

La presencia de Ingmar Bergman en la poesía de Francisco Hernández. Una lectura desde la hermenéutica analógica

The Presence of Ingmar Bergman in the Poetry of Francisco Hernández. A Reading from Analog Hermeneutics

Berenize Galicia Isasmendi

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

berenize.galicia@correo.buap.mx

ORCID: 0000-0002-1132-8904

Resumen: El presente artículo aborda la poesía del escritor mexicano Francisco Hernández (Veracruz, 1946) a partir de la hermenéutica analógica del filósofo Mauricio Beuchot. El análisis se centra en el poema “Acto seguido”, que forma parte del libro *Gritar es cosa de mudos* (1974), en el cual se identifican los tópicos de la nada y la fe en el Apocalipsis bíblico, ligados a partir de la reinterpretación que hace Hernández de la película *El séptimo sello* (1957), de Ingmar Bergman. Se estudia el significado de dichos tópicos y la manera en que el escritor los adopta en su poética.

Palabras clave: poesía, hermenéutica analógica, cine, Francisco Hernández, *El séptimo sello*

Abstract: This article addresses the poetry of the Mexican writer Francisco Hernández (Veracruz, 1946) based on the analogical hermeneutics of the philosopher Mauricio Beuchot. The analysis is centered on the poem “Act followed”, which is part of the book *Screaming is a Dumb's thing* (1974), in which the topics of nothingness and faith are identified in the Biblical Apocalypse, linked from Hernández's reinterpretation of the film *The Seventh Seal* (1957), by Ingmar Bergman. I study the meaning of these topics and the way in which the writer adopts them in his poetics.

Keywords: poetry, Analog Hermeneutics, cinema, Francisco Hernández, *The Seventh Seal*

Recibido: 24 septiembre de 2021

Aceptado: 16 de diciembre de 2021



La poesía crea un espacio de representación figurativa que puede ser asimilado desde la univocidad o la equívocidad. Sin embargo, para realizar la aprehensión del hecho poético, a partir de un modelo de interpretación propositivo —que vaya más allá de la tensión de dichos extremos—, es menester el “equilibrio proporcional o de mediación prudencial, que le ha asignado Hans-Georg Gadamer, al decir que la hermenéutica tiene la estructura de la *phronesis*, de la prudencia, del juicio reflexionante”.¹ Precisamente este equilibrio es, a mi entender, el fundamento central de la hermenéutica analógica del filósofo Mauricio Beuchot.

En concreto, el objetivo de este artículo es plantear una lectura de la poesía de Francisco Hernández desde dicha hermenéutica. Primero, presento un breve contexto de la obra poética de Hernández; posteriormente, abordo los presupuestos teóricos que guían este análisis, centrándome en la importancia de la hermenéutica analógica. Finalmente, realizo el análisis del poema “Acto seguido” —que figura en el libro *Gritar es cosa de mudos*, publicado en 1974— el cual, a manera de ejercicio efrástico se inspira en la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman.

1. Francisco Hernández, su poesía

Francisco Hernández nació en San Andrés Tuxtla, Veracruz, el 20 de junio de 1946; la primera vez que se le incluyó en una antología fue en *Poetas de una generación (1940-1949)*. Pero, tal como cita Trujillo Lara, Hernández no quiere considerarse parte de ningún grupo, ni “reconoce especial afinidad con los nacidos en la década de los 40”.² Al respecto, él mismo ha aclarado: “siempre me he sentido incómodo en la poesía mexicana porque como que no embono, no me acomodo en ningún lado”.³ Vicente Quirarte coincide con Hernández y también

¹ Mauricio Beuchot, “Exposición sintética de la hermenéutica analógica”, en *Actualidad de la hermenéutica analógica*, ed. Blanca Solares (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 35.

² Rodrigo Trujillo Lara, “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández” (tesis de licenciatura, UNAM, 2004), VIII, https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/la-sonora-oscuridad-del-hueso-elementos-para-una-poetica-de-francisco-hernandez187841?c=BoVy96&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_o&as=0

³ Juan M. Roca, “Entrevista con Francisco Hernández y Nuno Júdice”, *Parteaguas*, núm. 34 (2015): 21. Aunque sí reconoce la posible influencia y la segura admiración por Octavio Paz, Rubén Darío, Díaz Mirón, Carlos Pellicer, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Álvaro Mutis, Eliseo Diego, Jomi García Ascot, Fernando Pessoa y López Velarde. Confróntese con Trujillo, “La sonora oscuridad del hueso,” VIII y con la entrevista que me concedió Francisco Hernández el 8 de julio de

lo considera más ajeno a su generación (que se forma en los sesentas y publica en los setentas) que a otros contextos más abarcadores (confróntese con el prólogo a *Poesía Reunida*).

Francisco Hernández es uno de los poetas mexicanos de mayor prestigio en el panorama actual, pensemos en los reconocimientos⁴ y estudios que ha merecido su obra. Sobre estos últimos, al hacer un análisis del estado del arte, se pueden diferenciar dos tipos de textos: los primeros han sido escritos para periódicos, antologías y el *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, de la UNAM, los cuales son importantes porque abren la veta para detenerse en la obra de Hernández pero dada su extensión no permiten un análisis profundo.

Los segundos son estudios que han ahondado en su poesía; menciono los que he podido consultar directamente: los libros *Las maneras del delirio*, de Angélica Tornero y *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita, de Mónica Velásquez Guzmán. Tres artículos: “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández”, de Rodrigo Trujillo Lara; “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández”, de Alejandro Palma Castro; y “De dioses y monstruos. Francisco Hernández, heredero de la tradición del delirio”, de José Eduardo Serrato Córdova. Una tesis: “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”, de Óscar Javier González Molina. Dos capítulos de libro: “Francisco Hernández o la poesía de la delirante lucidez”, de Fernando Fabio Sánchez y “Claves en la poética de Francisco Hernández”, de Ana Chouciño Fernández. También yo he estudiado la obra de Hernández a través de mis investigaciones de maestría y doctorado: “El paralelismo estético entre el pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández” (2008) y “La herida trágica romántica: acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico”

2008, y que permanece inédita. En cuanto a la labor poética en los escritores mencionados por el veracruzano, puedo vislumbrar una línea de unión que conduce su poética: el espíritu cosmopolita que lleva a la búsqueda de un quehacer poético enriquecido por lo universal y lo nacional, no como sinónimo de imitación sino de apropiación personal y original.

⁴ Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, en 1982; Premio Carlos Pellicer, en 1993; Premio Xavier Villaurrutia, en 1994; Premio Jaime Sabines, en 2005; Premio Ramón López Velarde, en 2008; Premio Mazatlán de Literatura, 2010; el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura por la Secretaría de Educación Pública y el Gobierno de México, en 2012; Premio de Poesía Jaime Sabines-Gatien-Lapointe, en 2013 y la Medalla Bellas Artes otorgada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, en 2016.

(2017); y para los artículos: “La garganta del ángel: el sueño como viaje arquetípico en la poesía de Francisco Hernández” (2019); “Hölderlin y Scardanelli: una lectura hermenéutica sobre ‘El corazón y su avispero’ de Francisco Hernández” (2017); “Cuaderno de Borneo, el viaje arquetípico en la poesía de Francisco Hernández. Un análisis hermenéutico” (2016)⁵ y “La intensidad de resplandores abisales. El pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández” (2012).

De la poesía de Hernández asombra la versatilidad de su registro poético, su ir de las coplas y un lenguaje directo y coloquial (de su quehacer de diseñador) a un lenguaje complejo que concentra lo mítico y trascendental en el que es necesario recurrir a la labor del hermeneuta, capaz de discernir entre un uso habitual y un empleo transfigurado de símbolos y arquetipos. Elementos puntuales de su poética son el uso de la prosa, el verso y la prosa poética; así como la presencia de otros géneros, tales como la narrativa y el ensayo.

