



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**FORMAS DE ENUNCIACIÓN, CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES
Y DESARROLLO DEL PROCESO CREATIVO
EN LA OBRA POÉTICA DE FRANCISCO HERNÁNDEZ**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE

TUTORA PRINCIPAL

DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI
Facultad de Filosofía y Letras UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
Facultad de Filosofía y Letras UNAM

DRA. YANNA HADATTY MORA
Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Es difícil agradecer por un trabajo que se extendió tantos años, así que por lo mismo agradezco principalmente la paciencia y el trabajo conjunto de mi tutora Irene Artigas y de mi comité, conformado por personas sumamente rigurosas: Yanna Hadatty y Susana González, deseo que parte del profesionalismo de las tres se vea reflejado en esta tesis. De igual forma, agradezco las lecturas generosas e iluminadoras de mi maestro Israel Ramírez y de Raquel Mosqueda, aprendo de ustedes siempre.

Agradezco a mis compañeros y amigos del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea, con quienes por más de diez años he trabajado, reflexionado, cuestionado y disfrutado de la poesía, detrás de este trabajo también resuenan sus voces: Alejandro Higashi, Alejandro Palma, Diana del Ángel, Diego Alcázar, Jorge Aguilera, Eva Castañeda, Ignacio Ballester e Israel Ramírez; y en su momento, Mariana Ortiz, Roberto Cruz y Manuel Iris.

Agradezco a todas esas personas con las que pude platicar acerca de mi investigación y que amablemente me escucharon o me brindaron algún tipo de apoyo: a Francisco Hernández, por las conversaciones, la música, la poesía y los libros. A Raúl Renán, a Hernán Bravo Varela y a Daniel Téllez, con quienes pude platicar acerca de la poesía hernandina y de las editoriales independientes. A Christopher Yescas, por prestarme varias ediciones del Taller Martín Pescador. A los editores de Malpaís Ediciones, por su trabajo de rescate y difusión de la poesía mexicana, principalmente a Gabriela Astorga y a Iván Cruz. A Cuadrivio Ediciones, por editar el *Cuaderno de Borneo* como libro autónomo e invitarme a presentarlo en Bellas Artes en 2015.

Agradezco a mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras y del Centro de Enseñanza para Extranjeros, quienes en cada clase me prestan nuevos ojos para ver los textos que creía haber visto ya.

Agradezco también a las instancias de la UNAM que me permitieron estudiar un doctorado: al Programa de Posgrado en Letras, particularmente a Brenda Franco y a Gloria Calderón. A todo el sistema de bibliotecas de nuestra universidad, sin la consulta de sus materiales esta tesis tampoco sería posible. Al CONACYT por proporcionarme una beca para poder estudiar un doctorado.

Por último, agradezco a mis padres, por esperar siempre lo mejor de mí y a Armando, por acompañarme en el camino.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I. FRANCISCO HERNÁNDEZ MÁS ALLÁ DEL AUTOR, MÁS ALLÁ DE LA MÁSCARA	15
1. ¿A qué tradición pertenece Francisco Hernández?.....	15
2. Inicios y coincidencias de una imprenta escolar	20
3. Narración, ficción y autoficción en la poesía hernandina	30
4. Procedimientos líricos de identificación, ocultamiento y borradura	42
CAPÍTULO II. “AHORA VEAMOS SI SOY O ME PAREZCO” LA REPRESENTACIÓN VERBAL DEL AUTORRETRATO Y SU PROCESO CREATIVO EN <i>POBLACIÓN DE LA MÁSCARA</i>	59
1. Formas líricas del retrato y del autorretrato.....	60
2. “Autorretratos” hechos a partir de la obra del artista: Norman Rockwell y Alice Neel... 74	
3. “Autorretratos” hechos a partir de la imagen del artista: Frida Kahlo y Van Gogh.....	90
4. Disfraz, distorsión y borradura del rostro: Ña-gurana, Weegee, Yasumasa Morimura y Cindy Sherman	102
CAPÍTULO III. DUPLICACIÓN Y BORRADURA DE ROSTROS EN EL <i>DIARIO SIN FECHAS DE CHARLES B. WAITE</i>	115
1. Dos ediciones del <i>Diario sin fechas de Charles B. Waite</i>	115
2. La borradura de un rostro: Charles B. Waite.....	121
3. La revelación de la imagen poética y fotográfica.....	138
4. El oxímoron en la fotografía, los claroscuros en el poema	147
CAPÍTULO IV. MARDONIO SINTA: PROCEDIMIENTOS DE CONSTRUCCIÓN DE UN LIBRO, UN HETERÓNIMO Y UN AUTOR	164
1. Los juegos ficcionales de Francisco Hernández.....	164
2. Mardonio Sinta, la construcción de un heterónimo a lo largo de una década	169
3. El heterónimo como máscara poética.....	174
4. Autobiografía de Mardonio Sinta.....	196
CONCLUSIONES	209
ANEXOS	215
BIBLIOGRAFÍA	218

ÍNDICE DE IMÁGENES Y ANEXOS

Imagen no. 1. Portada de <i>Los signos del zodiaco</i> . Doce textos escritos por Francisco Hernández a partir de los grabados en linóleo de Artemio Rodríguez en la edición de Taller Martín Pescador.....	28
Imagen no. 2. Pintores de la letra “F” en <i>Población de la máscara</i> , p. 62.....	63
Imagen no. 3. Pintores de la letra “R” en <i>Población de la máscara</i> , p. 152.....	63
Imagen no. 4. “Triple autorretrato”, Norman Rockwell, 1960. Legatarios de la familia Rockwell.....	76
Imagen no. 5. “Autorretrato” Alice Neel, 1980. National Portrait Gallery, Washington D. C.....	86
Imagen no. 6. “Autorretrato con collar de espinas” Frida Kahlo, 1940, Harry Ramsom Center, Austin, Texas.....	91
Imagen no. 7. “La columna rota”, Frida Kahlo, 1944, Museo Dolores Olmedo, CDMX.....	94
Imagen no. 8. “Árbol de la esperanza mantente firme”, Frida Kahlo, 1946, Colección particular.....	94
Imagen no. 9. Detalle de “Árbol de la esperanza mantente firme”.....	94
Imagen no. 10. “Autorretrato con la oreja vendada”, Vincent Van Gogh, 1889, Courtauld Institute Galleries, Londres.....	98
Imagen no. 11. “Judy Garland” circa 1960, Weegee [Arthur Fellig], Centro Internacional de Fotografía, N. Y.....	105
Imagen no. 12. “Autorretrato distorsionado”, Weegee [Arthur Fellig], Centro Internacional de Fotografía, N. Y.....	105
Imagen no. 13. “Sin título”, Cindy Sherman, 1989.....	109
Imagen no. 14. “Duplicación (bailarín 1)”, Yasumasa Morimura, 1988.....	112
Imagen no. 15. “Un diálogo interior con Frida Kahlo (Collar de espinas)”, Yasumasa Morimura, 2001, Museo de Arte Moderno de San Francisco.....	112
Imagen no. 16. Retrato apócrifo de Charles B. Waite que aparece en la portada del <i>Diario sin fechas de Charles B. Waite</i> editado por Almadía en 2013.....	126
Imagen no. 17. “Naranja, detalle” no. 459627, de la <i>Colección C. B. Waite / W. Scott</i> , Catálogo de la Fototeca Nacional del INAH, Pachuca, Hidalgo.....	134

Imagen no. 18. “Niñas bañistas en un río”, W. Scott, ca. 1904, no. 120026, de la <i>Colección C. B. Waite / W. Scott</i> , Catálogo de la Fototeca Nacional del INAH, Pachuca, Hidalgo.....	141
Imagen no. 19. Tarjeta postal con el título “A Mexican bathing pool”, atribuida a C. B. Waite.....	142
Imagen no. 20. Sin título, tomada del <i>Diario sin fechas</i> editado por Almadía, 2016, p. 65.....	161
Imagen no. 21. Francisco Hernández leyendo coplas de Mardonio Sinta acompañado por Ramón Gutiérrez, integrante del grupo musical Son de Madera. Imagen tomada de <i>Universo</i> , no. 676, Xalapa Veracruz, 8 de mayo de 2017, p. 16.....	208
Anexo 1. Voz, persona y máscara en la poesía de Francisco Hernández.....	215
Anexo 2. Heterónimos de la poesía mexicana reciente relacionados con Francisco Hernández.....	216
Anexo 3. Recursos más frecuentes en poemarios de Francisco Hernández en los que aparecen personas poéticas.....	217

INTRODUCCIÓN

Desde el primer libro de Francisco Hernández, titulado *Gritar es cosa de mudos* (Libros escogidos, 1974), hasta el último, *Odioso caballo* (Almadía, 2016), pasaron más de cuarenta años. Su obra completa, recopilada por Almadía y el Fondo de Cultura Económica en 2016, da cuenta de una labor poética extensa que abarca más de veinte poemarios con la autoría de Francisco Hernández y uno más firmado con el heterónimo de Mardonio Sinta.

En 1983 Francisco Hernández obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes con el libro *Mar de fondo* (Joaquín Mortiz) en el que podían apreciarse, ya, diversos recursos líricos y temas que serían persistentes a lo largo de su obra: la aparición de personajes, la intertextualidad con otras obras literarias, el poema breve, el poema en prosa, la imagen visual, el erotismo, la ironía y la presencia de paisajes rurales que representan el pueblo en el que nació —en 1946— llamado San Andrés Tuxtla, ubicado al sur de Veracruz, entre la laguna de Catemaco y el municipio de Tlacotalpan, lugares que se caracterizan por su riqueza en la tradición oral. En 1994 publicó el libro por el cual, hasta el momento, es más reconocido: *Moneda de tres caras* (Ediciones del Equilibrista), con el cual obtuvo otro de los premios más importantes en México: el Xavier Villaurrutia. *Moneda de tres caras* está compuesta, a su vez, por tres poemarios: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, publicado anteriormente, en 1988; *Habla Scardanelli*, de 1992, estos dos títulos también fueron publicados bajo el sello de Ediciones del Equilibrista; aunque no ocurrió lo mismo con la tercera cara de la moneda: *Cuaderno de Borneo*, el cual fue editado como libro autónomo hasta 2015 por la editorial Cuadrivio.

