metafictional consciousness unfold across the three sections, delineating the stages of an intensifying mental disorder.

*Keywords:* Francisco Hernández; Long Poem; Speaker Lyrical; Mexican Poetry; Metafiction.

Parto de la siguiente pregunta: ¿por qué Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1946), en la primera edición de *Moneda de tres caras* (1994), coloca a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* al inicio, para después, dentro de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (2016), retractarse, colocándolo justo a la mitad? En esta versión, en la unidad conformada por tres momentos –*Habla Scardanelli, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* y *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*–, puede apreciarse un desorden mental en ascenso. Debido a ello, considero a este poema largo el espacio de enunciación de un único sujeto, puesto que un cuerpo y una conciencia metaficcional son expuestos a lo largo de las secciones. Como señala Alejandro Palma Castro (2015), “no se trata de quién hable, sino de lo que traiga a cuenta cuando hable” (p. 39).

Christian Peña (2016) señala algunas rutas de lectura para la obra del poeta veracruzano, basadas, sin embargo, en cuestiones meramente histórico-biográficas, como el padre y el terruño. Más tarde, cuando habla del objeto del presente trabajo, se limita, de nueva cuenta, a interpretaciones que la crítica literaria suele frecuentar cuando de la trilogía germánica se trata: “El *dramatis personae* que Hernández evidencia en *Moneda de tres caras* no es un listado de personajes con biografías extremas, sino la afinidad azarosa –fáustica en varios casos– entre el poeta y ellos” (p. 16). Desde *Portarretratos*, de 1976, la otredad y la máscara se consolidaron como temas centrales de la poesía del escritor. Muchas de las reflexiones por parte de académicos y ensayistas establecen la presencia de estos elementos como parte de toda una generación de poetas mexicanos. Gloria Gervitz, Elsa Cross, David Huerta, Antonio Del Toro, junto con Hernández, conforman la llamada “Generación del desencanto”, la de la década de 1940, quienes desde un principio no demuestran inclinación por una poesía comprometida o sociologizante, estableciendo una distancia entre el mundo empírico y

el sujeto lírico de sus poemas (Dadaeva, 2023; Flores, 2010). Quiero decir: mediante el uso de máscaras, el poeta no sólo separa su identidad del mundo, sino también de su propia obra, creando un espacio donde se reflexiona críticamente tanto la actividad artística como la realidad histórica, sin aludir directamente a ellas. Menciona Alejandro Higashi (2015):

La máscara, en última instancia, se vuelve también estímulo (*memoria o presencia*) para quien lee; no es un signo autónomo y acabado, sino una dirección que se completa cuando el público lector asume su papel de dar sentido en el polo opuesto de la creación por medio de un intenso trabajo epistemológico y hasta libresco, porque a menudo la inserción de anécdotas biográficas de la máscara implica indagar en la bibliografía para reconstruir el episodio (velado por la suspensión referencial de la expresión poética) como un requisito ineludible para llegar a la epifanía personal (p. 91).

En este sentido, me alejo de leer *Moneda de tres caras* bajo el concepto de máscara poética, en principio, porque el lector puede continuar con el vicio de vincular al que habla en el poema con el que firma el libro, un espejismo que obstruye la apreciación de una forma literaria propositiva, en este caso, la del poema largo, dado que si el yo lírico es, al igual que sus objetos de enmascaramiento, el yo de un artista alejado de la razón, resulta entonces otro sujeto dislocado, uno que usurpa, en los momentos álgidos de su padecimiento, las identidades de los otros y habla como los otros, piensa como los otros, sueña como los otros. El emisor de este cerbero de la poesía mexicana tiene luego que ser, por fuerza, un poeta también enajenado, manifestado abiertamente en las marcas textuales, introductoras y aclaradoras de cada segmento. Por lo anterior, me inclino por lo que Mónica Velásquez Guzmán (2004) ha llamado “hablante lírico”, como una de las formas con la que los poetas hispanoamericanos del siglo xx han buscado abrir, desestructurar o dramatizar la voz en el discurso poético, con la ayuda también de la prosa y la narrativa, así como de la intertextualidad, todo como parte de una crisis del sujeto: “la elección de un tipo de hablante [y su forma de aparición] es la parte visible de un pensamiento