Alejandro Palma resalta que la característica que vuelve célebre la obra de Hernández es su proyecto poético en donde se despersonaliza al sujeto, lo cual es vinculado por otros críticos con la noción del enmascaramiento; pensemos por ejemplo en su libro más reconocido: *Moneda de tres caras*, “no parece un recurso fortuito sino un proyecto de obra bien definido y establecido que se expresa en términos similares a la propuesta [de Pessoa]”.⁶ Y considero, tal como el portugués, que el veracruzano, a pesar de esta llamada despersonalización, mantiene la intimidad con las voces que recrea, las cuales no responden a una selección azarosa sino más bien de vínculo, ya sea en cuanto a lo íntimo biográfico, a la obra poética, o ambas. En este sentido, Alejandro Higashi apunta que: “En el fondo las anécdotas biográficas de terceros solo sirven como pretexto para

⁵ En relación con los textos que han profundizado en la obra de Hernández, Alejandro Palma puntualiza que la importancia del veracruzano se debe (entre otros elementos) a su “desbordante imaginación e ingenio con las palabras y la coloquialidad”. Alejandro Palma Castro, “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández”, *Valenciana* 8, núm. 16 (2015): 49. Por otro lado, los textos de Tornero y Velásquez se enfocan en el análisis de *Moneda de tres caras*, que reúne los poemarios: “De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios”, “Habla Scardanelli” y “Cuaderno de Borneo”. Estos dan pauta para remarcar un elemento característico en la poética de Hernández, referido por la segunda autora como “la voluntad de ser otro”. Mónica Velásquez, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita* (Ciudad de México: COLMEX, 2009), 36. En *Moneda de tres caras* el poeta recrea parte de la existencia de tres artistas unidos por la misma lengua, la alemana, y el mismo mal, la locura: Robert Schumann, Friedrich Hölderlin y Georg Trakl.

⁶ Palma, “El sujeto enunciativo”, 48.

maquillar una expresión profundamente personal donde, a menudo, el reconocimiento se da por medio de diferentes epifanías hiladas una detrás de otra”.⁷

Sobre sus tópicos recurrentes, he identificado y estudiado las siguientes categorías: lo sagrado (visto en la religión católica y la mitología griega), el creador, la visión, el autorretrato, la muerte, la depresión, lo erótico y lo sexual, así como lo femenino, relacionados a su vez con la conceptualización de lo maravilloso. Esta categorización la obtuve con base en textos tomados de diferentes libros del poeta a partir del análisis de dos elementos centrales: símbolos y metáforas que se resignificaban o atendían a su significado original. Intenté identificar los significados simbólicos en busca de valores, constancias y cambios. Fernando Fabio Sánchez habla de una búsqueda de conexión entre la poética de Hernández y “conceptos filosóficos”⁸ y expone siete temáticas: locura y enfermedad; éfrasis; prevalencia del sentido de la vista; poetografías; mundo cotidiano; erotismo; y violencia.

En este artículo retomo parte de mi tesis doctoral: que algo fundamental en la poesía de Hernández es que “lejos de ser una simple simbiosis de relatos —propia de la postmodernidad— parte de su poética remite hacia los grandes valores que debe contener toda poesía universal”.⁹ Por lo tanto, en la obra del veracruzano existe un carácter identitario universal, cuyo uso del lenguaje simbólico permite hablar de una poesía que se instaura como un retorno a lo mítico, lo arquetípico y lo ritual. Es esta poesía de Hernández, anegada de símbolos, la que sugiero debe leerse desde la propuesta de la hermenéutica analógica y que ejemplifico con el análisis del poema “Acto seguido”.

1.1. *Hermenéutica analógica, phrónesis y poesía*

La hermenéutica tiene una larga tradición; como disciplina se encarga, en específico, de la interpretación de textos. El filósofo italiano Maurizio Ferraris, en el libro *La Hermenéutica* (2001), hace un recuento de esta. Cabe señalar que el proceso de universalización de la hermenéutica fue un acontecimiento crucial,

⁷ Alejandro Higashi, *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (Ciudad de México: UAM, 2015), 95.

⁸ Fabio Sánchez, “Francisco Hernández o la poesía de la delirante lucidez”, en *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II, coord. Rogelio Guedea (Ciudad de México: FCE-Conaculta, 2015), 185.

⁹ Berenize Galicia Isasmendi, “La garganta del ángel: el sueño como viaje arquetípico en la poesía de Francisco Hernández”, *THULE. Rivista Italiana di Studi Americanistici*, núm. 45 (2019): 44.

en el cual colaboraron diferentes autores con diversos aportes y conceptos filosóficos.¹⁰ Así, el espíritu de la hermenéutica se renovó. La idea tradicional con que era estimada se descentró: una técnica ligada al desciframiento de escrituras. El problema hermenéutico adquirió en la modernidad un trasfondo filosófico, humanístico, teológico y epistemológico. No carece de importancia detenerse en la *querelle des anciens et des modernes*; pues como ya lo ha mencionado Mauricio Beuchot, este es un tema profundo y complejo. Maurizio Ferraris aduce lo siguiente: “La hermenéutica es buena y sobre todo un descubrimiento grande y muy moderno. Antes, durante milenios, todos interpretaban, pero sin darse cuenta de las implicaciones de su acto [...]. Puesto que, por otra parte, ignoraban que en la interpretación no estaba en juego la comprensión de un hecho, de un dicho o de un escrito, sino la existencia histórica del hombre”.¹¹

La hermenéutica remite entonces a la interpretación consciente de textos, sin olvidar que en el acto interpretativo coexisten dos intencionalidades: la del autor, productor del texto, y la del lector, receptor del texto. El hecho intencional del autor tiene que ver con lo que quiso manifestar en su obra. En la actividad lectora, en cambio, se tiende a comprender lo manifestado en aquella. Por eso, en el marco de la hermenéutica analógica, se busca el término medio: la prudencia reflexiva pugna por un espacio en el que la interpretación no sea ni objetiva ni subjetiva. Es decir, está lejos de reconstruir literalmente la intencionalidad del autor y está lejos de acoger un tipo de interpretación subjetivista, del lado propio del lector, lo cual llevaría al relativismo. Beuchot escribe: “Por eso me parece que se tiene que buscar una solución intermedia, que no se peque de simplismo, con una idea de *término medio* trivial e inútil, sino que sepa recoger ese ideal de los griegos de un término medio virtuoso, a la vez complejo y rico, difícil y fecundo, y que es lo que nos guía en el fondo en la vida, ya que es la idea de virtud o *areté*, sobre todo de prudencia o *phrónesis*”.¹²

La hermenéutica analógica, por esta razón, se sitúa entre la hermenéutica objetiva y la hermenéutica subjetiva. La objetiva, intenta rescatar la intención

¹⁰ Para referir solo algunos nombres: Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre la hermenéutica* (Madrid: Istmo, 2000); Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010) y George-Hans Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 2003).

¹¹ Maurizio Ferraris, *La hermenéutica* (Ciudad de México: Taurus, 2001), 18.

¹² Beuchot, “Exposición sintética”, 38. Con base en Beuchot, sabemos que la *phrónesis* fue enseñada por Aristóteles y es análoga a la *poiesis* dado que ambas aluden a un aspecto teórico y a uno práctico. Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (Ciudad de México: UNAM-FCE, 2013), 67.

del autor, lo que quiso decir; aquí solo es válida una interpretación. Del otro lado, la subjetiva, se halla con el lector, en la cual toda interpretación es válida. En este doble gesto de la tradición hermenéutica se resume la univocidad y la equívocidad. Lo unívoco obstruye las posibilidades de lectura; lo equívoco, por su parte, las abre en demasía. Una es imparcial y taxativa; la otra parcial y relativista. Aquella presenta límites referentes a la intencionalidad del texto; la otra, en cambio, erosiona tales límites. La hermenéutica analógica se erige con equilibrio y mediación entre estos dos extremos (u opuestos). Lo que la caracteriza es el deseo de distinguir: observar con agudeza la proporción entre autor, lector y texto;¹³ por eso Beuchot sugiere acercarnos al análisis a partir de: a) lo semántico (relación del texto con los objetos que designa), b) lo sintáctico (coherencia interna del texto) y c) lo pragmático (factores extralingüísticos). Y de esta manera formular hipótesis adecuadas, de acuerdo con la prudencia deliberativa donde la proporción es un acto de sutileza, de *phrónesis*, propio de la interpretación analógica.¹⁴

La analogía es fundamental dado que toma en cuenta ambos polos: sentimiento y razón, con lo cual valora la totalidad del ser humano; así, con la hermenéutica analógica no solo se interpretan textos desde la *phrónesis* sino que es gracias a dicha interpretación que se aprehende de manera más profunda al ser humano y a su realidad para transformarla.¹⁵ Lo cual se liga con un fin ético y permite llegar a la “metafísica de la existencia, centrada en el ser”,¹⁶ pero sin olvidar la esencia; de tal manera que existencia y esencia engendran el ente que somos. Entonces, podemos también hablar de la posibilidad de una llamada metafísica hermenéutica, la cual además está ligada con la mística y la religiosidad.

¹³ En cuanto al concepto de analogía, Beuchot explica: “La analogía es, en la filosofía del lenguaje de todos los tiempos, un modo de significación intermedio entre el unívoco y el equívoco. El significado unívoco pretende ser idéntico, claro y distinto; el significado equívoco es totalmente diferente e inconmensurable, sujeto a oscuridad y relativismo. En cambio, el significado analógico es en parte idéntico y en parte diferente, predominando la diferencia, porque la semejanza misma así se nos muestra en la experiencia humana. “Analogía” significa proporción”. Beuchot, “Exposición sintética”, 40.