Esos tres poemarios comparten una de las estrategias más importantes de la poesía hernandina: la construcción ficcional y narrativa, tanto en poemas en prosa como en verso,

de un sujeto lírico que se identifica con un personaje histórico, en este caso se trata del pianista y compositor Robert Schumann, así como de los escritores Friedrich Hölderlin y Georg Trakl. De manera general, estos libros se estructuran en una serie de poemas numerados o fechados y con indicaciones claras de la identidad del sujeto lírico. La secuencia de estos textos reconstruye una historia ficticia que el poeta elabora a partir de un indicio en la biografía del artista que se retrata en el poemario. Para gran parte de la crítica de la poesía hernandina, este recurso, casi sistematizado por el poeta, lleva el nombre de “máscara poética”. Algunos de estos estudios, a su vez, identifican ese mismo recurso en el uso del heterónimo de Francisco Hernández, surgido en la década de los noventa y llamado Mardonio Sinta. Si bien es cierto que la crítica ha tocado otros tópicos de la poesía hernandina –el ritmo, el sufrimiento, la enfermedad, entre otros– estos han sido casi exclusivamente en los poemarios de *Moneda de tres caras*. Los libros que forman el corpus de esta tesis se alejan más de diez años de la publicación del libro más reconocido de Hernández, aunque nuevamente, surge, como principal interés, la manera en que se construyen los sujetos líricos que protagonizan las historias de *Población de la máscara* (Almadía, 2010), *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (CONECULTA, 2006 y Almadía, 2013) y *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía* (UNAM, 2007).

En 2012, cuando comencé mi investigación doctoral aún no se publicaba la segunda edición del *Diario sin fechas...*, en ese momento únicamente se encontraba en *Internet* una selección de cuatro o cinco poemas del libro y algunas fotografías de Waite. Parte importante del inicio de mi investigación requirió acercarme al autor, quien amablemente me obsequió un ejemplar de la primera edición del *Diario sin fechas* que incluía algunas fotografías de Waite; asimismo, me comentó que él no había participado en la formación del libro y que no se había sentido satisfecho con el resultado, ya que las fotografías que incluía esta edición no

eran necesariamente las que él había sugerido. De ahí que otro paso obligatorio fue indagar en la *Colección C. B. Waite/W. Scott* de la Fototeca Nacional; eso a su vez, me llevó a investigar sobre la borrosa biografía de Charles B. Waite.

Población de la máscara se había publicado dos años antes, por lo que existían reseñas y comentarios al respecto, pero no trabajos especializados. Hasta el momento no abundan. Por su parte, *¿Quién me quita lo cantado?*, ya se encontraba en su última edición como libro; no obstante, aunque la configuración de Mardonio Sinta se dio en la década de los noventa, hasta la fecha no es fácil encontrar textos académicos que estudien a profundidad el heterónimo más importante de Hernández, posiblemente porque se le ha considerado únicamente un juego del poeta y porque sus versos se encuentran escritos en una métrica popular.

Parte de mi trabajo fue recopilar diversas ediciones de los poemarios del autor, este proceso me permitió acercarme a la obra de Hernández de una manera diferente a la de quienes lo han hecho por medio de los dos tomos de su poesía, compilada por el Fondo de Cultura Económica y Almadía en los dos volúmenes de 2016. La posibilidad de conocer los libros en sus primeras ediciones, particularmente la de aquellos que fueron publicados en editoriales artesanales como *Los signos del zodiaco* (Taller Martín Pescador) o *Mi casa se cayó del caballo* (Diéresis editorial), me permitió observar un cuidado especial en el que probablemente el escritor estuvo presente.

Mi análisis del corpus no se ordena de una manera cronológica, sino que responde a una propuesta de lectura que analiza la poesía de Hernández como una obra orgánica que construye distintas posibilidades de la configuración del sujeto lírico, desde el más simple —cuya principal característica es que tiene un nombre que no se identifica con el autor empírico— hasta el más complejo —que es el poeta creando un personaje de sí mismo a lo

largo de toda su obra y desde diversos espacios: literarios y no literarios, textuales y paratextuales—. Esto último es identificable en el contraste de la figura autoral llamada Francisco Hernández frente a la figura del heterónimo Mardonio Sinta, por lo que fue necesario hacer una investigación hemerográfica en la que rastree los primeros textos firmados por el heterónimo y llevé a cabo una lectura más detenida de los paratextos de las coplas de Sinta, tanto en sus versiones de libro como de revista.

De forma paralela, en los tres libros se presentan otros elementos que configuran la complejidad del sujeto lírico, principalmente el uso de la efrasis a partir del autorretrato y la fotografía, en *Población de la máscara*; la configuración del diario y la autobiografía en el *Diario sin fechas*; y el proceso de formación de un heterónimo en *¿Quién me quita lo cantado?*, así como la presencia de la reflexión metapoética en distintos momentos de estos poemarios. En estos tres libros destaca, además, la representación del proceso creativo.

Esta tesis está constituida por cuatro capítulos, el primero brinda un contexto general de la poesía hernandina desde sus primeras obras y ubica al poeta como parte de un trío de autores nacidos en San Andrés Tuxtla, quienes coincidieron en una escuela experimental durante sus primeros estudios. Se trata de Francisco Hernández, Carlos Isla y Ulises Carrión, de Isla y Carrión. Heriberto Yépez ha señalado que deberían considerarse como una “vanguardia de San Andrés Tuxtla” que da al libro un valor conceptual. Vale la pena estudiar a Francisco Hernández relacionado con este grupo, puesto que, como se verá a lo largo de esta tesis, hay una clara conciencia de un proyecto poético y un profundo interés en la materialidad de sus obras. Asimismo, se menciona el trabajo de Hernández en el campo de la publicidad y de su participación con algunas editoriales independientes y artesanales, principalmente en sus primeras publicaciones, además de la importancia que éstas pudieron

tener en el surgimiento de libros que exploraban elementos más allá del texto en la obra de este autor.

Igualmente, en este primer capítulo se ubica a Hernández como parte y unión de dos líneas que surgieron a partir de la revista literaria *Taller*: Octavio Paz y Efraín Huerta; y que posteriormente se consolidó con las publicaciones de Hernández en la revista *Vuelta*. En este acercamiento se habla de la presencia del poema breve y humorístico, así como del poema de largo aliento, solemne y con tintes narrativos, ambos presentes en la poesía hernandina. Aunque la figura de Octavio Paz se encuentra de manera constante a lo largo de esta tesis, cabría la posibilidad de hacer una tesis exclusivamente de la relación intertextual que existe entre estos dos poetas, no sólo por las claras menciones a la obra y figura de Paz, sino porque claramente comparten estilos y poéticas; esta relación se evidencia en varios momentos de esta tesis, principalmente en el tercer capítulo.

Además del contexto de la obra, otra de las partes fundamentales del primer capítulo es un acercamiento inicial a los conceptos operativos que servirán para el análisis del corpus en los capítulos posteriores, primordialmente aquellos que ayuden a deslindar las múltiples posibilidades en las que aparece el sujeto lírico en la poesía de Hernández. Como se mencionó anteriormente, uno de los términos con los que normalmente la crítica relaciona la poesía hernandina es el de máscara poética; no obstante, considero que resulta reduccionista si tratamos de emplearlo para toda su obra, por lo que cuestiono la pertinencia del mismo y acudo a otras nomenclaturas para denominar con una mayor precisión qué sucede en los libros que aquí se estudian, de ahí que deslinda las semejanzas entre máscara poética, sujeto lírico, persona, voz, personaje y heterónimo; además de que, desde un inicio, retome la discusión acerca de la ficción como elemento sustancial de la lírica.

En el segundo capítulo se analiza el libro *Población de la máscara*, el cual parte de 62 autorretratos, algunos con un referente existente y otros, ficticio. Al tratarse de un libro que combina textos verbales con textos no verbales también fue necesario utilizar una teoría que permitiera estudiar la diversidad de relaciones y acercamientos que los poemas tienen con los textos no verbales a los que hacen referencia, es decir, las fotografías y las pinturas que aquí se estudian. En este caso, se partió del modelo de escalas de Valerie Robillard, mismo que se emplea para los análisis de los capítulos dos y tres, en los que se ve cómo la autorreflexibilidad se vuelve un elemento sustancial en la obra de Hernández, al hacer una constante reflexión sobre el proceso creativo y la construcción de la figura autoral. Por ser un concepto de constante referencia, en otros momentos de la tesis será necesario regresar a éste, para observar las múltiples formas en las que puede aplicarse a la obra de Hernández.

En este capítulo se estudian dos formas de referencialidad hacia un texto no verbal: por una parte, frente a dos obras perfectamente reconocidas, no sólo en cuanto al referente pictórico específico, sino en cuanto al estilo, los temas y la biografía de los artistas: Frida Kahlo y Vincent Van Gogh; y, por otra, dos obras que no lo son tanto: las de Alice Neel y Norman Rockwell. Esta diferencia crea distintos resultados en los autorretratos poéticos; uno de los más claros es que a, mayor reconocimiento de los referentes, se permite un mayor empleo de la parodia. En este sentido, también se estudiará un autorretrato poético cuyo referente existe sólo en el espacio de la ficción, por lo que el texto verbal debe construirlo en su totalidad. Para finalizar este capítulo se muestran dos autorretratos poéticos escritos a partir de dos fotógrafos que utilizan su propio cuerpo para disfrazarse de otros personajes: Yasumasa Morimura y Cindy Sherman. También se analiza la mención a artistas que buscan la borradura de su rostro por medio de la distorsión, hecha a través de técnicas fotográficas, como en Weegee, seudónimo de Arthur Fellig.

En el tercer capítulo se profundiza en la relación intermedial que se presenta entre los poemas del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*; fue necesario trabajar con las dos ediciones existentes de este libro (2006 y 2013), puesto que ambas muestran diferencias considerables, principalmente en los elementos paratextuales: imágenes, nota del autor y portada del libro. A lo largo de esta tesis se evidencia que para el autor es fundamental el proceso de creación y algunos indicios pueden notarse en lo que el poeta hace en esas zonas limítrofes del texto. En este capítulo se estudia la relación entre la fotografía y la poesía de Hernández, se parte de diversos trabajos del autor como “poetografías” o retratos, poemas que no necesariamente tienen referentes pictóricos y que el autor escribió en la primera parte de su obra poética, para posteriormente analizar el corpus principal: un diario ficticio de un fotógrafo norteamericano del siglo XIX que se siente atraído por las imágenes de sus modelos.

En el cuarto y último capítulo se ahonda en la configuración del heterónimo Mardonio Sinta, pero no exclusivamente en el libro que recoge toda la obra publicada con este nombre, titulado *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*, sino en todas las publicaciones previas que se fueron haciendo para construir dicha figura autoral, por lo que se revisan las fuentes periódicas en las que aparecieron los poemas: nuevamente, debido al interés que el autor pone en los paratextos y en todo el proceso de creación.

En el caso de los poemas del heterónimo se observará que parte de la riqueza de la obra se encuentra no sólo en las coplas que supuestamente Mardonio Sinta le dicta a Francisco Hernández, sino en las acotaciones del propio poeta, tanto en libros, como en artículos de revistas, o bien, en notas al pie de las coplas, indicaciones de asteriscos y puntos suspensivos. Debido a las constantes comparaciones que se hacen entre la obra de Francisco Hernández y la de Fernando Pessoa, me di a la tarea de evidenciar diversas relaciones intertextuales entre ambas poéticas.