plural que la subyace y tiene implicaciones tanto en el estudio e interpretación del poema, como en la caracterización de la obra” (p. 19). Sin embargo, cuando se dedica a hablar de la intencionalidad polifónica en el libro de mi interés surge un problema: el orden de lectura que utiliza.<sup>1</sup> Recuérdese que las partes de *Moneda de tres caras* fueron publicadas de manera independiente en épocas distintas. Por orden de aparición, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* vio la luz en 1988; *Habla Scardanelli*, en 1992; y, finalmente, *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*, en 1994, con la publicación de la trilogía bajo el sello de El Equilibrista, aunque una versión aislada de éste fue difundida en 2015, por Cuadrivio. Si bien la interpretación de Velásquez Guzmán ofrece puntos importantes sobre la obra, como la estética neorromántica a partir de la presencia de la locura, lo femenino y la muerte, su lectura no agota las posibilidades del poema,<sup>2</sup> caso contrario al de Óscar Javier González Molina (2016), quien sí subraya una variedad temática y formal de la poesía de Hernández, leída desde la propuesta del poema largo, esto es, “el diálogo entre el todo y la parte, el fragmento y la unidad, la ruptura y la continuidad” (p. 173), donde se conjuga tanto lo narrativo como lo biográfico. El investigador señala también los diferentes ritmos que reflejan y reiteran la diversidad melódica en el trabajo del poeta.<sup>3</sup> Desgraciadamente, no se aventura más allá y se restringe a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, definiendo a *Moneda de tres caras* como un conjunto de tres poemas.

En este caso, los cambios en la integración y disposición de las partes en *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* permiten una

---

<sup>1</sup> De hecho, las referencias de años recientes consultadas para este trabajo omiten esta cuestión.

<sup>2</sup> Dichos tópicos son abordados también por José Eduardo Serrato Córdova (2008), quien vincula a Hernández con una larga tradición de poetas familiarizados con la locura, además de señalar el uso de paratextos –“Sueña”, “Canta”, “Escribe”, en *Habla Scardanelli*– como acotaciones teatrales que hacen al poema una experiencia cercana al drama.

<sup>3</sup> Afín a esta preocupación, puede leerse a Israel Ramírez Cruz (2014), cuyo análisis expone la fuerza rítmica que da unidad, simetría y contundencia a los versos y estrofas de *Habla Scardanelli*.

propuesta como la del poema extenso con tres momentos interdependientes. Menciona Alejandro Higashi (2016): “la mera selección de la obra para una colección y no para otra sugiere ya una intervención editorial” (p. 38), es decir, supone una puesta en crisis del significado de la obra, así como del espacio de publicación. Por ello, la decisión artística respecto al nuevo orden de los elementos en *Moneda de tres caras* demanda una atención comunicativa, esto es, un excedente de sentido, para el lector interesado.

Así, en *Habla Scardanelli* se expone la primera manifestación de la enfermedad del sujeto cuando se personifica esa “larga y enfermiza tristeza” (Hernández, 2016, p. 181) que a Hölderlin acusó después de perder a su amada Sussete Gontard. El yo que habla en la nota introductoria —el que ha intentado sumergirse en la mente de un loco, Scardanelli, para imaginar “sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones” (p. 181) y así hablar de una pasión a partir de las palabras de la Griega-Diótima-fantasma de Sussete— no sólo resulta la voz enunciativa, es decir, quien ordena la puesta en escena de esta primera parte del gran poema, sino también el actor que hace del papel en dicho drama amoroso, esto es, una representación del poeta romántico. De esta manera, la máscara deviene patología en la subjetividad del hablante, que bien podría ser la causa de todo el padecimiento lingüístico: el poema de largo aliento.