¹⁴ “Según nos dice la semántica, lo análogo tiene un margen de variabilidad significativa que le impide reducirse a lo unívoco, pero también le impide dispersarse en la equívocidad. La teoría de la analogía (o proporción) viene desde los pitagóricos y alcanza hasta la actualidad”. Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales*, 54.

¹⁵ Berenize Galicia Isasmendi, “Hölderlin y Scardanelli: una lectura hermenéutica sobre ‘El corazón y su avispero’ de Francisco Hernández”, en *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, coord. Antonella Cancellier, Alessia Cassani y Elena Dal Maso (Padova: CLEUP, 2017), 293.

¹⁶ Beuchot, *Perfiles esenciales*, 132.

Precisamente a partir de lo místico y religioso el filósofo mexicano alude que, al ser analógica, la hermenéutica se vincula con el balance que otorga la nada ideal (conocimiento de Dios) del místico Eckhart.¹⁷

Aunando el carácter de lo metafísico y lo ontológico, cuando la hermenéutica analógica interpreta, entiende el estatuto ontológico del texto y sabe que es un microcosmos; así mismo, siempre debe cuestionarse por la posibilidad y la prudencia de dicha interpretación; sabiendo que este cuestionamiento se inserta en uno más amplio que es el de la metafísica preguntándose por el ser (macrocosmos y diálogo humano más allá de las culturas). En este punto es importante aclarar que estas nociones teóricas (hermenéutica analógica, metafísica y ontología) se relacionan directamente con el quehacer de los artistas y los filósofos porque trascienden su individualidad para acceder a lo “universal, se [asoman] a lo específico del hombre”.¹⁸ Es así que también resulta necesario y enriquecedor marcar el vínculo entre la estética y la hermenéutica analógica pues el artista desde el momento de su creación hace que la obra pueda ser considerada una llamada *hermeneia* propia del artista.

El arte constituye una experiencia crucial que abre, en el mayor de los casos, visiones y perspectivas simbólicas referentes al mundo.¹⁹ Pero ¿qué ocurre cuando tratamos de interpretar la obra de arte? ¿De elucidar el sentido incierto de un discurso que puede ser deliberadamente alegórico? En cuanto al sentido de la obra de arte, no hay que perder de vista el juicio prudencial, la medida en la formulación de hipótesis adecuadas. Por ello, la estructura de la hermenéutica analógica brinda luces prominentes, ni la inflexibilidad unívoca ni la extralimitación equívoca. El orden estructural de esta hermenéutica evita cualquier inclinación hacia los extremos. Lo que subyace aquí es la apertura de la mediación, el retomar aspectos de identidad y diferencia, esto es, tener en cuenta tanto la univocidad como la equivocidad:

¹⁷ *Ibidem*: 161. Más adelante me detendré en lo místico y la nada conceptualizados por el maestro Eckhart, aspectos fundamentales para el poema que me ocupa en este artículo.

¹⁸ *Ibidem*: 72.

¹⁹ Sobre la esencia de la obra de arte, Heidegger acota lo siguiente: “La obra de arte es en verdad una obra confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa [...] La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta algo distinto en la obra de arte. Juntar se dice en griego *συνβάλλειν*. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo son el marco de las representaciones dentro del cual se mueve hace largo tiempo la caracterización de la obra de arte”. Martin Heidegger, *Arte y poesía* (Ciudad de México: FCE, 2005), 41.

[La hermenéutica] abarcará la desigualdad, la atribución, la proporcionalidad propia y la proporcionalidad impropia o metafórica. Esto último nos indica que contiene la metaforicidad. Pero la metáfora es solo una de esas formas de la analogía; esta contiene también a la metonimia, con lo cual nos da un espectro más amplio que la hermenéutica metafórica [...]. En efecto, hay una parte metafórica en la analogía, que es la proporción impropia; pero también analogías innegablemente metonímicas, como las de desigualdad y, más propiamente, las de atribución y de proporcionalidad propia. Si, como sostiene Jakobson, la metonimia es el origen de la ciencia y la metáfora el de la poesía, en la analogía tenemos el espacio suficiente para interpretar lo científico y lo poético respetando su especificidad.²⁰

Como ya se anotó, Heidegger adujo que la obra de arte encierra un carácter operativo de verdad, pero también de símbolo y alegoría. En esa medida el contenido de la poesía no está exento de la condición de simbolicidad.²¹ El poeta lucha (o trabaja) con el lenguaje para transformarlo en literatura; de ahí que las palabras en un poema determinado actúen desde la dimensión figurativa del signo, desde la imagen metafórica o la imagen simbólica. Aquello es, en definitiva, uno de los sustratos discursivos más ricos y complejos de interpretar.²²

Al hablar del carácter estético, la hermenéutica analógica posee un vínculo fundamental con la iconicidad, entendiéndola como la imagen del símbolo, el cual además está presente en la experiencia humana en general. La experiencia estética permite el acceso a lo universal a través de la imagen (lo particular). Por ejemplo, de una experiencia personal dolorosa se puede pasar a un trascendental universalizador²³ a través de las imágenes hechas de símbolos. Lo icónico así aludido abarca tres tipos de signos: imagen (unívoca), diagrama (unívoco y equívoco) y metáfora (equívoca). De estos tres, el diagrama es el que marca la unión y, por tanto, lo necesario para dar forma a la interpretación; entonces tenemos

²⁰ Beuchot, "Exposición sintética," 44.

²¹ Sobre el tema de la simbolicidad o la iconicidad en el arte, véase Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos (Barcelona: Paidós, 1998).

²² Cito a Mauricio Beuchot: "El símbolo es un signo que ofrece un significado manifiesto y un significado oculto. Solo que únicamente puede detectarlo y comprenderlo quien está al menos un poco iniciado en él. Es condición de su interpretación el poder vivirlo, vivenciarlo, de alguna manera, en alguna medida. Algunos han dicho que el símbolo no es susceptible de interpretación, solo de vivencia; que un símbolo no se interpreta, se vive. Pero eso es muy extremo. Ciertamente el vivirlo es requisito para interpretarlo, y mientras más se vive mejor se interpreta. Mas siempre será vivido de manera distinta por cada uno, de modo que solo se puede interpretar de forma analógica". Beuchot, *Perfiles esenciales*, 140.

²³ *Ibidem*: 69.

una hermenéutica analógica y diagramática, basada en lo icónico y lo simbólico: “La hermenéutica analógico-icónica servirá para interpretar los símbolos, pues los símbolos son un tipo de signo muy rico, que solo pueden ser captados si se trasciende su literalidad y se accede a su sentido alegórico o propiamente simbólico”.²⁴ Hay que acotar que el artista a la hora de dar forma a una expresión (*poiesis, eidos*) emite un juicio estético; lo cual es, en pocas palabras, una interpretación que él mismo traspone como obra de arte:

La estética, pues, se halla estrechamente vinculada a la hermenéutica, requiere de la interpretación. Ya la misma obra de arte es una especie de juicio, enunciado o *hermeneia* del artista, que lo pone en la realidad como su prolación, su enunciación. Allí se encuentra ya una interpretación, una expresión o manifestación de sí mismo y de su entorno (tanto natural como cultural). También se encuentra la interpretación en el juicio que de la obra de arte hace el consumidor de esta, o el crítico de arte, pues el juicio de gusto es, otra vez, una interpretación, *hermeneia* o enunciado de la repercusión que la obra encuentra en quien la contempla. Un juicio que provoca otro juicio, y la hermenéutica ayuda a que no estén totalmente desajustados; el juicio del artista y el juicio del espectador, que tratan de encontrarse y potenciarse, en su propio gozo, en su mismo disfrute.²⁵

En este sentido, el poema “Acto seguido”, de Francisco Hernández, sustentado en lo simbólico, alberga como trasfondo de contenido referencial una interpretación de *El séptimo sello*, película de Ingmar Bergman, también sustentada en lo simbólico. En el proceso retórico de significación del texto poético, Hernández prácticamente embona una intersección semántica del contenido del filme; esto es, pues, un decurso de interacción y revalorización temática, en cuyo marco converge la interpretación de un texto fílmico. El juicio estético de Hernández es el poema. A partir de un ejercicio efrástico su *hermeneia* estética crea un espacio inteligible y sensible como nuevo acto de significación.

1.2. La fe y la nada, una relación efrástica entre el poema “Acto seguido” y la película *El séptimo sello*

El análisis del poema “Acto seguido” lo presento con base en su referente principal: la reinterpretación que hace Ingmar Bergman del Apocalipsis bíblico en *El*

²⁴ *Ibidem*: 139.