Durante el rastreo de la configuración de Mardonio Sinta también hallé otro heterónimo, menos complejo, por lo que lo llamaremos semiheterónimo, cuya principal función es consolidar la imagen de Mardonio; se trata de Eugenio Sinta. Durante el rastreo de los heterónimos cercanos a Francisco Hernández, apareció uno más, cuyo nombre es Bruno Bianco y detrás de él estuvo Francisco Hernández a lado de otros poetas como Guillermo Fernández, Vicente Quirarte y Hernán Bravo Varela. He dejado de lado otros heterónimos, como Julián Hernández de José Emilio Pacheco o Juan de Mairena de Antonio Machado, puesto que, aunque podrían ser más cercanos a Hernández por la nacionalidad o la lengua, no encontré relación alguna con la formación de estos heterónimos durante mi búsqueda, a diferencia de los ya mencionados.

En este capítulo se estudia también la importancia de la representación de Francisco Hernández ficcionalizado, principalmente en su papel de entrevistador e investigador de la obra de Mardonio Sinta, por lo que nuevamente se vuelve a cuestionar el concepto de máscara poética en el sentido de la recreación de un personaje tras el cual se esconde el autor. Como un descubrimiento más, presento las similitudes en la construcción de los libros *La versada de Arcadio Hidalgo* y *¿Quién me quita lo cantado?* El primero es un compendio de coplas veracruzanas de dos de los fundadores del grupo de son jarocho Mono Blanco: Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez; el segundo, es un compendio ficticio formado, a semejanza del anterior, por un Francisco Hernández ficcionalizado, quien lleva a cabo el rescate y las investigaciones acerca de la obra de Mardonio Sinta.

La suma de los cuatro capítulos suscita el análisis de diversos conceptos y procedimientos que se encuentran no sólo en el corpus que aquí se apunta, sino que pueden aplicarse al resto del trabajo de Hernández, por lo que, en varios momentos se amplía el estudio hacia otras obras de la poesía hernandina; para evidenciar que ésta es orgánica y tiene

diversas conexiones entre sí, se vuelve con frecuencia a *Moneda de tres caras*, pero también se alude a poemarios que tienen estructuras semejantes como *Una forma escondida tras la puerta* o *Mal de Graves*; incluso, mencionaré en varios momentos un libro poco o nada frecuentado por la crítica: *Diario invento*, puesto que por medio de él se evidencia la importancia que Hernández le da al proceso de escritura. Al mismo tiempo, resulta necesario destacar que posiblemente algunos de los conceptos operativos que pueden servir para el análisis de la poesía de Hernández no necesariamente resultarían óptimos para estudiar la de otros autores. No obstante, a partir del estudio de este autor, dentro del contexto de la literatura mexicana, se puede percibir la manera en la que ésta dialoga con los poetas que le anteceden y la forma en que la poesía hernandina representa un eslabón de lo que podemos encontrar en poéticas mexicanas recientes.

Por último, agregué tres anexos que, en un inicio, me ayudaron a deslindar y caracterizar los recursos y las obras de Francisco Hernández, y servirán también como una guía al lector. El primero es un cuadro que ordena y jerarquiza los recursos relacionados con las distintas formas de enunciación que el autor emplea: voz, persona y máscara. El segundo incluye algunos heterónimos cercanos a Hernández y el tercero es un cuadro comparativo que enumera los poemarios de Hernández en los que se configuran personas poéticas tanto referenciales como no referenciales; este cuadro me permite sostener que limitar la labor de Hernández a la llamada “máscara poética” empobrece el análisis de una obra que emplea diversos recursos y que, a su vez, se mantiene en un proyecto escritural que conserva algunas constantes. En este cuadro decidí incluir no sólo los libros que se estudian en el corpus de esta tesis, sino aquellos en los que la voz poética no se identifica con la del autor empírico.

CAPÍTULO I. FRANCISCO HERNÁNDEZ, MÁS ALLÁ DEL AUTOR, MÁS ALLÁ DE LA MÁSCARA

“En el espacio de la representación,
uno siempre es otro”

Cindy Sherman

1. ¿A qué tradición pertenece Francisco Hernández?

Dos de los poetas más representativos en la literatura mexicana contemporánea pertenecieron a la generación de Taller y fueron ellos mismos caras opuestas que aún personifican dos formas distintas en la poesía mexicana: por un lado, la línea de la poesía culta –cuyos temas tienden a ser más “elevados”– y que se vale de un lenguaje “complejo” que marca y sigue una tradición; y por otro lado, se encuentra aquella línea que está más interesada en el compromiso con lo social, cuya poética se construye en un discurso aparentemente más sencillo y simple para hablar de lo cotidiano. Se trata de los polos Octavio Paz y Efraín Huerta.

Decidir si efectivamente dichas poéticas son tan distintas o si en el fondo siguen un cauce semejante es tema de discusión de otros estudios; yo no considero que sus obras sean radicalmente opuestas, a tal grado que pueden, incluso, condensarse en la de otro autor, como es el caso de la obra de Francisco Hernández¹.

A su vez, la poesía hernandina comparte ciertos rasgos con los poetas de la generación de medio siglo, al igual que con algunos de los poetas que publicaron en las décadas de los

¹ Francisco Hernández escribió varios poemas en los que se hace referencia a Octavio Paz, lo que es el caso de la sección *Veinte textos a partir de dieciocho fotografías de Octavio Paz*, incluida en *Imán para fantasmas* (2004) y del libro *Mi vida con la perra* (2007), que retoma el título de un poema de Paz: “Mi vida con la ola”. Respecto a Huerta, en su libro *Odioso caballo* (2016), aparece una sección de poemas dedicados a diversos poetas, entre ellos el titulado “A Efraín Huerta”.

setenta, ochenta y noventa. A esto se suma que la poesía de Francisco Hernández –que cuenta ya con más de cuarenta años desde la publicación de su primer poemario, *Gritar es cosa de mudos* de 1974– es una obra sólida y con diversas estrategias poéticas que van del poema breve –epigramas, haikús y poemínimos– a los poemas extensos con tintes narrativos.

De *Moneda de tres caras* (1994) que incluye *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Cuaderno de Borneo* y *Habla Scardanelli*, han pasado más de veinte años y Francisco Hernández ha publicado al menos otros veinte poemarios que le han valido diversos premios y reconocimientos, pero no la atención de los estudios literarios o de la crítica, más allá de comentarios o reseñas. Incluso, las tesis en las que la poesía de Hernández forma parte del corpus, por lo general, detienen su atención en el mismo libro del 94 o en alguno de los tres poemarios que lo conforman; de los tres, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* es, por mucho, el más analizado.²

Francisco Hernández pertenece a una generación de poetas que ha publicado su obra alrededor de las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI. En su artículo titulado “Claves en la poética de Francisco Hernández”, Ana Chouciño hace una síntesis temática y menciona algunas de las estrategias más comunes de la poesía de Francisco Hernández, desde *Gritar es cosa de mudos* (1974) hasta *Mal de Graves* (2013); es importante mencionar este

² Entre las tesis de licenciatura se encuentran las siguientes: *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández* (2000), *Lo salvaje en la poesía de Francisco Hernández* (2007), *La sonora oscuridad del hueso: elementos para una poética de Francisco Hernández* (2004); en cuanto a las tesis de maestría tenemos: *Victoria y derrota del artista en el poemario De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández*; de doctorado hay una sola tesis cuyo corpus es exclusivamente Francisco Hernández y otras que estudian tanto su obra como la de otros poetas de manera simultánea: *La herida trágica romántica: acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico* (2017), *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Raúl Zurita* (2004); *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre, tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes* (2014), *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México : Cada cosa es Babel de Eduardo Lizalde, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández, y A pie de Luigi Amara* (2016).

artículo en particular, puesto que la mayoría de la crítica se ha enfocado en *Moneda de tres caras*, en cambio la autora se detiene, aunque de manera muy general, en otros de sus libros, y va destacando la diversidad de los recursos que aparecen en la obra.

Dialogar con una crítica que se ha enfocado en la obra de Hernández principalmente a partir de un libro publicado en la década de los noventa, ha sido uno de los mayores retos de esta tesis, puesto que mi corpus se encuentra ya en la primera década de este siglo. Si bien, podemos encontrar similitudes entre *Diario sin fechas de Charles B. Waite* y cualquiera de los tres libros que conforman *Moneda de tres caras*, podemos notar una diferencia muy clara: ninguno de los tres poemarios que lo componen tiene fotografías, por lo que sus recursos y procedimientos son diferentes. Con frecuencia ha tratado de igualarse lo que Hernández hace en *Población de la máscara* con los recursos de *Moneda de tres caras*, pero nuevamente es necesario discernir entre los elementos que conforman cada poema y cada poemario. Por último, aunque el libro en el que se compila la obra publicada con la firma de Mardonio Sinta tuvo sus orígenes a lo largo de toda la década de los noventa, nuevamente se trata de un recurso muy diferente a lo que sucede en *Moneda de tres caras*.

Aunque la poesía de Hernández tiene poco en común con la inclinación política³ que se reflejaba claramente en la obra de Efraín Huerta, sí podemos encontrar al menos dos relaciones importantes entre ellas: una de las semejanzas que, a mi parecer, es más relevante consiste en la práctica de las formas breves con un tono irónico y que, con frecuencia, posee

³ Si bien considero que la poesía de Francisco Hernández no guarda relación con la de otros poetas mexicanos contemporáneos a él en cuanto a la llamada poesía política o poesía de compromiso social, Ana Chouciño Fernández afirma que “Ricardo Castillo y Francisco Hernández son continuadores de la poesía de registro conversacional practicada por Sabines. Esta tendencia de sello conversacional da importancia a la cuestión de la identidad mexicana, tanto a nivel individual como colectivo, teniendo lo social como telón de fondo” (Chouciño, *Radicalizar los límites*, p. 98). El estudio de la poesía conversacional en México es un tema que no será tratado en este trabajo puesto que considero que lo “conversacional” en el sentido de imitar una conversación en el discurso poético es para Hernández un recurso retórico que se aleja bastante de obras como la de Sabines o la de Castillo para quienes lo conversacional se relaciona más con una marca de la poesía social.

una relación intertextual, ya sea con alguna obra literaria o bien con aspectos no precisamente literarios y, dentro de este mismo recurso, ambos aluden a la recreación de refranes y *slogans* comerciales, con un estilo muy cercano al poemínimo. Al igual que por mucho tiempo se consideró a Huerta como un poeta lúdico, a Hernández se le ha relacionado también con una poesía humorística e irónica, principalmente en sus poemas breves o en todo lo que publica con el heterónimo de Mardonio Sinta.