Por lo tanto, a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* le corresponde la continuidad y variedad de la enfermedad literaria. En esta parte, el yo lírico se dirige al músico alemán sin obtener respuesta, esto es, resulta un monólogo que se vuelca en un soliloquio, donde se desarrolla tanto una biografía como una autobiografía de forma paralela.<sup>4</sup> Así se revela a este sujeto casado, con hijos, ciudadano, en hartazgo, aficionado a la música de Schumann, que poco a poco se desvanece en su propia fabulación poética:

---

<sup>4</sup> El nacimiento de Robert Schumann, el primer encuentro con Clara, los primeros besos, el padre de ella, quien odia la relación por cierto miedo a tener descendencia enferma, dada la hermana suicida del músico, la revuelta de 1849, donde aparece Richard Wagner, los brotes delirantes, es decir, “los demonios” que lo acosan, luego su hospitalización y las visitas de la amada, quien parece sucumbir ante los mismos espíritus, es decir, la locura.

“Eran dos, Robert Schumann, / dos gemelos distintos en un solo cerebro / verdadero” (Hernández, 2016, p. 213).

Pasa así el lector a la bitácora de viaje de Georg Trakl en Borneo, es decir, el último momento de la enfermedad del hablante. Aquí, el yo lírico se confunde con el del poeta austríaco; sin embargo, una nota al final, y en cursiva, al igual que los primeros versos de los episodios de Scardanelli y Schumann, da pautas sobre quien habla, pues de nuevo se refiere a un trabajo de escritura e invención poética: “*El poeta Georg Trakl nació en Salzburgo en 1887 y murió en Grodek en 1914 debido a una sobredosis de cocaína o caspa del diablo. Era farmacéutico, vivió enamorado de su hermana Grete y nunca fue a Borneo*” (Hernández, 2016, p. 251). Esto podría corroborar mi hipótesis de un poema largo, de tono casi novelesco, donde el hablante está tan sumergido en la voz de los otros, los personajes que conjura para hablar, no sólo de relaciones amorosas con finales trágicos, el suicidio, la demencia, las drogas, los estados oníricos, el doble, sino también de la creación literaria como una enfermedad mental. Jocelyn Martínez Elizalde (2022) señala que muchos de los recursos, como la referencia y la usurpación de voces, están presentes en generaciones anteriores a Francisco Hernández; su aporte a la tradición aparece en este juego metaficcional del yo lírico.

El poema utiliza la representación para traer al presente la estética de los tres personajes, siempre con distancia de por medio, convirtiendo a los otros en mera forma histórica. Para Angélica Tornero (2000), la imagen del pasado como experiencia de alteridad se manifiesta como resistencia tanto a la pérdida de ella como al retroceso: “El yo poético conversa con el otro yo que se disuelve en el pasado, que surge como diferencia con el presente. Pero su procedimiento, lejos de pretender la ausencia misma, el vacío, reclama una imperiosa necesidad de llenar de sentido” (p. 212). Así, la simultaneidad temporal es mera simulación, pues el pasado persiste únicamente como excusa literaria. En este contexto, la escritura relativiza las diferencias de los yoes, tanto el de las máscaras como el del hablante lírico, para escenificarlos en un único espacio.

En *Habla Scardanelli*, el yo de la nota introductoria, el que transita también todo *Moneda de tres caras*, se encuentra simultáneamente

dentro y fuera de los acontecimientos fabulados. Este sujeto, inmerso en un proceso de escritura y abierto a la voz del otro, origina la construcción poética en torno a los pensamientos y las pasiones del *alter ego* de Hölderlin. Asimismo, establece la pluralidad de la primera persona, característica de este extenso poema, donde, en cada apartado protagonizado por dos figuras —el artista y la amante—, el hablante emerge como un tercer elemento que los presentifica.