²⁵ *Ibidem*: 73.

séptimo sello. El escrito de Francisco Hernández se sustenta en los tópicos de la fe y la nada; su protagonista —el sujeto lírico— remite a la imposibilidad de la fe, también experimentada en diferentes momentos por el protagonista del filme, Antonius Block,²⁶ y encarnada en todo momento por Jöns (personaje antagonista), su escudero.

Para mantener el diálogo entre el poema, la película y la Biblia es necesario partir del vínculo ecfrástico, el cual, de manera básica —y tal como Heffernan anota— es “the verbal representation of visual representation”.²⁷ Sobre esta idea, aparentemente sencilla, Krieger Murray remarca su complejidad y apunta que: “la ambición ecfrástica le otorga al arte del lenguaje la extraordinaria tarea de tratar de representar lo literalmente irrepresentable”,²⁸ es decir, la capacidad de las palabras de representar imágenes. Tradicionalmente, sobre la noción y tarea de la écfrasis, se ha aludido que se refiere al equivalente de tipo verbal inspirado en las artes plásticas (pensemos en pintura y escultura), aunque precisamente Krieger afirma: “puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de su historia, como cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual”.²⁹

Así, en el caso de este artículo se trata de una écfrasis ya no tradicional, sino que alude a la representación verbal de una representación cinematográfica. Leopoldo Vallejo Novoa comenta que la crítica generalmente no considera la écfrasis cinematográfica y cita a Mitchell, quien alude que se debe a que el cine,

²⁶ Federico Fernández y José Martínez, exponen que sobre los protagonistas “recae la acción principal. Han de ser perfectamente definidos. A menudo en la pugna entre protagonistas y antagonistas se encuentra la tesis del guion”. Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (Barcelona: Paidós, 1999), 230. Subrayan que “el protagonista evoluciona narrativa y psicológicamente [y] hace que las demás personas dependan directa o indirectamente de él. Tienen razón de ser por su existencia”, 231. Que los personajes en general “transmiten información y expresión a través de su presencia, situación, acción y diálogo”, 232. Definen presencia como: “imagen indicial dada por sus características físicas [...] vestimenta, los utensilios y otros elementos artificiales [...]”. Situación: “escenario concreto, en un ambiente determinado” (intervienen el decorado, el ambiente y la proxemia). Acción: Interna (pensamientos y sentimientos), Externa (gesto y movimiento), Lateral (lo del entorno) y Latente (acción en off), 232-233.

²⁷ “la representación verbal de una representación visual”. James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: The University of Chicago, 2004), 3.

²⁸ Krieger Murray, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, en *Literatura y pintura*, coord. Antonio Monegal (Madrid: Arco, 2000), 142.

²⁹ *Ibidem*: 141.

al igual que otras artes “mixtas o compuestas” (como las historietas y el teatro) son vistas como parasitarias de las artes “puras” (pintura, arquitectura y escultura).³⁰ Lo anterior se refuerza si pensamos en la categorización de las llamadas bellas artes (no utilitarias sino solo contemplativas) que existió en el siglo XVIII y la inclusión del cine como séptimo arte hasta el siglo XX.³¹ Novoa alude a Margaret H. Persin (en *Getting the Picture*) y Mack Smith (*Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, de 1995) como estudiosos que sí contemplan la écfrasis cinematográfica³² y abren el panorama a las posibilidades que esta puede ofrecer. La diferencia puntual entre la écfrasis tradicional y la cinematográfica es que: “en la imagen cinematográfica [a diferencia de la pictórica] en tanto que es una herramienta narrativa, el esquema narrativo pretextual no es implícito sino explícito puesto que dicha imagen existe precisamente para narrar. De este modo la écfrasis cinematográfica puede tener una función narrativa que remplace o complemente su función descriptiva”.³³

De esta forma podemos anotar un puente más directo entre la creación fílmica y el escrito (poema en nuestro caso), pero en el análisis veremos que realmente se da una ruptura fundamental y al basarnos en símbolos sucede algo más complejo y no meramente descriptivo.

Como anoté anteriormente, la fe y la nada son los temas principales del poema y la película. Ambas temáticas se encuentran unidas de manera dicotómica y presentan un desenlace diferente en la obra de Hernández y en la de Bergman.³⁴ La nada referida en el poema y en la película debe ser entendida como nihilidad, es decir, el aspecto negativo y no propositivo de la nada. Para poder aprehender su significado en ambos, propongo reflexionar en lo teorizado por el maestro Eckhart —místico alemán— y el filósofo nipón Keiji Nishitani (Carlo Saviani,

³⁰ Leopoldo Vallejo Novoa, “El cine como sueño: la ecfrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896-1929)” (tesis de maestría, UNAM, 2008), 15, https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/el-cine-como-sueno-la-ecfrasis-cinematografica-en-la-narrativa-mexicana-1896-1929-77569?c=yWZ9lw&d=false&q=*&i=7&v=1&t=search_o&as=0

³¹ Gracias al *Manifiesto de las siete artes*, de Ricciotto Canudo, “en el que se cristaliza todo el esfuerzo de los realizadores y teóricos de inicios del siglo XX por abrirle un lugar al cine entre las expresiones artísticas modernas”. Juan David Cárdenas, “Dispositivo cinematográfico, historia e ideología”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8, núm. 2 (2013): 51.

³² Vallejo, “El cine como sueño”, 16.

³³ *Ibidem*: 41.

³⁴ Es interesante notar que precisamente entre la película y la Biblia, a pesar de lo simbólico, sí hay una función descriptiva directa.

Amador Vega y Ricardo Baeza, entre otros autores, ya han subrayado el vínculo en la percepción de estos dos filósofos).³⁵

Desde la conceptualización del maestro Eckhart, la noción dañina, negativa, de la nada, es aquella que se aleja del ser de Dios; la positiva, en cambio, es la del estado ideal en que el único fundamento real del Ser es precisamente el Ser de Dios, el conocimiento.³⁶ El maestro alemán propone lo anterior desde una experiencia filosófica y mística a través de un discurso ontoteológico, en el cual ninguna cosa exterior al Ser puede abrigar una entidad. Para llegar a ser, el hombre debe percibir su filiación divina: “separarse y abandonar los modos o atributos personales”.³⁷ Es decir, abandonar el status de hombre y llegar a una forma de no ser, lo cual será entendido como la nada ideal y el alma vacía para conocer la verdad de manos del ser de Dios. Al respecto Diana Alcalá refiere lo siguiente: “Eckhart aplica la analogía a Dios Padre y lo ve como el *Intelligere*, al Hijo lo ve como el *Vivere* y al Espíritu Santo como el *Esse*. En la medida en que se conoce, se es”;³⁸ a partir de esto, se remarca el hecho de que el conocimiento y el ser no están separados sino que conforman siempre una unidad.

La línea que vincula a Dios, el conocimiento y el ser dialoga con la filosofía de Keiji Nishitani, quien en su obra *La religión y la nada* afirma que “la superación del nihilismo pesimista representa el tema más importante que la filosofía y la religión afrontan en nuestros tiempos”.³⁹ Para dicha superación el filósofo ofrece una solución con base en tres campos complementarios de la existencia: campo de la razón, campo de la nihilidad y campo de la vacuidad. En el de la razón el yo está escindido de la realidad y las cosas se muestran como objetos externos y distanciados de él. Existe, pues, una dualidad irreconciliable: la dualidad sujeto-objeto. Las cosas y el yo jamás llegan a converger (o reconocerse) de

³⁵ Sobre la conceptualización de la nada y el vínculo entre Eckhart, Nishitani y Heidegger, en mi tesis doctoral subrayo la importancia de retomar al filósofo Keiji Nishitani para aclarar la conceptualización de la nada.

³⁶ Vega Esquerra comenta sobre la visión filosófica de Eckhart: “La profundización en los textos bíblicos, desde la perspectiva adoptada antes que él por Agustín, Ambrosio, Jerónimo y Tomás de Aquino, le permite pasar de una ‘metafísica del tiempo’ a una metafísica del fundamento’, que sin duda Eckhart ha encontrado ya en esta época en la noción del ser”. Amador Vega Esquerra, introducción a *El fruto de la nada*, por Maestro Eckhart (Madrid: Siruela, 2008), 19.

³⁷ *Ibidem*: 20.

³⁸ Diana Alcalá Mendizábal, *Hermenéutica y teología apofática en el Pseudo-Dionisio Areopagita y en Eckhart* (Ciudad de México: UNAM, 2014), 91.