En su último libro, publicado en 2016, Francisco Hernández toca temas que durante años habían sido inexistentes en su obra poética: el narcotráfico y la violencia en México. Respecto a esto, Evodio Escalante se preguntaba, hace unas décadas, acerca del compromiso político y estético de los autores que estaban publicando en los años setenta y ochenta y explicaba en su artículo “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca”: “El problema, entonces, es éste: ¿cómo ser vanguardista sin abrazar una vanguardia? ¿Cómo trastornar, cómo cambiar el lenguaje poético en una época que ya no admite la existencia de las vanguardias?”. El autor proponía a cuatro autores como los representativos de la “vanguardia blanca”: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho, quienes “sin desconocer la tradición que les sirve como plataforma de apoyo, aíslan sus materiales lingüísticos y se construyen con ellos una fortaleza de cristal, inmune a los cambios sociales y refractaria a las convocatorias del escándalo.”⁴ Aunque Francisco Hernández está muy cercano a estos cuatro en cuanto a la poca o nula referencia hacia los problemas sociales de la época en sus primeros años de publicación, Escalante no lo considera como parte de la vanguardia blanca, sino que lo coloca en otro grupo, como continuador de una tradición:

⁴ Evodio Escalante, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho, en *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, p. 31.

Después de Marco Antonio Montes de Oca y de José Emilio Pacheco, poetas fundamentales a pesar de que trabajan en registros opuestos del diapasón poético, surge una generación que no se distingue por su afán de ruptura, aunque deba reconocerse que algunos de ellos han logrado afinar de modo envidiable su instrumento. Me refiero a la generación de los nacidos en los años cuarenta, entre los que podríamos mencionar a Antonio Deltoro, a Mariano Flores Castro, a Elsa Cross, a Francisco Hernández, a Marco Antonio Campos, a Elva Macías, a Miguel Ángel Flores, a Carlos Montemayor, a Orlando Guillén y al fallecido Carlos Isla. Es una generación que ha sabido continuar, pero no trastornar; que ha afinado su instrumento lírico, o que ha insistido en sus asperezas, pero que no ha intentado subversión en los dominios de la sintaxis poética.⁵

Si en un inicio se le consideró a Hernández un continuador de la tradición, en estudios más recientes ya se le valora como un autor que combina distintos recursos poéticos, y que cuestiona, por medio de su misma obra, algunos conceptos de la poesía tradicional como son los de configuración autoral, sujeto lírico, poema y poemario.

Actualmente, a causa de las situaciones de violencia que se viven en el país, los llamados autores de la vanguardia blanca ya no se mantienen en la “fortaleza de cristal”, David Huerta publicó en 2014 uno de los poemas más conocidos acerca de Ayotzinapa con el mismo título. Coral Bracho publicó en 2015 una *plaque* titulada *Todo en orden*, en donde aparecen referencias lo mismo a Irak que a Ayotzinapa; y, por último, Francisco Hernández en su libro publicado en 2016, *O dios o caballo*, incluye –entre otras temáticas– poemas en los que el referente es el narcotráfico en México y sus consecuencias.

Es necesario aclarar que “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca” es un artículo de 1992, la compilación de *Moneda de tres caras* aún no había sido publicada, aunque ya se conocía como poemario *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, libro que, si bien, no “trastorna” ni “subvierte la sintaxis poética” sí es un parteaguas en la poesía mexicana debido a sus características formales.

⁵ *Ibid.*, pp. 31-32. En este punto, considero que Carlos Isla está fuera de lugar, más adelante veremos cómo la obra de este poeta es, en realidad, innovadora.

De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios puede considerarse un ejemplo de libro homogéneo con marcas espaciotemporales, con una línea temática muy específica, que narra una historia y cuenta con personajes que vamos conociendo a partir de lo que hacen y, sobre todo, de lo que dicen; este libro responde a un eje –ahora– tradicional, cuyos inicios en la poesía mexicana se remontan a Gilberto Owen, esto es: el diario poético ficcional que apareció por primera vez en el libro *Perseo vencido* con una serie de poemas bajo el título de “Sindbad el varado (Bitácora de febrero)”.

En este mismo capítulo se brindarán algunas de las características que engloba este tipo de poemarios, ya definidos en la poesía mexicana contemporánea y particularmente representativos de la obra poética de Hernández; pero por ahora me interesa puntualizar el hecho de que, efectivamente, como lo señala Escalante, Hernández es continuador de una tradición poética; no obstante, en cada publicación de diario o cuaderno ha ido consolidando una técnica propia, construida a lo largo de varias décadas y que, además, configura la estructura palpable de sus diversas publicaciones impresas. Es decir, en su mayoría, hay un importante trabajo no sólo en el texto, sino en el proceso de formación de un libro.

2. Inicios y coincidencias de una imprenta escolar

En 1935 surgió la revista *Colaboración. Boletín de la Cooperativa Española de la Técnica Freinet* a cargo del maestro Ramón Costa Jou; con el inicio de la guerra civil española en 1936 este movimiento magisterial se dispersó; algunos de sus miembros se exiliaron en México y entre ellos se encontraba el maestro Patricio Redondo Moreno quien, junto con

otros exiliados llegó al puerto de Veracruz, y aunque su propósito era ir hacia la Ciudad de México decidió quedarse en una pequeña población, ubicada al sur del estado.⁶

En el boletín antes mencionado, se encuentran los alcances y resultados de las actividades que los maestros españoles llevaban a cabo con sus alumnos, en especial aquellos que tenían relación con la imprenta escolar, la escritura espontánea y el diario escolar, tres de las principales estrategias didácticas que los profesores realizaban con sus estudiantes. Me interesa destacar un fragmento de dicho boletín:

Muchos compañeros conocen nuestro cuaderno especial “El mar”. La “visión de unos niños que no lo han visto nunca”. Se nos ha dicho que ese cuaderno es todo un poema. Efectivamente. Es un poema. Parece increíble que los niños puedan decir cosas tan bellas, tan bellas... Sólo nosotros, con “nuestra técnica”, sabemos arrancar esa belleza del niño y hacerla trabajo. O viceversa. Sabemos arrancarle ese trabajo y hacerlo belleza.⁷

Francisco Hernández ha comentado, en un par de entrevistas, anécdotas acerca de la educación que recibió en San Andrés Tuxtla con el profesor Patricio Redondo Moreno:

De niño allá en mi pueblo tuve una educación un poco distinta, con un maestro español de los que llegaron con el exilio, que tenía la Escuela Experimental Freinet. Hacíamos, desde primero de primaria, cuadernos donde planeábamos, dibujábamos, imprimíamos y hacíamos grabaditos. No sé si de ahí alguno se haya convertido en pintor, pero a mí me dio por escribir, quizás porque, cada lunes, nuestra única tarea era escribir lo que habíamos hecho sábado y domingo. Como no me pasaba nada extraordinario, lo que hacía era inventar [...] Inventaba que teníamos un rancho en la casa, con muchos caballos, pero nunca tuve uno y me subí muy pocas veces a un caballo [...] Pero, en fin, fue por esa escuela que a mí me dio por escribir.⁸

Aún más interesante resulta el hecho de que en esa misma escuela también estudiaron dos poetas contemporáneos y coterráneos de Francisco Hernández: Ulises Carrión (1941) y Carlos Isla (1945). Es una gran coincidencia que los tres nacieran en San Andrés Tuxtla y

⁶ Rosa María Sandoval Montaña, “La escuela experimental Freinet de México. En torno al origen y vigencia de una forma de saberes y prácticas pedagógicas” en *Pensamiento crítico en educación*, pp. 347-348.

⁷ *Colaboración. La imprenta en la escuela*. Boletín de la Cooperativa española de la técnica Freinet, mayo de 1936, año II, núm. 14, Barcelona *Apud* Fernando Jiménez Mier y Terán, “La revista «Colaboración» órgano del movimiento Freinet en España” p. 556.

⁸ Sonia Sierra, “Uno nunca sabe de dónde va a surgir el arte. Entrevista a Francisco Hernández, en *El Universal* [en línea].

que el contexto los llevara a asistir a la misma escuela. Probablemente esta formación básica impulsó a estos tres poetas, tan importantes dentro de la literatura mexicana a que mantuvieran, a lo largo de su obra, una relación estrecha con la manufactura del libro, con la importancia de las imágenes que acompañan el texto, con el aspecto lúdico de la poesía y con el interés por hacer del lector un ente activo.⁹

En la reciente publicación de Ulises Carrión, titulada *Montones de Metáforas* (Malpaís, 2019), Heriberto Yépez señala en el prólogo la importancia de la Escuela experimental Freinet: “Los alumnos debían usar la imprenta para componer libros que ellos mismos hacían libremente. De ahí surgieron los dos primeros libros de Carrión: *Remembranzas* (San Andrés Tuxtla, abril de 1955) y *Ecos de provincia* (San Andrés Tuxtla, 1956), que Carrión elaboró cuando tenía 14 y 15 años, respectivamente, y que conservó en su archivo personal.”¹⁰

Heriberto Yépez habla acerca de la importancia que indudablemente tuvo esta escuela en la formación de Carrión, al acercarlo desde muy joven a la formación de sus propios libros. Yépez menciona la biblioteca de uso libre, constituida por los libros que los mismos niños escribían, imprimían e ilustraban en la escuela y con textos que incluso intercambiaban con niños de otras ciudades y países. Hernández comenta en otra entrevista: “Nos carteábamos con niños franceses y españoles, teníamos imprenta y dibujábamos cuadernillos, estoy acostumbrado a ver mis cosas publicadas desde que estaba en el primer año de primaria.”¹¹

⁹ En el libro *Mascarón de prosa* de 1997, Francisco Hernández incluye un texto biográfico en prosa acerca de Carlos Isla en donde habla también, brevemente de Ulises Carrión: “De París viajó a Ámsterdam, donde se reunió con Ulises Carrión otro sanandrescano que por ese tiempo era dueño de Other Books, una librería tan especial, que en ella se podían conseguir libros de pasto, de yeso o en forma de trampas para osos.” (“El sobreviviente de su propio invento”, en *grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. 1, p. 289.)

¹⁰ Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión” pról. a Ulises Carrión, *Montones de metáforas*, p. 9

¹¹ Ana María Jaramillo, “Del infierno a la página. Entrevista con Francisco Hernández”, en *Tierra Adentro*, p. 32. El primer poema de *Maquinaciones* de Carlos Isla se titula “Dejad que a los niños les crezca la nariz” y una

Además de las suposiciones acerca de la importancia en la obra de estos tres poetas que pudo tener la escuela experimental de Patricio Redondo, Heriberto Yépez halló una cercanía, bien documentada, aplicada a dos campos, por un lado, la pedagogía y, por otro, la edición de libros:

En la escuela tradicional los conocimientos parten del maestro que se sujeta al programa: es lo viejo.

En la escuela moderna los conocimientos tienen su origen en la vida del niño, en su expresión libre y espontánea que los motiva: es lo nuevo.¹²

En el arte viejo el escritor escribe textos.