La sección dedicada a *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* desarrolla de manera más clara una secuencia narrativa lógica, en gran medida porque se centra en reconstruir la biografía del músico. No obstante, lo más destacado es la interacción conversacional entre el yo y el otro sobre el que se escribe, una dinámica que revela la coexistencia de elementos también autobiográficos. Dicha combinación sitúa al poema dentro de una estética plenamente contemporánea, caracterizada por la disolución de las fronteras entre géneros y formas enunciativas. De hecho, Tornero (2000) señala otros elementos de la posmodernidad manifestados en la obra del poeta veracruzano:

La fórmula de Hernández se apega o se asemeja a cierta caracterización que se ha hecho sobre este concepto, desde tres perspectivas. Primero, tomar de la tradición un texto de referencia y reescribirlo. El poeta tomó dos textos poéticos y uno musical, además de las biografías, también textos históricos, de tres autores de la tradición germano-parlante y los reescribió. Segundo, diluir el sujeto. El sujeto individual del arte moderno, ese que pugnó por un estilo inequívoco no existe en esta propuesta poética. Se trata de la escritura simbiótica de los muertos y el vivo; de la *summa* de sujetos, de experiencias, de historias. Tercera, la autoría está diseminada y no interesa. Aun sabiendo que es Francisco Hernández el autor formal de esta poesía, el lector realiza, junto con el poeta mexicano, una metamorfosis definitiva, una disolución del yo en otros, aunque hayan muerto (p. 209).

Esto no pasa exclusivamente en la obra de Hernández; la Generación del desencanto y las posteriores se caracterizan precisamente por la asistencia a un mundo que establece un nuevo orden político,



económico y social, debido en gran parte al progreso de los medios de comunicación, así como a movimientos de grupos minoritarios:

Al declinar el romanticismo del siglo XIX, la modernidad dio de nuevo primacía a la materia verbal, retomó propuestas de búsqueda en el lenguaje, en las palabras, en la sintaxis; se acudió a formas exploradas por poetas del Siglo de Oro español para re TRABAJARLAS y revalorarlas; los juegos de composición se convirtieron en el canon de recreación poética (Torner, 2000, p. 18).

En gran parte de la literatura mexicana, el pensamiento posmoderno se manifiesta en la eliminación de los límites entre lo popular y lo culto, así como también en el rechazo hacia los géneros puros:

dando cabida en la misma composición a varios de ellos; se carnaliza o se niega la historia; cuando se recrea el pasado, se hace desde una perspectiva irónica; la metaficción y la intertextualidad predominan sobre la ficción tradicional, lo mismo que lo ontológico sobre lo epistemológico; se actualizan algunos estilos del pasado, como el barroco, y algunos géneros, como los relatos caballerescos o picarescos; se da énfasis a la crítica del lenguaje y de la ideología; y se eliminan las oposiciones binarias (Leal, 2013, p. 457).

No hay entonces una identidad absoluta del yo, sino su representación y metafictionalización. El sí mismo se resuelve en otredad dentro de su discurso.

Así, en *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl* el detonante para el hablante lírico es un “dato histórico marginal” (Torner, 2000, p. 224), señalado tanto en el epígrafe como en la nota al final del apartado: el deseo no materializado de Georg Trakl de visitar la isla de Borneo. Este hecho se convierte en el punto de partida para que el sujeto construya un viaje imaginario al interior del poeta austríaco. De este modo, se retoma el ejercicio especulativo sobre el otro, manteniéndose siempre dentro de los límites de lo verosímil. El tránsito entre el yo del hablante y el yo de los personajes no sólo posibilita la construcción de una identidad abierta, sino que permite revitalizar estéticas, métricas y subgéneros consi-

derados anticuados. A través de su representación, estas últimas se transforman en una forma de “genealogía sensible” (p. 227) para quien habla.