³⁹ Keiji Nishitani, *La religión y la nada* (Madrid: Siruela, 1999), 85.

manera auténtica en la experiencia concreta de la vida.⁴⁰ Nishitani explica que el yo —como caverna inmanente— se queda en el campo de la razón viendo las sombras, las representaciones de la realidad:

Estamos acostumbrados a contemplar las cosas desde el punto de vista del yo. Podría decirse que las miramos desde el reducto del yo o que nos sentamos como espectadores en la caverna del yo. Se recordará que Platón comparaba nuestra relación ordinaria con las cosas con el estar atrapado dentro de una caverna observando en sus paredes el ir y venir de sombras a las que se llama realidad. Considerar las cosas desde el punto de vista del yo es verlas siempre como meros objetos, es decir, examinar las cosas desde fuera de la esfera interna del yo. Esto quiere decir asumir una posición frente a las cosas desde la cual el yo y las cosas permanecen separados uno de otro.⁴¹

En cambio, en el campo de la nihilidad todo es puesto en duda: “se extiende realmente como un abismo sobre el que la existencia del yo se mantiene en suspenso”.⁴² La apertura del horizonte de la nihilidad anula lo interior y lo exterior, el campo de la razón deja de ser operativo, el yo toma conciencia de la muerte y de la finitud. En el campo de la nihilidad desaparece la dualidad sujeto-objeto; se deroga tanto lo subjetivo como lo objetivo, lo interior y lo exterior; el yo y la representación de la realidad se disuelven en una nada negativa. La aparición de la nihilidad trae consigo la aprehensión de la propia muerte, la aniquilación del yo. Pero esta aniquilación puede permitir que el ser despierte a su “propia muerte” y si lo logra podrá pasar a la “vida auténtica” otorgada por el tercer campo, el de la vacuidad; este último campo es el ideal para Nishitani porque permite la comunicación con lo sagrado.⁴³

⁴⁰ Sobre el campo de la razón, Baeza García aclara: “En este campo, según Nishitani, la existencia del yo está condenada a un constante autoapego enclaustrador. Esto es debido a que el yo se ha quedado preso de una autocomprensión de sí mismo determinada por la mencionada aparición de la perspectiva dual sujeto-objeto. Las cosas se sitúan en oposición al sujeto que las percibe. Esta oposición implica, para Nishitani, la aparición de una distancia que jamás puede ser acortada. Las cosas y el yo jamás pueden ser experimentadas en su verdadera realidad”. Ricardo Baeza García, “El maestro Eckhart y la obra de Nishitani. La religión y la nada”, *Círculo hermenéutico* 6 (julio 2007): 26, http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N6/revista6_4.pdf_

⁴¹ Nishitani, *La religión*, 45-46.

⁴² *Ibidem*: 150.

⁴³ “El campo de la nihilidad aparece en el punto en que se va más allá del campo de la conciencia y la razón; y al mismo tiempo se avanza en dirección al campo de sunyata o vacuidad”. *Ibidem*: 194.

En suma, el filósofo japonés confluye con los presupuestos de la mística eckhartiana en el sentido de concebir el pensamiento de la esencia del ser en relación con la “nada absoluta” como trascendente. Esto es, que para Eckhart la esencia de Dios se instala en un lugar suspendido para el ser (o los seres creados); dicha esencia divina es tenida en cuenta como esa “nada absoluta”. Por consiguiente, el ser humano solo puede alcanzar su esencia, la autenticidad o verdad del ser, en la deidad: “Según Eckhart y Nishitani, solo mediante la negación de este falso yo se obtiene la llave que abre la puerta hacia la aparición del ser como nada y de la nada como ser”.⁴⁴ Para alcanzar este peldaño el hombre debe vaciarse de todo conocimiento, según Eckhart; lo cual dialoga con la superación del campo de la razón, referido por Nishitani, un campo donde el conocimiento aparece como mera representación del yo hacia el yo. Por este motivo la apertura del horizonte de la nihilidad mitiga ese estado del yo para regresarlo a la nada y adquirir el ser verdadero en el tercer campo donde ya no hay atrapamiento de la autocomprensión de las cosas ni egoidad, en palabras de Nishitani:

El campo de la vacuidad, en donde por primera vez llega a ser posible el abismo de la nihilidad, es lo más cierto. Ni el campo de la conciencia ni el de la nihilidad pueden tener lugar al margen del campo de la vacuidad. En la vacuidad todas las cosas son verdaderamente en sus apariencias elementales y originales, previamente a la apariencia que toman en el campo de la conciencia, donde son objetivadas como realidades externas, y antes de la que asumen en el campo de la nihilidad, en donde son aniquiladas. En la vacuidad, las cosas vienen a descansar en su fundamento originario.⁴⁵

Por lo tanto, a partir de Eckhart y Nishitani, podemos ahondar en la nada como vacío no trascendental —vinculada con la ausencia de fe— o la nada como lo trascendental —presencia de fe—.

1.3. *La nada y el Apocalipsis bíblico en el poema “Acto seguido”*

Una vez aclaradas las conceptualizaciones de la nada, a partir del maestro Eckhart y Nishitani, doy paso al análisis hermenéutico analógico del poema “Acto seguido”, específicamente a partir de la manera en que la nada y la fe aparecen en este y en la película y cuya relación se articula como el elemento central (tema

⁴⁴ Baeza, “El maestro Eckhart”, 29.

⁴⁵ Nishitani, *La religión*, 165.

del poema e idea temática de la película)⁴⁶ a partir del cual se pueden vincular. Antes de iniciar es fundamental acotar que la selección de este poema no fue al azar, sino que respondió, primero, a ubicar si este podía brindar una lectura connotativa y segundo, si los símbolos que contiene permitían ahondar en una lectura que ayudara a dilucidar su universo de manera coherente y sin forzar los significados. Así, para leer el poema —desde el ejercicio efrástico de la película *El séptimo sello*— es indispensable considerar la presencia del estandarte con la efigie del caballero Antonius Block; sin esta referencia el análisis aquí propuesto, a partir de la hermenéutica analógica, no sería prudente.

Presento el poema con los versos enumerados, recurso que será de gran ayuda al visualizar el análisis:

Acto Seguido⁴⁷

1. “desde el fondo del océano
2. una mirada dulce de peces boquiabiertos
3. hará ondear tu herrumbra cota de malla
4. y los mechones resecos de tu cabello
5. acto seguido
6. plegarás tu desencanto y tus dudas
7. verás cómo los lugares nunca antes visitados
8. posan sobre tu tienda
9. resultando hartos conocidos
10. y con pocos placeres que ofrecerte
11. de las tabernas saldrán asesinos
12. que llevan tu rostro incrustado sobre el suyo
13. saldrá el perro que imita tu presuntuoso
14. acento provinciano
15. y la más noble de las rameras será crucificada
16. por esgrimir tu aliento y venerarte
17. solo entonces
18. comprenderás el sentido equivocado del verbo
19. y la amargura de los vientos brumosos”

20. Quien así hablaba era un niño pequeño,
21. hermoso y turbio como jamás había visto.

⁴⁶ La idea temática “o idea núcleo que puede traducirse como la tesis de la historia [...] las situaciones de crisis y clímax han de revelar con claridad la idea fundamental o idea núcleo”. Fernández y Martínez, *Manual básico de lenguaje*, 237.

⁴⁷ Francisco Hernández, *Poesía reunida* (Ciudad de México: UNAM, 1996), 35-36.

22. En el sitio donde debería estar su ojo derecho,
23. una placa de oro resplandecía.
24. De su ombligo colgaban un erizo y el pico roto
25. de un pájaro marino.
26. En su mano izquierda —cubierta por completo
27. de suave vello negro— portaba un gran estandarte
28. con la efigie de Antonius Block.
29. Me dio la espalda de pronto, sin decir una palabra más.
30. Corrió,
31. corrió gritando entre los escombros
32. por su inmensa desventura y la de todos nosotros
33. y meó hacia el cielo una luminosidad vaga,
34. como de alba lluviosa.
35. De mis ojos, brotó la sangre infatigable
36. de los solitarios.
37. De mi cuerpo y alma,
38. la sensación de que nada había acontecido
39. y de que nada
40. volvería a acontecer en el tiempo restante.

Para intentar dilucidar el poema pensemos primero en la película.⁴⁸ En esta la fe se antepone a la nada y es representada por el caballero Antonius Block, quien, a pesar de sus dudas iniciales, planteamiento del filme,⁴⁹ al final sabe que ha cometido el acto más grande: ayudar a escapar a la familia de cómicos ambulantes —personificación de la Sagrada Familia, conformada por Jof, Mia y su pequeño hijo— en quienes se concentra la esperanza de la humanidad. En el desenlace, el caballero está consciente de que ha cumplido con su misión divina y fue él mismo quien la vaticinó cuando recibió la primera visita de la muerte

⁴⁸ Recordemos que la idea dramática de la película es que la historia se desarrolla en una Europa medieval asolada por la peste negra. El protagonista de la historia es un caballero que participó en las cruzadas; la trama se basa en el regreso a su tierra natal y a lo largo del camino a su casa él juega una larga y decisiva partida de ajedrez con la muerte.