En el arte nuevo el escritor hace libros.¹³

Yépez nos habla acerca del valor que pudo tener la práctica de la imprenta escolar en la formación de Carrión y de Isla respecto a sus intereses en los procesos editoriales y en la literatura experimental. Aunque Yépez no menciona a Hernández, es evidente que también para este poeta trascendió el conocimiento adquirido gracias al proyecto de la Escuela experimental Freinet y su imprenta escolar. En uno de sus primeros libros se encuentra el poema “Patricio Redondo Moreno” que evoca la personalidad del maestro desde la perspectiva de un niño.¹⁴

Con respecto a Ulises Carrión, en los últimos años se ha dado un mayor rescate, estudio y difusión de su obra, pero no es el caso de Carlos Isla, de quien no hay mucha información actualizada. Justo por eso me interesa destacar en este apartado tres cosas que se relacionan con la obra de Francisco Hernández: 1. sus poemas breves; 2. su trabajo como

posible interpretación del poema es la libertad imaginativa de los niños, cabe añadir que, al igual que Patricio Redondo Moreno, Carlos Isla fue profesor de secundaria y preparatoria en el estado de Veracruz.

¹² Ulises Carrión, “El mejor regalo” tomado de la publicación escolar “Xóchitl”, 12 de septiembre de 1961, reproducido en *Patricio Redondo y la Técnica Freinet*, p. 190. Apud. Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión” en *op. cit.*, p. 10.)

¹³ Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *Plural*, p. 33.

¹⁴ Ver Francisco Hernández, *Portarretratos en En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. 1, pp. 45-46.

fundador de una editorial y 3. la importancia que Isla le daba al libro como algo más que un contenedor de escritos.

En el mismo prólogo a *Montones de Metáforas*, Heriberto Yépez menciona a Carlos Isla como alguien cercano a Carrión, a quien Isla visitó en Ámsterdam durante un viaje a Europa.¹⁵ Para Yépez, Isla y Carrión son representantes de “una especie de vanguardia de San Andrés Tuxtla” y menciona:

En *Maquinaciones* ocurren tres cosas: Isla consolida su lenguaje poético en que se apropia de fraseologías comerciales, mediáticas y coloquiales (en la primera parte del libro); hace un poema largo post-literario hecho de una serie de dibujos como concepto de instrucción lúdica (en la segunda mitad del libro) y, sobre todo, convierte el libro en la posibilidad conceptual de otro tipo de libro, que ya no sea contenedor de textos sino de un heterodoxo objeto de papel guiado por una serie de instrucciones. *Maquinaciones* es un proto-bookwork.¹⁶

Al igual que sucede con Hernández, Carlos Isla trabajó durante un tiempo como publicista, y en ambos autores se puede apreciar el uso de refranes, *slogans* o frases populares, al estilo de los poemínimos de Efraín Huerta. En los siguientes poemas incluso hay otro recurso en común: los señalamientos de tránsito o las instrucciones de un producto, combinados con el proceso de escritura:¹⁷

Aquí en el zócalo de esta página
no hay problema de estacionamiento.¹⁸

Palabra

Dosis: la que la soledad señale
Vía de administración: oral
Consérvese entre la vida y la muerte

¹⁵ En un homenaje a Hernández por sus 70 años el autor narró la visita que hizo a la librería de Carrión en Ámsterdam: “Otra anécdota que compartió el homenajeado fue cuando viajó a Ámsterdam para visitar a su paisano Ulises Carrión y de paso conocer la librería Other Books, donde se vendían ejemplares hechos sobre un burro de planchar, libros enyesados, como si estuvieran fracturados.” (Fabiola Palapa Quijas, “Francisco Hernández es uno de los grandes poetas del país”, p. 4).

¹⁶ Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión” en *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Yépez les llama “proto-poemínimos” a esos poemas breves que Carlos Isla publicó por primera vez en 1972; sin embargo, existe registro y publicación previa de varios poemínimos de Efraín Huerta en años anteriores a *Gramática del fuego*.

¹⁸ Carlos Isla, *Maquinaciones*, p. 16. (Todas las citas de este libro fueron tomadas de la 1ª edición en Joaquín Mortiz).

No se deje al alcance de los hombres
Su venta requiere autodimensión¹⁹

No deje poemas
sobre el pavimento.

Si escribe no maneje.

Precaución: poema próximo.

Despacio: hombres escribiendo.

Disminuya su velocidad de lectura.²⁰

Además de la semejanza entre la escritura de Francisco Hernández y Carlos Isla en cuanto a sus poemas breves con estilo de poemínimos, estos dos autores mantuvieron una relación cercana durante sus primeras publicaciones. En la década de los setenta, hubo un auge de editoriales independientes en México. Me interesa mencionar cuatro de ellas, en las que Hernández participó, puesto que es evidente que ese interés por la manufactura del soporte del texto literario es tan importante para él como el texto mismo.

La primera es *La máquina eléctrica* (1976-1982), fundada y dirigida por Carlos Isla, Raúl Renán, Guillermo Fernández, Miguel Flores y Francisco Hernández.²¹ En esta editorial se publicaban tirajes de 500 ejemplares numerados y firmados; normalmente eran libros breves o *plaquettes*. En *La máquina eléctrica*, Francisco Hernández publicó, en 1976, su segundo libro: *Portarretratos*, en el que aparece el poema a Patricio Redondo, además de

¹⁹ C. Isla, *Gramática del fuego*, Federación Editorial Mexicana, México, 1972. Apud Heriberto Yépez, “La poética de Ulises Carrión”, p. 11. Este poema citado por Yépez y dedicado a Ulises Carrión ya no aparece en la edición de Verdehalago/CONACULTA, 2004.

²⁰ Francisco Hernández, “Respete las señales” Textos inéditos en *Antojo de trampa. Segunda antología personal*, p. 173.

²¹ Raúl Renán narra en su libro sobre editoriales independientes en México: “La aparición de *La máquina eléctrica*, primera editorial que pone las bases del movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre de su obra fundamentalmente poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y el autor de este trabajo.” (Raúl Renán, *Los otros libros*, p. 15).

algunos otros trabajos en los que experimenta con la disposición de las palabras, como “Revelación I”, “Solarización” y “Daguerrotipo”, cuyos títulos ya invitan a pensar en la fotografía.

La segunda editorial, contemporánea a La máquina eléctrica, fue Cuadernos de estraza (1976-1984), fundada por Antonio Castañeda. Como su nombre lo indica, Cuadernos de estraza publicaba libros breves impresos en papel de estraza, y atados al centro con un cordón. En esta editorial Francisco Hernández publicó su tercer libro, *Cuerpo disperso*, en 1978. En ese mismo año, Carlos Isla publicó ahí *Las malas palabras* y además fundó la editorial Latitudes (1978), misma que tuvo una colección llamada “El pozo y el péndulo”, en la que Francisco Hernández publicó su cuarto libro, *Textos criminales* (1980). Dos años antes Carlos Isla publicó *Copias al carbón* en esa misma colección. Es evidente que tanto Hernández como Isla mantenían un contacto importante, puesto que estas pequeñas editoriales, al ser fundadas y dirigidas de manera autónoma publicaban a autores cercanos al grupo.²²

La cuarta editorial de gran importancia en estas décadas es el Taller Martín Pescador, dirigida por Juan Pascoe desde 1974, una editorial artesanal que elabora libros de lujo: “Todo hecho a mano, desde la armada de los tipos y el entintado hasta la encuadernación. Los tirajes, consecuentemente, se limitan a muy pocos ejemplares (entre 150 y 300, según el formato, el número de pliegos, etc.). Cada libro es distinto. Aunque con sólo dos fuentes tipográficas, los libros varían en el tamaño, el tipo de papel, la encuadernación, algunos incluyen grabados, otros combinaciones de tintas.”²³

²² Ver Francisco Hinojosa, “Las editoriales marginales en México (1975-1978)”, *Revista de la Universidad*, pp.: 62-64.

²³ *Ibid.*, p. 64. Sobre el trabajo del Taller Martín Pescador pude consultar tres libros que hablan acerca de la historia de esta imprenta: VV. AA. *Taller Martín Pescador* (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca/Juan Pablos

Además de su enorme trabajo como tipógrafo, impresor y fundador de la editorial, Juan Pascoe fue cofundador del grupo de música tradicional *Mono Blanco*. En *¿Quién me quita lo cantado?* de Mardonio Sinta podemos ver que la primera parte del libro comienza con un epígrafe tomado de una canción de dicho grupo. A su vez, en algunas canciones de otro grupo similar, *Son de madera*, se han introducido estrofas completas de Mardonio Sinta en las canciones “Jarabe gatuno”,²⁴ “Las olas del mar”,²⁵ y “El pescador”²⁶ las cuales se incluyen en el álbum *Caribe mar sincopado* de 2014. En el último capítulo de esta tesis retomaremos la importancia de la relación que existe entre Mardonio Sinta y el trabajo de Juan Pascoe ya no sólo como impresor, sino como recopilador de coplas veracruzanas.

El Taller Martín Pescador logró permanecer por muchos años más, a pesar de que surgió en la misma década que las otras editoriales independientes, aun cuando sus ediciones artesanales fueran de lujo o de difícil acceso; en esta editorial, Francisco Hernández publicó *Los signos del zodiaco* en 1997. Este es un libro de doble autoría, en el que el poeta escribió 12 textos a partir de 12 grabados de Artemio Rodríguez, artista michoacano; este libro tuvo un tiraje de tan sólo 250 ejemplares.²⁷

Editor/Ediciones sin nombre, 1999); Juan Pascoe, *Taller Martín Pescador. 1999-2009* (Biblioteca Palafoxiana, 2009) y Juan Pascoe, *Taller Martín Pescador. Anecdótico y bibliografía 1971-2014* (Museo de Filatelia de Oaxaca, 2014). En mi búsqueda por algún tipo de testimonio acerca del proceso de edición y la forma de trabajo que llevaron a cabo Francisco Hernández y el grabador Artemio Rodríguez en *Los signos del Zodiaco* no hallé nada más allá de la mención del título de este libro como parte de la cronología de la imprenta. No obstante, en esta indagación pude conocer más del proceso de elaboración de *La versada de Arcadio Hidalgo*, libro que parece ser un referente importante de la colección de coplas de Mardonio Sinta, esta investigación y análisis se verá en el último capítulo de esta tesis.

²⁴ “Jarabe gatuno” contiene los siguientes versos del poema 16 de la Primera parte: “Cambia la rima y persiste / la cera de tus desvelos. / Tu mirada se desviste, / la piel ordena otros vuelos / y en tu lengua me dijiste / pronto besaré los suelos / o veré lo que no existe.” (Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 33.)

²⁵ “Las olas del mar” toma versos del poema 9 de la Segunda Parte: “El cuerpo se aleja triste / rumbo a las olas del mar. / Un pescador lo desviste, / otro lo mira pasar. / El horizonte no existe. / Ese ya es otro cantar”; (*Ibid.*, p. 62.)