El sujeto de *Moneda de tres caras* resulta, en suma, una especie de narrador omnisciente, es decir, alguien que relata líricamente la historia de sus personajes porque conoce todo de ellos, mientras desarrolla la suya de manera “parasitaria” (Tornero, 2000, p. 310). La conexión entre Scardanelli, Schumann y Trakl con el hablante es necesariamente artística, lo que implica que al presenciarlos en el poema como formas históricas el poema también historiza al yo englobante. Esto da lugar a una metaficcionalización, que convierte al poema largo en una instancia poética reflexiva y crítica del acto de enunciación:

el yo narrador en relación con ese tú que es otro pero con el cual se identifica, resulta, al final, una imagen virtual. El yo ausente-presente como otro, como Schumann, [Scardanelli] o Trakl es virtualidad. Pero también el otro como otro es realidad virtual; existe en tanto existe en el yo-narrador, en este caso el poeta, o en el biógrafo-historiador, dado el caso (Tornero, 2000, p. 227).

Al respecto, José Ángel Baños Saldaña (2023) propone el concepto de “autopoética endoliteraria lírica metautorial” como “la reflexión por parte de un autor desde dentro de la literatura [que] examina las propiedades ficcionales de su escrito o la contrapone a la realidad”. Se puede decir en este sentido:

se alternan las cuestiones relativas a la introspección ficcional de la obra —la metafiction— con las de indagación en la ficcionalidad del sujeto enunciator, sea este un personaje o un equivalente al emisor fáctico —la autoficción o las figuraciones del autor—. Por tanto, se mezclan indistintamente valoraciones metaficcionales y metautoriales (pp. 287-288).

*Moneda de tres caras*, mediante paratextos, revela no sólo la intencionalidad discursiva del emisor, sino también la conciencia de los principios ficticios de la obra y de su enunciado. La autoría virtual

sugiere la posibilidad de interpretar la obra como un poema meta-ficcional. Esto se debe a la presencia de un hablante que, aunque se dirige a los demás, unifica las distintas voces y perspectivas en una sola enunciación, donde el enmascaramiento se presenta como una enfermedad tanto mental como lingüística.

Al igual que Tornero, Alina Dadaeva (2023) analiza la manifestación del trastorno psicológico en *Moneda de tres caras*, pero lo aborda, desde la construcción metafórica, como una expresión del pensamiento de Hernández, enmarcado en una lógica anticapitalista. La autora lo interpreta como parte del régimen posmoderno, caracterizado por el desvanecimiento del sujeto lírico, la alteridad y la coexistencia de diversos registros discursivos. Asimismo, señala una unidad tanto temática como formal:

los tres poemarios podrían ser definidos como poemas extensos, caracterizados por “la variedad dentro de la unidad”, según el principio que Octavio Paz postula como un rasgo determinante del poema largo y que consiste en la 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” en definición de Evodio Escalante: pues, de acuerdo a Octavio Paz, aunque las partes del poema largo no tienen completa autonomía, “cada parte tiene vida propia” (p. 12).

Esta posibilidad de lectura de *Moneda de tres caras* como un solo poema podría ser bajo lo que llamo un “relato lírico delirante”, jugando con la declaración del mismo poeta:

voy a contar la apasionante vida de Schumann como si fuera un relato, solo que de la única manera en que lo puedo hacer, escribiendo poemas, mezclando prosa y verso, sin preocuparme mucho por cuidar cuándo es prosa y verso, simplemente escribirlo y ya. Y

así fue cómo se dio el primero de estos tres relatos de *Moneda de tres caras* (Jeannet, 1995, p. 164).

Por lo anterior, el relato, al existir plenamente en lo subjetivo, asegura que el poema conserve su pertenencia al género lírico, porque, dentro de las múltiples capas de enmascaramiento, prevalece un sujeto que transita desde un yo romántico hasta un yo posmoderno, explorando y exponiendo las experiencias asociadas con la patología mental, esto es, prevalece un yo englobante enfermo.