⁴⁹ En el planteamiento de la película se presenta al protagonista determinado por un contexto y situaciones concretas, “estas situaciones, o un suceso (detonante) ponen en marcha el relato. Se trata de algo que afecta al personaje: tiene una misión que cumplir o tiene un problema, deseo o necesidad que le obliga a actuar”. Fernández y Martínez, *Manual básico de lenguaje*, 228. Es decir, el conflicto que ha de solucionarse “es una lucha de intereses o de objetivos, un enfrentamiento entre contrarios”, 238.

(suceso detonante⁵⁰ en que él la reta a una partida de ajedrez para ganar tiempo): “La muerte vino a verme esta mañana. Jugamos ajedrez. La gracia que recibí me permite realizar algo [...] quiero usar mi sosiego para un acto significativo”.⁵¹ Al final de la película, en el clímax,⁵² Block evoluciona psicológica y narrativamente y recupera su fe y así se siente listo para aceptar la muerte. Cubriéndose los ojos y a punto de romper en llanto, reza y clama piedad a Dios diciendo: “porque ciertamente tienes que existir”.⁵³ Por su parte, su antagonista, el escudero Jöns, se muestra enojado y cansado de las reacciones de los demás, sobre todo de la del caballero; en este sentido, el escudero, quien siempre demuestra estar consciente de su ausencia de fe, puede identificarse con la negación, entendida en el universo del poema y la película como la nada no ideal, a manera de nihilidad (segundo campo propuesto por Nishitani) e intrascendencia.

En el poema, de manera contraria a la película, la nada como intrascendencia se antepone a la fe, pero debemos notar que al final, la actitud del sujeto lírico del poema —si bien no se asemeja a la del protagonista de la película (fe)— tampoco es idéntica a la del escudero del filme (nihilidad). Para fortalecer este argumento me centro en las presencias principales del poema: el niño, quien porta el estandarte con la efigie de Antonius Block y el sujeto lírico, quien confirma la desoladora nada o ausencia de fe (él es narrador y testigo de la aparición del niño). Así, a partir de ellos, en el poema se pueden identificar dos momentos: el primero, versos 1 al 16, puede recordar al Antonius Block del principio del filme, dado que se proyectan las dudas sobre la fe, las cuales lo hacen un personaje ambivalente (a pesar de ser un caballero de las cruzadas, se encuentra atormentado porque no encuentra a Dios). En estos versos todavía se desconoce si las imágenes amargas (a manera de revelaciones otorgadas por el niño) anuncian la salvación y la pervivencia de la fe (como en el Apocalipsis y en el final de la película) o, en caso contrario, anuncian la amargura y la catástrofe, la nihilidad. En el segundo momento, versos 17 al 40, se da la sentencia de la nihilidad y esto recuerda a Jöns,

⁵⁰ El suceso detonante marca “la línea de acción [central] del relato”. Fernández y Martínez, *Manual básico de lenguaje*, 228. La cual también puede identificarse como la trama, y deja en evidencia aquello que desea, persigue o necesita el protagonista.

⁵¹ Ingmar Bergman, *Seventh Seal* (1957; Båstad: Svensk Filmindustri, 2021), DVD, 21:53.

⁵² “Momento de máxima tensión [que] ha de llevar rápidamente a la resolución de la historia en la que [...] concluye la trama [...] momento culminante de superación del conflicto donde se toma la decisión trascendental que, en sí misma o en la resolución a la que conduce, es una sentencia final que resume la idea temática del filme”. Fernández y Martínez, *Manual básico de lenguaje*, 229 y 237.

⁵³ Bergman, *Seventh Seal*, 1:33:19.

el escudero de la película, aunque existe cierta distancia porque el protagonista del poema remarca que lo ocurrido es una “inmensa desventura” (verso 32); mientras que para el escudero la llegada de la muerte solo anuncia la nihilidad. En estos versos se reconoce que el niño —a pesar de portar un estandarte con la efigie de Antonius Block— confirma la ausencia de fe y la intrascendencia y es por eso que en la última estrofa del poema el pequeño huye.

Para ahondar en lo sucedido —a partir de los dos momentos— me detendré en versos fundamentales que remiten a imágenes emblemáticas en torno a nuestro tema central de la fe y la nihilidad. Empiezo con el verso 6. Aquí, sentencia el pequeño: “plegarás tu desencanto y tus dudas”. Es decir, le indica al protagonista del poema que debe reprimir los dos elementos que caracterizan y atormentan al protagonista de la película. Para entender mejor dicho tormento y las sentencias hechas por el niño en la primera estrofa, cito las palabras de Antonius en el filme, en específico la secuencia⁵⁴ cuando se confiesa ante la muerte disfrazada de monje:

¿Es tan inconcebible comprender a Dios [...] por qué se esconde en una nube de promesas a medias y de milagros invisibles? ¿Cómo podemos creer en los fieles si nos falta fe? ¿Qué nos pasará a quienes queremos creer y no podemos? ¿Y a quienes ni quieren ni pueden creer? ¿Por qué no puedo matar a Dios en mí? ¿Por qué vive en mí de un modo humillante a pesar de mi deseo de sacarlo de mi corazón? ¿Por qué, a pesar de todo, es una realidad burlona de la que no me puedo deshacer?⁵⁵

La imposibilidad de poseer fe es la constante en Antonius. Él aclara (en la misma secuencia) el deseo por la interpelación de Dios, pero afirma de manera contraria que solo hay silencio: “es como si no hubiera nadie”, dice, y su interlocutor —la muerte— le contesta: “tal vez no haya nadie”.⁵⁶ Él, molesto, afirma: “La vida es un absurdo horror. Ningún hombre puede vivir enfrentando la muerte sabiendo que

⁵⁴ La secuencia posee una situación dramática completa (planteo, desarrollo y desenlace), puede desarrollarse en uno o varios escenarios, de forma continua o fragmentada “mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas”. En cambio, la escena “se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo”. Fernández y Martínez, *Manual básico de lenguaje*, 29. La toma o plano de registro “designa la captación de imágenes por un medio técnico [...] el tipo de toma depende del encuadre inicial, de los movimientos de cámara y personajes y del encuadre final”, 30. Con lo anterior se relaciona la tipología del plano, el cual generalmente se clasifica “tomando como referencia la figura humana”, 32.

⁵⁵ Bergman, *Seventh Seal*, 20:18.

⁵⁶ *Ibidem*: 21:22.

todo es nada”.⁵⁷ En la película se remarca el espíritu intranquilo del caballero; no obstante, en el poema la sentencia “plegarás” (verso 6), proferida por el niño, indica que esa impaciencia debe detenerse ante las tres visiones que van a sucederse:

La primera, “los lugares nunca antes visitados / posan sobre tu tienda” (versos 7 y 8). La palabra “tienda” puede no ser casual, ya que al tener como referencia el texto bíblico, esta hace alusión a morada y a veces se usa para remitir al “verdadero Santuario del cielo”,⁵⁸ connotado en el Apocalipsis. La segunda: “asesinos / que llevan tu rostro incrustado sobre el suyo” (versos 11 y 12), y la tercera: “la más noble de las ramera será crucificada / por esgrimir tu aliento y venerarte” (versos 15 y 16). Para entender estas dos últimas visiones se debe recurrir nuevamente a la secuencia de la película en que el caballero se confiesa; específicamente a la otra revelación que Antonius hace a la muerte. Él le aclara que desea confesarse, pero su corazón se encuentra vacío: “y el vacío —dice— es un espejo hacia mi propio rostro”.⁵⁹ Pareciera que los asesinos y la ramera del poema no se vinculan con Antonius; pero él, en el momento álgido de sus dudas, en el filme afirma: “toda mi vida he buscado, me he preguntado y he hablado sin significado ni contexto. No ha sido nada. Sí, lo digo sin amargura ni reproches a mí mismo ya que sé que las vidas de casi todos son así”.⁶⁰ Aunado a esto, no se debe olvidar que la mujer puede aludir a la llamada ramera emblemática y hereje, la Babilonia de Roma —la Bestia en el Apocalipsis— (ver los versículos 17 y 18 de este libro), contra la que se debía luchar.