²⁶ “El pescador” contiene los versos del poema 18 de la Segunda Parte: “El mar se quedó a dormir / en tus aretes de plata. / Sé que me voy a morir / en brazos de una mulata” (*Ibid.*, p. 76.)

²⁷ Pude conocer las primeras ediciones de *Los signos del zodiaco* y del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, gracias a la generosidad de Francisco Hernández quien me facilitó ambos libros en 2012. Las ediciones posteriores de estos poemarios ya no contienen las imágenes a las que se hace referencia en los textos verbales.

LOS

Doce textos escritos por Francisco Hernández

SIGNOS

a partir de los grabados en linóleo de Artemio Rodríguez

DEL

Taller Martín Pescador / Santa Rosa, Tacámbaro, Michoacán / Miiim

ZODIACO



Imagen 1. Portada de *Los signos del zodiaco*. Doce textos escritos por Francisco Hernández a partir de los grabados en linóleo de Artemio Rodríguez en la edición de Taller Martín Pescador.

Entre los libros en los que se habla acerca de los trabajos del Taller Martín Pescador, ya sea escritos por Juan Pascoe o por otros autores, no hay una presencia explícita de *Los signos del zodiaco*; sin embargo, la historia de la editorial representa, parte importante de lo que fue tanto para Hernández como para las generaciones inmediatas –anteriores y posteriores–, un trabajo editorial de ese estilo, que publicara lo mismo a escritores consagrados que a poetas que apenas estaban empezando; o bien, poetas conservadores y poetas irreverentes, tal como explica Alfredo Cabildo Salomón:

Por un lado estaban los que seguían los temas y procedimientos recurrentes en la poesía de Octavio Paz, y por el otro, aquellos que abominaban de la figura de Paz y se identificaban con la figura más bohemia de Efraín Huerta. Dos posiciones y dos concepciones del mundo y de ver la poesía que parecían irreconciliables. [...] Sin embargo, muy pronto el Taller Martín Pescador cobró renombre y comenzó a publicar a poetas importantes de generaciones anteriores, como Octavio Paz y Efraín Huerta, rompiendo de esa manera con el mito de las posiciones antagónicas de estos dos poetas.²⁸

²⁸ Alfredo Cabildo Salomón, “La generación de poetas del Taller Martín Pescador”, *Casa del tiempo* [en línea].

La escritura de poemarios que guardan algún tipo de relación con imágenes y que, además, incluyen el texto no verbal en las obras de Francisco Hernández comenzó con este libro y, posteriormente hubo otros en editoriales artesanales, como *Mi casa se cayó del caballo* (2013), publicado por La Diéresis, y formado exclusivamente para un poema del autor en donde retoma el tema de la imaginación en su infancia y pueblo natal.²⁹

En su momento, Carlos Isla, también hizo publicaciones en las que la imagen, el texto, la escritura, la hoja en blanco y otros elementos eran considerados partes esenciales de la obra. El ejemplo más claro es *Maquinaciones* (1975), libro que no tuvo una mayor trascendencia y que, incluso, recibió críticas negativas; no obstante, en 2015 fue reeditado en la colección del Archivo Negro de la Poesía Mexicana, insertándose en un nuevo contexto, cuarenta años más tarde. Entre otras cosas, incluye las instrucciones para elaborar una pajarita de papel, una hoja para hacerlo y un poema al respecto.

Conocer el contexto en el que se produjo la primera parte de la obra poética de Francisco Hernández, su relación con autores, editoriales y grupos culturales que no eran, en ese momento, quienes estaban en el centro, permite verlo desde una perspectiva menos tradicional en el campo cultural de la poesía mexicana de finales del siglo XX. Sin embargo, enfatizamos que, actualmente, es un poeta completamente reconocido, que ha obtenido todos los premios otorgados por las principales instancias culturales de nuestro país y que su obra completa se encuentra publicada, desde el 2016, en el Fondo de Cultura Económica, lo cual facilita la lectura global de ésta; no obstante, gran parte de su proyecto se aprecia también en

²⁹ Sabemos que Francisco Hernández ha elaborado algunos dispositivos que combinan imagen y texto y que él mismo ha llamado “cuadernos negros” o “libros negros”, en los que no solo se entrecruzan la poesía y la imagen, sino que además éstas conviven con reflexiones o guiños hacia la publicidad. Por ahora, difícilmente se podría hacer un trabajo académico sobre estos cuadernos, puesto que se encuentran inéditos, y solo pueden apreciarse ocasionalmente en presentaciones del autor.

la manufactura de sus libros como objetos autónomos y en los textos no verbales que los libros incluían en sus primeras ediciones y que se fueron perdiendo en las obras compilatorias.

3. Narración, ficción y autoficción en la poesía hernandina

Retomando la intertextualidad con la obra de Efraín Huerta es necesario señalar que, si bien Hernández no dio un nombre específico a sus poemas breves, sí empleó tanto el contexto urbano como el refrán y el *slogan* para construirlos, de forma semejante a como lo hizo Huerta.³⁰

Los poemas breves de Hernández se encuentran, principalmente, en los títulos *Textos criminales* (1980), *Oscura Coincidencia* (1986), *Respete las señales* (recogido en *Antojo de trampa*, 1999) y *Mi vida con la perra* (2006): juegos de palabras o sentencias de apenas dos o tres versos, que en sí mismos contienen ingenio e ironía; incluso son utilizados de forma alternada con poemas más extensos, a manera de breves momentos de humor que contrastan con la solemnidad del resto de los textos. Generalmente, estas sentencias irónicas tienen referencias intertextuales hacia refranes o poemas de la tradición y su práctica se debe, en parte, a la actividad de publicista que –a la par de la creación poética– Hernández llevó a cabo durante casi treinta años.

³⁰ Efraín Huerta llamó a sus propios textos breves poemínimos y los definió como un texto cuya elaboración “requiere de una espontaneidad diferente a la del meditado epigrama, y de un maligno toque poético que lo coloca a cien años de luminosa oscuridad del hai-kai (haikú); tampoco es un aforismo ni un apotegma, ni un dogma. Para llegar o medio llegar a un acuerdo, inventé el vocablo *apodogma* –y todos tan tranquilos.” (E. Huerta, “El poemínimo”, en *Nexos*, en línea.)

Al mismo tiempo que en la obra de Hernández aparecen poemas breves semejantes a refranes y a *slogans*, en algún momento le interesó también el uso del haikú, que en todo caso estaría más emparentado con una poética paciana y tabladiana –dentro de la tradición lírica mexicana– y que, contrario a los poemas breves de tono humorístico, tienen un tono mucho más solemne. Entre ellos destacan algunos poemas de “Postales” en *Mar de fondo* (1982) y de la primera parte de *Soledad al cubo* (2001).

En un artículo publicado por Sandro Cohen, en el mismo volumen en que se localiza el texto ya referido de Evodio Escalante, se mencionan algunos elementos de la poesía hernandina que llaman la atención del crítico y que permanecerán a lo largo de toda la obra del veracruzano: la oscilación entre el poema breve y el poema –o una serie de poemas– de carácter narrativo y, de igual forma, coincide con Escalante en el hecho de que Hernández es continuador de una tradición en la poesía mexicana, aunque brinda un estilo particular por medio del estilo narrativo de sus poemas:

La poesía de Francisco Hernández, por ejemplo, no pretende enterrar a la tradición poética mexicana, pero algunos de sus poemas más hondamente sentidos y decantados eluden casi totalmente el sentido vertical de la poesía. Poseen un desarrollo generalmente versicular, lo cual diluye enormemente la sensación de “verso” y suelen contar una historia, aunque sea caprichosamente o de modo –en apariencia– anárquico. En *Mar de fondo* se evidencia esta tendencia de Hernández.³¹

La creación de poemas narrativos en Hernández involucra la importancia brindada al espacio de enunciación del sujeto lírico, por lo que encontramos la construcción de distintos espacios que van desde pueblos ubicados en Veracruz hasta la isla de Borneo, pasando por París, Madrid y la estación de Atocha, Venecia, Ámsterdam, Central Park, Guatemala y La Habana, por mencionar sólo algunos. Como se verá más adelante, la concretización del

³¹ Sandro Cohen, “Poesía mexicana 1975-1990: De la abundancia raquílica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?” *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, p. 20.

espacio forma parte de las características de sus poemas narrativos y, aunque sin duda es posible que aparezcan espacios específicos sin que esto determine que se trate de un poema narrativo, lo contrario no se presenta, es decir, no hay poemas narrativos sin que se establezca un espacio. Cohen continúa:

A pesar de la estructura más bien narrativa del poema, y de su negativa a organizarse según parámetros versísticos verticales, *Mar de fondo* no busca alienarse de la “tradición”. Más bien parte de ella y la lleva a otro nivel aún reconocible como perteneciente al desarrollo poético de México desde los Contemporáneos hasta la fecha. Se trata, desde luego, de una poesía que tiene mucho que ver con el poema en prosa o la prosa poética, según el enfoque del lector.³²

Existen tanto referencias como alusiones a la relación intertextual entre las poéticas de Hernández, Paz y Huerta; incluso hay algunos libros de Hernández en los que ambas referencias son evidentes, tal como sucede con los poemas breves de las “Postales” de Hernández o con dedicatorias explícitas a ambos autores.

En cuanto a la presencia de Octavio Paz en la poesía hernandina, existen diversas marcas textuales que nos indican la clara relación entre Paz y Hernández. La más importante posiblemente sea la serie de poemas titulada “Veinte textos a partir de dieciocho fotografías de Octavio Paz” o el libro titulado *Mi vida con la perra* y de forma menos explícita tienen en común la creación de poemas basados en obras plásticas, al igual que la exploración de los blancos en algunos de los textos breves de Hernández.

En su libro, *Radicalizar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, Chouciño Fernández describe diversas formas de “transgredir” la poesía mexicana de las décadas señaladas en el título. Aunque para el momento en que la autora lleva a cabo este estudio, Francisco Hernández aún no había publicado ni la mitad de su obra, su libro más encumbrado por la crítica, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), así como *Mar*

³² *Id.*

de fondo (1983) ya habían sido comentados y difundidos por los estudiosos de la lírica mexicana de esa década, por lo que la autora los incluye en el corpus de obras que están “radicalizando los límites” de la poesía de la época.