Si para Dadaeva (2023) el discurso esquizofrénico de los personajes se presenta como una fuerza reaccionaria frente al poder capitalista-racional, situando al artista y al loco “más allá de todos los preceptos y constructos ideológicos” (p. 16), *Moneda de tres caras* puede leerse como una forma metafórica del padecimiento, pues el poema largo funciona como una extensión simbólica de su título, representando la complejidad inherente a la imagen de la moneda: no hay cara ni cruz, sino algo más.<sup>5</sup> Según Evodio Escalante (1994), la patología, concebida como metamotivo o supertropo en la obra de Hernández, adquiere la forma de un “estetograma” (p. 9): un signo o conjunto de signos que aluden a una concepción de belleza. El gran poema se presenta entonces como la materialización de la enfermedad del hablante, reflejada en contrapunto con las biografías de sus referentes, y asimismo como forma de su pensamiento estético.

Lo anterior manifiesta una ruptura definitiva entre la figura autoral y la voz discursiva, gracias a la historización de la estética: la representación, siguiendo a Bajtín (1989), que se presenta todo el tiempo representando. El teórico plantea que la palabra novelesca emerge de la imagen de un lenguaje ajeno, una zona de contacto dialógico manifestada a través de una especie de enmascaramiento. Para el caso que me ocupa, cambio la noción de “palabra noveles-

---

<sup>5</sup> De hecho, la investigadora define a las metáforas extensas como “complejas construcciones metafóricas que provienen de varios campos temáticos y pueden contener en su estructura otras figuras retóricas” (Dadaeva, 2023, p. 53), concepto bajo el que puede leerse perfectamente el poema de Francisco Hernández.

ca” por “representación”, en tanto que el autor explica que los procedimientos expresivos poético-directos en toda obra de ficción, incorporados a la estructura de la imagen, mantienen su significado, pero están, al mismo tiempo, “tomados con reservas” (p. 148) y se muestran en su relatividad e imperfección históricas, es decir, se vuelven críticos. De este modo, el espacio de la representación polemiza con las imágenes representadas. Hay, pues, una heterogeneidad de lenguajes, un sistema de niveles con todos los medios de expresión de la palabra y de la representación que se entrecruzan. Toda palabra directa en el texto se objetiva, en mayor o menor medida, convirtiéndose en una indirecta. Esta dualidad permite que el lenguaje reflexione sobre sí mismo y sobre la literatura, incluidos todos los géneros y textos literarios preexistentes, demostrando su capacidad para abarcar y transformar las formas de expresión. Así, la representación deviene en un método que refleja la complejidad de las interacciones lingüísticas, culturales, sociales e históricas, consolidándose en una imagen unívoca del hecho literario.

En este sentido, *Moneda de tres caras* deviene una forma que construye una crítica del sujeto lírico, insertándolo —o insertándose a sí mismo— en la Historia, idea que comulga perfectamente con T. S. Eliot (1989), por ejemplo: “El tiempo presente y el tiempo pasado / Acaso estén presentes en el tiempo futuro / Y tal vez al futuro lo contenga el pasado” (p. 9). Quiero decir: el poema refleja una interacción compleja entre espacios y tiempos, demostrando cómo el hablante en su discurso asimila múltiples identidades. Este proceso genera a su vez una dislocación en el uso de los deícticos, pues pierden sus funciones previas. Así, la tensión entre unidad y diversidad, así como entre repetición y novedad, características del poema largo —Octavio Paz *dixit*—, se intensifica mediante una sucesión de subjetividades históricas, que el yo lírico revisa, recoge y, hasta cierto punto, adopta como propias. Menciona al respecto María Cecilia Graña (2006): “La tensión entre el ‘aquí’ de la enunciación y el ‘allí’ del enunciado [propio de todo hablante subjetivo-objetivo post-nietzscheano] es la que impulsa el argumento” (p. 12), es decir, la reflexión poética en el poema, puesto que, a pesar

de la impersonalización del yo, paradójicamente el mismo acto de enunciación lo contiene y lo enmascara.