A partir de lo anterior, no es extraño que los versos 11, 12, 15 y 16 del poema se presenten como sinécdoques que de manera simbólica rempazan una parte por el todo. La cara de los asesinos y el aliento esgrimido por la mujer proyectan el vacío y la nada del protagonista. Al detenernos en “la más noble de las ramera” (verso 15) se puede pensar también en la escena de la chica que es quemada en la película, acusada de tener pacto con el demonio. Y cuando el niño del poema dice que: “será crucificada por esgrimir tu aliento y venerarte” (versos 15 y 16), así mismo hace referencia a que ella ha perdido la fe en Dios, es decir, recrea lo más tenso de Antonius Block y por eso “esgrime [su] aliento” y lo venera, ligándose con la escena de la película en la que ella afirma que el diablo es su fuerza y su seguridad.⁶¹ Además, de manera sorprendente, es en esta misma escena cuando

⁵⁷ *Ibidem*: 21:25.

⁵⁸ *Ap* 15:5. Nueva Biblia de Jerusalén.

⁵⁹ Bergman, *Seventh Seal*, 19:24.

⁶⁰ *Ibidem*: 22:15-17.

⁶¹ *Ibidem*: 1:13:43.

Antonius Block se acerca a la joven para cuestionarla sobre el diablo, diciéndole que necesita hablar con él para preguntarle por Dios porque seguramente él sabrá algo.

Hasta aquí me he remitido a los versos 1 al 16 que forman parte de la primera estrofa (y conforman el mencionado primer momento del diálogo entre poema y película); esta estrofa alcanza su verdadero significado con base en los versos que la cierran: 17 y 18, los cuales confirman, al igual que el resto del poema (que identifiqué como el segundo momento del diálogo entre poema y película), que el significado de este y el actuar de su protagonista se vinculan sobre todo con la nihilidad —ausencia de fe—: “solo entonces / comprenderás el sentido equivocado del verbo / y la amargura de los vientos brumosos” (versos 17-19). Los versos de este segundo momento, de manera contraria a la Biblia y la película, establecen que quienes están ante estas revelaciones (visiones) no serán dichosos. Como si el Juicio Final estuviera a punto de suceder, pero sin la vida y el mundo nuevo que Jesucristo —encomendado por Dios— prometió al apóstol Juan y a sus siervos después de la destrucción.

Es entonces que en esta segunda estrofa se aclara la identidad del niño que da las visiones al protagonista del poema: “un niño pequeño / hermoso y turbio como jamás había visto” (versos 20 y 21). En la Biblia, de manera diferente, se explica que Jesucristo —que ha recibido la revelación de Dios— es quien a través de su ángel da la revelación a Juan.⁶² En la película, dado el apego al relato bíblico, podemos intuir que quien da las revelaciones también es Jesús, la diferencia es que las visiones no son otorgadas a una sola persona sino a Antonius y a Jof el cómico. Dada la importancia del niño es prudente indagar en el significado simbólico de sus atributos (versos 20 al 28).

De los elementos propios de Jesús, presentes en el relato bíblico, solo dos se recrean en el niño del poema, el énfasis en el oro y en los ojos: “En el sitio donde debería estar su ojo derecho, / una placa de oro resplandecía” (versos 22 y 23).⁶³ En cuanto a su significado simbólico el oro es el metal vinculado con la realeza y relacionado con “la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia

⁶² Ap 1:1.

⁶³ Juan dice: “Me volví a ver de quién era la voz que me hablaba y, al volverme, vi siete candeleros de oro. En medio de ellos había como un Hijo de hombre, vestido con una túnica talar y ceñido al talle con un cinturón de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos, como la lana blanca [...] sus ojos se asemejaban a llamas de fuego; sus pies parecían de metal precioso acrisolado en el horno; su voz retumbaba como las aguas caudalosas. Tenía en su mano derecha siete estrellas, y de su boca salía una espada aguda de dos filos. Su rostro brillaba como el sol en plena canícula”. Ap 1:12-15.

divina [...] imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema”.⁶⁴ Auñado a esto, el ojo es entendido como símbolo de conocimiento: “La expresión de Plotino: que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol el foco de la luz, y esta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender”.⁶⁵ Además, en el poema se habla de su ojo derecho y recordemos que la derecha es la dirección “del paraíso [...] diurna y divina”.⁶⁶ Entonces el pequeño, ateniéndome al significado del oro en su ojo derecho, posee sapiencia y conocimiento, pero otorga visiones fatales y, al abandonar al protagonista, abandona a la humanidad que no se salvará. Revela así el aniquilamiento —la imposibilidad de la fe—; en este sentido exhibe un elemento contrario a aquello que los niños deben simbolizar: “las fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico”.⁶⁷

Para ahondar en el significado fatal del niño, me detengo en sus otros tres atributos: “De su ombligo colgaban un erizo y el pico roto / de un pájaro marino. / En su mano izquierda —cubierta por completo / de suave vello negro— portaba un gran estandarte / con la efigie de Antonius Block” (versos 24 al 28). En la Edad Media el erizo representaba dos de los pecados capitales: la avaricia y la gula.⁶⁸ Específicamente el pico roto del pájaro marino otorga ambivalencia simbólica ya que recuerda que a Babilonia se la representa no solo como la ramera sino como “guarida [...] antro de toda clase de aves impuras y detestables”.⁶⁹ Esto debe entenderse como un antivallor que se refuerza al encontrarse acompañado por el “pico roto de un pájaro marino” (versos 24 y 25), como si en el niño se conjugaran la vida y la muerte, las dos fuerzas de la naturaleza. El significado de estos dos primeros elementos se complementa con el de la mano izquierda, repleta de vello negro, con la que el niño lleva el estandarte de “la efigie de Antonius Block”; sabemos —con base en Cirlot— que la mano izquierda se refiere a lo irracional y el vello que la cubre remarca esta característica al significar “proliferación de la potencia irracional del cosmos y de la vida instintiva”.⁷⁰ El “niño pequeño, / hermoso y turbio” (versos 20 y 21) rompe así con el ideal del Mesías dador de

⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Siruela, 2010), 350.

⁶⁵ Cirlot, *Diccionario*, 345-346.

⁶⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 2009), 409.

⁶⁷ Cirlot, *Diccionario*, 332.

⁶⁸ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 453.

⁶⁹ Ap 18:1.

⁷⁰ Cirlot, *Diccionario*, 461.

la visión del Apocalipsis y se acerca más a la personificación de un ser ligado al instinto; esta última idea se remarca, en los últimos versos, cuando se asume la fatalidad que implica la ausencia de fe y el niño que corre gritando entre los escombros “por su inmensa desventura y la de todos nosotros” (verso 32). Ni el pequeño ni “los solitarios” —entre los que se incluye al protagonista del poema— se salvarán de la destrucción ni serán llevados a la vida eterna.

El abandono del niño y la destrucción sin salvación se vinculan, además, con la idea de la “Danza macabra” o “Danza de la muerte”; desde la primera secuencia de la película se observa que el caballero Antonius y su escudero llegan a su tierra natal azotada por la peste negra, cuyos efectos letales tienen como resultado esta danza.⁷¹ Sobre esta última, Víctor Infantes aclara que estas “invaden todo el último medioevo europeo [...] simbolizan la finitud de la vida, el último arrepentimiento y la postrera ilusión y van cargadas de un mensaje moral”.⁷² El mensaje moral de esta alegoría podría inferirse a partir del hecho de que la muerte danza con todas las personas por igual, la muerte no hace distinciones con nadie, porque a todos arrastra con su danza mortífera.

Así, la diferencia entre los dos relatos (poema y película) —en cuanto a la presencia de la nihilidad o la fe— se da en el final de cada uno. En la película, al igual que en el relato bíblico, se mantiene la noción esperanzadora del triunfo de la fe porque es la Sagrada Familia la que alcanza la salvación. En *El séptimo sello*, Jof le cuenta a su mujer la visión de la danza macabra: “Mía. Los veo, Mía. Los veo. Sobre ellos, llega el cielo tormentoso. Suben juntos al monte. Van el herrero y Lisa, el caballero y Raval, y Jöns y Jonás. La muerte severa los invita a bailar. Van cogidos de las manos. Y, bailando, forman una cadena. Delante va la muerte, con su guadaña y su reloj de arena”.⁷³ En el poema “Acto seguido” —a diferencia de la película y la Biblia— la figura de Dios como principio y fin de todas las cosas se ha trasfigurado en la nada como nihilidad, contraponiéndose a lo ideal para Eckhart y Nishitani. Al respecto, la voz lírica parece a salvo de la destrucción

⁷¹ Deyermond en su texto “El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte”, aclara que históricamente la peste negra puede ser tomada como la que provoca los síntomas y movimientos en la danza pero que pudo haber otras enfermedades como el ergotismo o hasta la picadura de algún animal. Alan concluye, de entre todas las hipótesis, que el origen de estas danzas era más bien “psicológico y social”. Alan Deyermond, “El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1970), 269.