Parece contradictorio que los dos artículos comentados en páginas anteriores (el de Cohen y el de Escalante), previos a la publicación del libro de Chouciño, consideren que la obra de Hernández es tradicional, en cambio, la autora la establece como parte de una ola de autores que trasgreden la poesía mexicana de 1970 a 1990. Ésta es una discusión que continúa en la crítica conforme va creciendo la producción de Hernández, puesto que, por un lado, el poeta mantiene un diálogo constante con autores como Octavio Paz, José Juan Tablada, Fernando Pessoa o Ramón López Velarde y, por otro, inaugura nuevas estrategias en la poesía mexicana, incrementa el uso de la prosa poética y del poema narrativo en su obra, introduce referentes no verbales y emplea una gran variedad de construcciones del sujeto lírico. Cabe añadir que, aunque sí existe una crítica y discusión acerca de la poesía hernandina, con frecuencia se retoma el referente de los recursos empleados en *Moneda de tres caras*, como lo hace Alberto Paredes en una supuesta carta destinada a Francisco Hernández por la publicación de su libro *La isla de las breves ausencias*:

Gracias a la distancia del tiempo y del regreso a tus libros, veo claramente: eres un poeta que narra. Claro que hay lirismo e imaginería –lo que usualmente llamamos “poesía”– en ti, pero tuyo es el secreto y acaso el destino de ser un poeta que cuenta historias interiores relatadas por una secuencia de textos –lo que te hace autor de libros más que de poemas. [...] *La isla* me recuerda gratamente la atmósfera de *Habla Scardanelli* y mejor aun, por la temperatura ambiental, el *Cuaderno de Borneo*. Un delirio tropical.³³

En el artículo “Claves en la poética de Francisco Hernández”, Chouciño Fernández habla, de forma general, de los diversos aspectos que tocan la poesía hernandina, nuevamente menciona elementos como la brevedad, el dialogismo, la narratividad y añade la relación con

³³ Alberto Paredes, “Francisco Hernández: Un poeta que cuenta”, *La Otra*, en línea.

otras artes, principalmente con la fotografía: “[...] la práctica poética de Hernández no excluye lo narrativo. *Textos criminales* (y, en general toda la obra del veracruzano) constituye un ejemplo excepcional de la llamada ‘postpoética’, la cual pone de relieve los rasgos discursivos de la narratividad y el dialogismo; es decir que, entre otros elementos, utiliza sin reservas términos indicativos de temporalidad y causalidad, característicos de la novela o el cuento.”³⁴

Aunque la autora repasa varias de las obras más recientes de Francisco Hernández, al referirse a la poética del autor y su relación con otras artes, no menciona tres libros que, sin duda, están más directamente relacionados con las artes visuales: *Los signos del zodiaco* y *Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales*; o el que será analizado en el segundo capítulo de esta tesis: *Población de la máscara*.

La persistencia de la narración en la poesía hernandina está atravesada, además, por diversas reflexiones metapoéticas: ¿Un poema puede relatar una historia? ¿Quién habla en un poema? ¿Qué papel juegan los paratextos en la configuración de un texto lírico? ¿Se pueden crear personajes a partir de un texto lírico? ¿De qué manera pueden representarse otras artes en un texto verbal? ¿Cómo se configura la imagen del poeta a través de sus poemas? Considero que muchas de estas preguntas no han sido respondidas por la crítica de la poesía hernandina o ni si quiera se ha considerado que haya estrategias más allá del uso de la máscara poética. Antes de poder acercarnos a esas preguntas es necesario partir de otros conceptos literarios que se verán a continuación.

Dos elementos formales han sido definitorios al pensar el texto lírico no sólo como un texto no ficticio, sino casi como una confesión del autor: primero, la abundancia de textos

³⁴ Ana Chouciño Fernández, “Claves en la poética de Francisco Hernández”, en *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*, p. 247.

poéticos escritos en primera persona y, segundo, la poca presencia de nombres propios para la voz del sujeto lírico. Si bien es común en la poesía mexicana encontrar poemas en los que la voz lírica lleva un nombre distinto al del autor, es mucho más común que la voz lírica hable sin marcas identitarias e incluso sin marcas genéricas. Al respecto de los poetas de la generación de Francisco Hernández, Chouciño Fernández señala: “Si el Romanticismo exigía una lírica centrada en la expresión del “yo”, los nuevos poetas muestran el agotamiento de esta poesía cuestionando los límites de este recurso. Ahora el “yo” desaparece por completo del poema o, a lo sumo, se encuentra fragmentado y en proceso de cambio.”³⁵

Por su parte, Ana Luengo lleva a cabo una discusión acerca de la pertinencia del concepto de ficción para el género lírico y entre otras cosas menciona: “la voz enunciativa –en el género literario que sea– siempre es una construcción literaria, quizá cercana al autor empírico, pero nunca idéntica.”³⁶ A la discusión acerca de si la lírica es ficción, Pozuelo Yvancos añade “Resulta curioso, a este respecto, que se haya negado el carácter ficcional a la construcción textual lírica y al mismo tiempo haya sido este género literario el que mayores desafíos en la creación de mundos imaginarios ha suscitado.”³⁷ Dos cosas cabe destacar de los estudios de Luengo y de Pozuelo: uno, la construcción literaria es inherente a la voz lírica, ya sea que ésta tenga o no una forma tradicional en primera persona o que goce de la etiqueta de un nombre propio con o sin referencialidad; y, dos, el hecho de que la poesía lírica, gracias a su propiedad de ficción, es capaz de crear mundos imaginarios y enunciación de voces.

³⁵ Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, p. 31.

³⁶ Ana Luengo, “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía” en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, eds., *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, p. 253.

³⁷ José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, p. 266.

Susana Reisz también abona a las posibilidades de entender la ficción como un recurso implícito en la poesía lírica e, incluso, habla de otros elementos como acciones, personajes, situaciones, entre otras: “[...] cabe recordar que un número no desdeñable de textos poéticos de la tradición literaria occidental son representativos en el más estrecho sentido del término, esto es, sus zonas de referencia constituyen un mundo en el que ciertos personajes se encuentran en determinadas situaciones y ejecutan determinadas acciones.”³⁸ En otras palabras, la poesía lírica tiene la posibilidad de crear espacios construidos por medio de imágenes y descripciones, por lo que cada poema es –en mayor o menor grado– un mundo imaginario, un microcosmos de ficción que se acerca inevitablemente al concepto de diégesis, principalmente cuando dicho texto posee marcas espaciotemporales. Tal como explica Mariela Insúa en su artículo “La creación de mundos posibles en el modo lírico”: “En cambio, la lírica ficcionaliza a partir de esbozos, son mundos sugeridos, que no se presentan en detalle, pues se afirman en la expresión de un estado profundo o de una vivencia. No obstante, así como se puede adivinar la grandeza de un paisaje a través de la visión parcial del mismo desde una ventana, es posible “asomarse” a un mundo y captar la idea de la totalidad de su presencia.”³⁹

Reisz dedica todo un apartado para explicar la ficción como un elemento constitutivo de este género y parte de la pregunta “¿Quién habla en el poema?” para afirmar lo siguiente respecto a la poesía lírica:

Un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o si se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a hechos ficticios. Ficticios son todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él –y para otros individuos de su mismo ámbito cultural– en determinado momento histórico. [...] Así, una mera expresión de sentimientos puesta en boca de un

³⁸ Susana Reisz, *Teoría y análisis del texto literario*, pp. 202-206.

³⁹ Mariela Insúa “La creación de mundos posibles en el modo lírico”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios* p. 42.

hablante ficticio o dirigida a un destinatario ficticio constituye un texto tan ficcional como cualquier otro de tipo representativo.⁴⁰

A lo largo de su obra, el poeta veracruzano ha creado, personajes en distintos niveles de ficción, mediante estrategias lúdicas literarias y extraliterarias, en las que pueden darse contradicciones desde el paratexto al llamar a sus poemas “autorretrato”, “diario” o “autobiografía”. Dicha contradicción se encuentra en el hecho de que estos textos, por su naturaleza, sólo pueden ser enunciados por el protagonista, no por un individuo ajeno, es decir, sólo *yo* puedo pintar mi autorretrato, escribir mi diario y narrar mi autobiografía. En el momento en que alguien más lo hace –aun cuando diga cosas verídicas– se da un texto ficticio que parte de la enunciación del sujeto.

En un breve artículo que pretende sintetizar algunos de los problemas conceptuales que genera el sujeto enunciativo lírico, Diana Espinoza lo define de una manera concisa: “un término empleado para designar al sujeto de la enunciación implícito en el enunciado de cualquier situación comunicativa, fuera de la experiencia singular de un sujeto empírico.”⁴¹ Más adelante, la autora comenta la amplitud de posibilidades que brinda un sujeto enunciativo en el género lírico que se identifica con el nombre del poeta:

La propia poesía se ha encargado de mostrar la complejidad de la identidad en el discurso lírico, ya que la construcción de un sujeto enunciativo o la búsqueda de su anulación en diversas máscaras nos hablan, más bien, de una construcción del poeta, su personaje. Finalmente, lo importante no es saber si lo que cuenta el poeta es su vida o no. Lo que importa es entender cómo se construye y conforma dentro del discurso eso que llamamos sujeto enunciativo lírico o “sujeto poético”, “voz lírica”, “yo lírico”. Términos empleados para designar al sujeto que tiene la palabra, es decir, que instaura todas las marcas de identificación, el “aquí y ahora” del poema.⁴²

⁴⁰ Susana Reisz, *op. cit.*, p. 202.

⁴¹ Diana Alejandra Espinoza Elías, “El sujeto enunciativo lírico: aproximaciones a su problemática”, en *Escritos*, p. 72.

⁴² D. Espinoza Elías, *op. cit.*, p. 72.

La narratividad en los poemas de Francisco Hernández es mayor y más evidente en tanto se sumen diversas marcas y estrategias: nombres propios, lugares, fechas, acciones, elementos con carga semántica referencial, adverbios temporales y espaciales. Y a esto añadimos, que entre más narrativo se percibe un poema es más fácil identificarlo como un texto de ficción –sin afirmar, con esto, que los poemas no narrativos sean menos ficticios–.

Uno de los rasgos más importantes en la percepción dubitativa del carácter ficticio del poema es la mayor o menor referencialidad, es decir la aparición de personajes históricos, lugares reales y hechos relacionados con la vida del autor que sean fácilmente reconocibles. Hernández construye una diversidad de sujetos líricos que pueden o no ser referenciales o que incluso parten de la construcción del autor mismo, una construcción que tampoco es fija, sino que se transforma en una suerte de performance autoral, como veremos en el último capítulo de esta tesis.

En un autor como Francisco Hernández, quien con frecuencia hace declaraciones acerca de cómo y por qué escribió tal o cuál poemario, tanto en entrevistas como en presentaciones y lecturas de sus obras, de las que por lo menos hay una al año, sucede algo semejante a lo que en las últimas décadas sugieren los críticos de la autoficción, como ejemplo tomo la afirmación de Miriam Gerónimo: “El recurso del autor ficcionalizado puede producir dos reacciones en el lector (o ambas a la vez): éste puede considerarlo sólo una máscara o bien, *creer* en la intervención personal del autor en el texto”. Gerónimo añade que “un rasgo esencial de cualquier autoficción [es] el pacto lúdico que el autor (implícito) inicia con el lector (implícito).”⁴³

⁴³ *Apud* Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, p. 8.