Rimbaud lo dijo antes: el yo siempre es otro. La apuesta de Francisco Hernández corre, en cambio, hacia la historización del yo mediante un poema largo, que se adapta perfectamente a un periodo de crisis, como lo es la posmodernidad:

el poema largo presentado en episodios cortos; en vez de darnos un poema extenso único, nos ofreció una versión con recortes que permitía progresar poema a poema, distribuyendo con mesura porciones del poema largo [como sucede con la edición de 1994 de *Moneda de tres caras*]. La estrategia era eminentemente comercial; atendía al público inmediato y al diagnóstico de un iluminador estudio de mercado (y aquí, conviene recordar la estrecha relación profesional de Francisco Hernández con la publicidad): igual que el impresor de enciclopedias, enfrentó la crisis cultural vendiendo fascículos coleccionables que ofrecían un todo, pero que durante el proceso de venta podían adquirirse con comodidad, comprados semanalmente en el puesto de periódicos a un módico precio (Higashi, 2015, p. 149).

La lectura que ofrezco de *Moneda de tres caras* no se aleja de lo anterior. La edición de *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* quita cierta opacidad en la poética de Hernández, aquella que daba pie para hablar de tres poemas, dado que ahora, bajo los subterfugios de las máscaras, un hablante está expuesto como el único generador de sentido del relato poético delirante. ➤

#### REFERENCIAS

- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus.
- BAÑOS SALDAÑA, J. A. (2023). Tipología de las autopoéticas y análisis crítico: la poesía de Ángel González. En N. A. Cuevas Velasco &

- R. Velasco (Coords.), *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* (pp. 281-306). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- DADAEVA, A. (2023). *Metáfora, sus funciones y características en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*. [Tesis de Especialización]. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Véase <https://doi.org/10.24275/uama.6948.10089>
- ELIOT, T. S. (1989). *Cuatro cuartetos*. José Emilio Pacheco (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- ESCALANTE, E. (1994). El estetograma de la locura. *Periódico de poesía*, 8, 9-11. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=4596>
- FLORES, M. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GONZÁLEZ MOLINA, Ó. J. (2016). *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: Cada cosa es Babel de Eduardo Lizalde, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández y A pie de Luigi Amara*. [Tesis de Doctorado]. Ciudad de México: El Colegio de México. Véase <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10000158>
- GRAÑA, M. C. (2006). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- HERNÁNDEZ, F. (2016). *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HIGASHI, A. (2015). *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HIGASHI, A. (2016). Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea. *Valenciana*, 18, 35-66. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/143/396>
- JEANNET, F. Y. (1995). Noticias de Borneo. Entrevista con Francisco Hernández. *Temas y variaciones de literatura*, 6, 159-182. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Véase <https://hdl.handle.net/11191/1404>

- LEAL, L. (2013). El cuento mexicano: del posmodernismo a la posmodernidad. En A. Pavón (Coord.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX* (pp. 453-474). [Tomo I]. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MARTÍNEZ ELIZALDE, J. (2022). *Formas de enunciación, construcción de personajes y desarrollo del proceso creativo en la obra poética de Francisco Hernández*. [Tesis de Doctorado]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <http://132.248.9.195/ptd2022/marzo/0822975/Index.html>
- PALMA CASTRO, A. (2015). El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández. *Valenciana*, 16, 37-55. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://doi.org/10.15174/rv.v0i16.108>
- PEÑA, C. (2016). *Dramatis personae*. En F. Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vol. I* (pp. 11-19). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Cruz, I. (2014). *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]. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Véase <http://132.248.9.195/ptd2014/agosto/0718408/0718408.pdf>
- SERRATO CÓRDOVA, J. E. (2008). De dioses y monstruos. Francisco Hernández, heredero de la tradición del delirio. *Valenciana*, 2, 25-41. Guanajuato, Universidad de Guanajuato. Véase <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/287/386>
- TORNERO, A. (2000). *Las maneras del delirio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Velásquez Guzmán, M. (2004). *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*. Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita. [Tesis de doctorado]. México: El Colegio de México. Véase <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10004841>