⁷² Víctor Infantes, *Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997), 11.

⁷³ Bergman, *Seventh Seal*, 1:34:57.

gracias a su indiferencia: “la sensación de que nada había acontecido / y de que nada / volvería a acontecer en el tiempo restante” (versos 38 al 40). Sin embargo, si leemos con atención los versos 35 y 36 connotan el dolor y el vértigo —experimentado por el sujeto lírico— ante las visiones amargas proferidas por el niño con el estandarte: “de mis ojos brotó, la sangre infatigable / de los solitarios”; a esto se suma la consciencia de la desventura cuando ve huir al niño (versos 30 a 32). Es decir, que el protagonista del poema experimenta lo que Nishitani afirma: “aun quienes declaran que cosas como la nihilidad no les suponen un problema, tarde o temprano, se ven envueltos por la misma nihilidad. Está ahí, justo bajo sus pies, y al negarse a convertirla en su problema, tan solo se deslizan más profundamente en sus garras”.⁷⁴

A manera de cierre

En lugar de acoger un modelo de interpretación univocista o equivocista para la interpretación del poema “Acto seguido”, me propuse una lectura bajo la guía de la hermenéutica analógica de los símbolos dentro del contenido poético estructurado por Francisco Hernández. En el desarrollo argumental de este análisis partí del ejercicio efrástico realizado por el poeta entre “Acto seguido” y *El séptimo sello*, principalmente, pero también —para ahondar en las presencias simbólicas del poema— fue necesario recurrir a la Biblia; sin olvidar que toda esta vertiente posible entre literatura y cine fue gracias a que el niño (como alegoría en el poema) porta un estandarte de Antonius Block.

En el poema y en la película los temas fundamentales que reverberan como repositorios para direccionar la vida o circunstancia de los personajes están ligados a la fe y a la nada, que los colocan en circunstancias límite, las cuales los condicionan dentro de sus percepciones, creencias y valores humanos intrínsecos. En la película la nihilidad no logra destruir la posibilidad de la fe y la trascendencia en Antonius Block, a pesar de que la duda emerge en él: la duda de Dios, del sentido exterior de las cosas y la probidad de una esperanza divina en el interior del alma. En este sentido, ocurre lo que Nishitani llama la apertura del horizonte de nihilidad que pone en duda el sentido de la razón. De esta manera el vacío, el vacío del rostro reflejado en el espejo del caballero cruzado, es una metonimia de la orfandad vivida en el contexto medieval y catastrófico del filme. La apelación de Antonius Block por una señal de la divinidad llega por el vacío de la razón,

⁷⁴ Nishitani, *La religión*, 85-86.

del conocimiento; lo cual es la superación del campo de la razón de Nishitani: el yo sale de sí mismo para regresar a la nada, al campo de la nihilidad, incitada por la cercanía de la muerte y la finitud, lo que significa la posibilidad del despertar hacia la propia muerte en el campo de la vacuidad y alcanzar el ser de Dios —desde la concepción de Eckhart—. Por lo tanto, Antonius Block al final del filme afronta a la muerte dispuesto a abandonar su ser finito.

En el poema —de manera contraria— se concibe la imposibilidad de acceder a la redención de la fe o al despertar del ser en la propia muerte. El sujeto lírico se queda en el campo de la nihilidad, donde el existir de las cosas se coloca ante la nada negativa, la intrascendencia. Se da la imposibilidad de vincularse con lo divino y trascender tanto lo individual como lo efímero. Solo así entendemos por qué el niño pequeño —con la placa de oro, el erizo, el pico roto del pájaro marino y su mano repleta de vello— termina huyendo y gritando entre los escombros, llorando por su inmensa desventura que es la desventura de todos los solitarios sin fe o redención divina. Aludiendo a Mircea Eliade, en *Mito y realidad*, la actitud final de la voz lírica en el poema nos permite recordar la diferencia entre los creyentes —en este caso de la religión católica— y los no creyentes y su actitud de saber que vendrá una catástrofe para ambos; pero, para los creyentes, el Apocalipsis anuncia una salvación gracias al Mesías y, para los segundos, el final catastrófico sobrevendrá sin ningún tipo de porvenir.⁷⁵

En este sentido, quizá lo que pretendía manifestar Francisco Hernández está más del lado del enclaustramiento del yo: se perciben las visiones que acucian la catástrofe por venir, pero la capacidad de asir la verdad del ser en la esencia divina queda soslayada. El yo se queda en la caverna, solo y como espectador, contemplando “la amargura de los vientos brumosos” (verso 19).

Bibliografía

- ALCALÁ, Diana. *Hermenéutica y teología apofática en el Pseudo-Dionisio Areopagita y en Eckhart*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- BAEZA GARCÍA, Ricardo. “El maestro Eckhart y la obra de Nishitani. La religión y la nada”, *Círculo Hermenéutico* 6 (julio 2007): 25-32, http://www.circulohermeneutico.com/RevistaCH/N6/revista6_4.pdf
- BERGMAN, Ingmar, dir. *Seventh Seal*. 1957. Båstad: Svensk Filmindustri, 1957. DVD.

⁷⁵ De manera específica Mircea Eliade habla de los occidentales contra la escatología comunista y para el autor “En la consciencia de los occidentales este fin será radical y definitivo”. Mircea Eliade, *Mito y realidad* (Barcelona: Labor, 1991), 36.

- BEUCHOT, Mauricio. "Exposición sintética de la hermenéutica analógica", en *Actualidad de la hermenéutica analógica*, ed. Blanca Solares, 35-62. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- BEUCHOT, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CÁRDENAS, Juan David. "Dispositivo cinematográfico, historia e ideología", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 8, núm. 2 (2013): 49-64.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2010.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de símbolos*. Trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2009.
- DESCLÉE DE BROUWER. *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- DEYERMOND, Alan. "El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte", en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. El Colegio de México, 267-276. Ciudad de México: El Colegio de México, 1970.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1991.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y José MARTÍNEZ ABADÍA. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. Trad. José Luis Bernal. Ciudad de México: Taurus, 2001.
- GALICIA ISASMENDI, Berenize. "Hölderlin y Scardanelli una lectura hermenéutica sobre 'El corazón y su avispero' de Francisco Hernández", en *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico*, coords. Antonella Cancellier, Alessia Cassani y Elena Dal Maso, 289-305. Padova: CLEUP, 2017.
- GALICIA ISASMENDI, Berenize. "La garganta del ángel: el sueño como viaje arquetípico en la poesía de Francisco Hernández", *THULE. Rivista Italiana di Studi Americanistici*, núm. 45 (2019): 43-54.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- HERNÁNDEZ, Francisco. *Poesía reunida*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- HIGASHI, Alejandro. *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- INFANTES, Víctor. *Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XIV)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.
- MURRAY, Krieger. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria", en *Literatura y pintura*, coord. Antonio Monegal, 139-160. Madrid: Arco, 2000.
- NISHITANI, Keiji. *La religión y la nada*. Trad. Raquel Bouso. Madrid: Siruela, 1999.
- PALMA CASTRO, Alejandro. "El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández", *Valenciana* 8, núm. 16 (2015): 37-55.

- SÁNCHEZ, Fabio. “Francisco Hernández o la poesía de la delirante lucidez”, en *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II, coord. Rogelio Guedea, 184-196. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, 2015.
- TRUJILLO LARA, Rodrigo. “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/la-sonora-oscuridad-del-hueso-elementos-para-una-poetica-de-francisco-hernandez-187841?c=BoVy96&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_o&as=o
- VALLEJO NOVOA, Leopoldo. “El cine como sueño: la ecfrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896-1929)”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/el-cine-como-sueno-la-ecfrasis-cinematografica-en-la-narrativa-mexicana-1896-1929-77569?c=yWZ9lw&d=false&q=*&i=7&v=1&t=search_o&as=o
- VEGA ESQUERRA, Amador. Introducción a *El fruto de la nada*, por Maestro Eckhart. Trad y ed. Amador Vega Esquerra, 11-30. Madrid: Siruela, 2008.
- VELÁSQUEZ, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita. Ciudad de México: El Colegio de México, 2009.

Berenize Galicia Isasmendi

Doctora en Literatura Hispanoamericana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del conacyt (nivel I). Profesora-Investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora del libro *Atoyatpan. De oralidad & patrimonio cultural inmaterial* (2021); del artículo “La garganta del ángel: el sueño como viaje arquetípico en la poesía de Francisco Hernández” (2019) y del capítulo “Hölderlin y Scardanelli: una lectura hermenéutica sobre “El corazón y su avispero” de Francisco Hernández”, en el libro *El corazón es centro. Narraciones, representaciones y metáforas del corazón* (2017).