En la introducción del estudio *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* los autores también hablan acerca del carácter lúdico, el cual, sin duda forma parte esencial de la poesía hernandina⁴⁴: “Como escritura lúdica, la auto(r)ficción muestra cierta afinidad con el juego. El disfraz auto(r)ficcional de un personaje ficticio como autor, o el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética *en vivo* y el placer de la encarnación y del disfraz que le es inherente. De esta manera, el disfraz literario sería una sublimación del juego imitatorio real.”⁴⁵ El ejemplo más claro es quizá la creación literaria y extraliteraria de Mardonio Sinta, así como la performance que lleva a cabo Hernández cuando lee los poemas publicados por su heterónimo.

En cuanto al juego lúdico que persiste en la autoficción, en el libro *Las maneras del delirio*, Angélica Tornero lleva a cabo un análisis comparativo entre Francisco Hernández y David Huerta. La autora se basa en *Moneda de tres caras* para hablar acerca del carácter melancólico de las máscaras poéticas de Hernández: Schumann, Trakl y Hölderlin. La autora relaciona la “personalidad” de dichos sujetos –tanto en su faceta de personaje histórico como literario, inclinándose por el segundo– con la personalidad del poeta veracruzano. Para Tornero, al igual que para otros críticos de la poesía hernandina, las tres caras de la moneda no son sino “máscaras poéticas” de Francisco Hernández, el poeta de carne y hueso, tal como se afirma en el siguiente párrafo:

⁴⁴ En esta misma línea, Chouciño añade: “El empleo de las máscaras provoca un efecto lúdico, un desmoronarse del texto, toques intertextuales y metapoéticos como indicio de la desaparición de una obra estable.” (Ana Chouciño Fernández, *Radicalizar e interrogar los límites*, p. 69).

⁴⁵ “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la cuestión” Introducción a Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, eds., *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, p. 16.

El poeta narrará pasajes de la vida de Schumann y de la suya; describirá sensaciones del músico y suyas; se arriesgará a escudriñar el alma del otro y su corporalidad para adentrarse en la otra sensibilidad.

Con poemas –de diversa naturaleza– entretreídos, el poeta construye una narración en la que combina asuntos de su vida personal con la del músico alemán; sensaciones y alucinaciones del otro con las propias.⁴⁶

Al respecto, Francisco Hernández, refiriéndose a la historia de Georg Trakl, narrada en el *Cuaderno de Borneo*, menciona: “No escribí de la cocaína de oídas, yo supe qué fue meterse en ese infierno, puedo escribir sobre la *caspa del diablo* porque sé lo que es ese horror, de la misma manera que duermo hace 20 años con somníferos y que tomo ansiolíticos, necesito algo que me permita soportar lo real, que me quite la angustia.”⁴⁷

Si bien, en la crítica de la poesía hernandina –que aunque breve es consistente en cuanto a los libros que se estudian y la opinión general acerca de ellos–, con frecuencia se habla de una identificación entre el poeta real y sus “personajes líricos”, saber si en verdad Francisco Hernández tiene en común con Trakl la experiencia con la cocaína o si pudo crear a Mardonio Sinta porque ambos comparten el alcoholismo; o si Borneo se parece a San Andrés Tuxtla porque llueve mucho; o si *La isla de las breves ausencias* pudo ser escrito porque Hernández padece epilepsia; o si la esposa de Hernández es la protagonista de su libro titulado *Mal de graves*, en el que una mujer padece una enfermedad que la conduce a la ceguera, no es el objetivo de este trabajo, por dos razones:

En primer lugar, porque en esta investigación se destacan las estrategias que conforman el carácter ficticio presente en la obra lírica del autor y que le permiten crear personajes poéticos complejos que, aunque parten de un personaje histórico o de sucesos reales, son sólo el pretexto para la creación. En segundo lugar, porque no considero que la

⁴⁶ Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, p. 201.

⁴⁷ Ana María Jaramillo, “Del infierno a la página. Entrevista con Francisco Hernández”, en *Tierra Adentro*, p.29.

interpretación de la poesía hernandina dependa de la biografía del poeta, puesto que entonces tendríamos que conocer los hechos precisos que relacionan al hombre con sus personajes y la *poiesis* estaría subordinada a la historia. Al respecto, Pozuelo Yvancos añade:

[...] del mismo modo que en la novela o en el drama las acciones contadas pueden haber ocurrido o no y esta circunstancia no las dota de mayor poeticidad (ni de menor), con la lírica operará el mismo principio: el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta su ser artístico [...] De no ser así la oposición verdad poética/ verdad histórica no podría darse en la lírica y el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural.⁴⁸

También Ángel Luján Atienza abona a la discusión:

Habrán casos en que la voz que habla en el texto se identifique casi por completo con la del autor de carne y hueso, y habrá casos en que se intente negar todo tipo de comunicación (el poeta no pretende representar un acto de comunicación y se centra únicamente en el lenguaje como constructor de realidades y juegos). Sin embargo, en ambos casos (el de la comunicación casi directa y en el de la negación de la comunicación) tenemos que aplicar un criterio pragmático, ya que por muy cerca que esté la voz del hablante poético de la del autor habrá que conservar, preventivamente, esa barrera de la ficción (por muy fina que sea) para considerar que estamos en el terreno de la poesía (de lo contrario, estaríamos ante una confesión o confidencia, que no son desde luego géneros literarios).⁴⁹

De igual forma que en este apartado se ha estudiado la pertinencia del concepto de “ficción” como parte de las características inherentes a la poesía, en el apartado anterior vimos cómo lo narrativo es indispensable para hablar de diversos textos poéticos en la historia de la literatura mexicana y de forma específica en la poesía hernandina. En el siguiente apartado comentaremos las diversas posibilidades de las personas poéticas y sus elementos literarios implícitos y cómo funcionan en el texto lírico.

⁴⁸ José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en *Teorías de la ficción literaria*, p. 261.

⁴⁹ Ángel L. Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, p. 226.

4. Procedimientos líricos de identificación, ocultamiento y borradura

De acuerdo con Ana Chouciño Fernández, retomar personajes históricos o literarios proviene de un grupo anterior a *Taller*, es decir al grupo de los *Contemporáneos*; como se vio anteriormente, se refiere a Gilberto Owen y su “Sindbad el varado” (1948). No obstante, aunque la autora no lo apunta, el recurso de dar nombre a la voz lírica también se encuentra en una generación que no se ha señalado cuando se trata de relacionar a Hernández con otros poetas mexicanos, pero que es fundamental para los nacidos en los años cuarenta, es decir, aquellos que publicaron en la segunda mitad del siglo XX. Menciono particularmente a Rubén Bonifaz Nuño, con todos los personajes de su libro *As de oros* (1981); a Jaime Sabines, en *Tarumba* (1956) y la serie de poemas de *Adán y Eva* (1952); a Rosario Castellanos, en la “Lamentación de Dido” (1955), así como en los poemas dramáticos “Salomé” y “Judith” (1959) y a José Emilio Pacheco y su disseminación de sujetos líricos desde su libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). Estos autores utilizan la creación de voces o personajes líricos y la recreación de personajes históricos y literarios en los que intervienen algunas de las características que, como ya se ha indicado, forman parte esencial de la poesía de Francisco Hernández y los poetas cercanos a su generación: narratividad, coloquio, referencialidad, heteronimia y diversas estrategias que constituyen la enunciación lírica. Por ello cabe decir que, si bien es sobresaliente que se mencione como precursor del personaje poético a Owen, existe toda una tradición de poetas mexicanos que elabora dicho recurso a lo largo del siglo XX.⁵⁰

⁵⁰ No me detendré demasiado en hablar de los autores que comparten con Hernández el interés por la creación de máscaras y personajes, a menos que la comparación sea necesaria en el momento del análisis del corpus elegido; no obstante, los menciono a continuación: se trata de Luis Miguel Aguilar y los personajes de un excelente libro, tristemente abandonado por la crítica: *Chetumal Bay Anthology* (1983); Francisco Hinojosa y su breve poemario *Robinson perseguido* (1988), mismo que guarda grandes coincidencias con “Sindbad el varado” de Owen y con *La isla de las breves ausencias* de Hernández; Vicente Quirarte y *El cuaderno de Aníbal Egea* (1990), que comparte ciertas estrategias de ficción con Mardonio Sinta; y por último, Ricardo Castillo

Tornero explica, respecto a la configuración de los personajes: “En la *Poética*, carácter se refiere a *ethos*, y se relaciona con atributos de los personajes, que son constatados mediante acciones. Un carácter puede ser generoso, pero no en abstracto, sino a partir de las acciones específicas que realiza.”⁵¹ Pero ¿qué sucede entonces con los personajes de la poesía lírica?, ¿en dónde se reflejan sus virtudes o sus defectos? Si vemos la mayor parte de sus acciones por medio de su discurso, entonces el lector debe guardar un pacto en el que se crea todo lo que el sujeto lírico dice, principalmente cuando se trata de una enunciación en primera persona. Más adelante, la autora añade: “Es evidente que cabe todo tipo de acciones, como se ha dicho ya, y no sólo aquellas visibles en el exterior. Hay que considerar acciones del pensamiento, de los afectos, así como no acciones o interrupciones.”⁵²

Cuando el poeta acude a una voz distinta a la suya para ocultarse sucede lo que brevemente indica Tornero acerca de “las ficcionalizaciones del yo autobiográfico”: “La textualidad borra un nivel, pero crea otro; borra el nivel de lo real, pero genera el de una realidad alternativa, cuya base es lingüística, simbólica, metafórica.”⁵³ Nunca debemos olvidar que el poema es ante todo un texto ficcional y que tanto el espacio, como el tiempo, como los personajes que ahí se recrean y las acciones que los determinan también se encuentran enmarcados por la ficción, incluso cuando las voces de un poema puedan relacionarse con la identidad del poeta, estas voces serán siempre ficticias.

con su libro *Como agua al regresar* (1988). Como se puede ver, todas estas obras mantienen cierta cercanía en los años de publicación; no obstante, aunque posterior, otro libro que heredó gran parte de estas estrategias es el de Tedi López Mills, *Muerte en la Rúa Augusta* (2009), anunciado como un “poema novelado”, puesto que relata vida y muerte del Señor Gordon. La lista de poemarios en los que aparecen estrategias semejantes como son la narratividad, las referencias espaciotemporales, la creación de personajes, el cuestionamiento de la identidad, presentes en la poesía mexicana reciente es extensa, por mencionar algunos se encuentran: *Datsun* (2009) de Xitlálitl Rodríguez, *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, *Me llamo Hokusai* (2014) de Christian Peña, *Hasta aquí* (2014) de Hernán Bravo Varela, *Testamento de Clark Kent* (2015) de Héctor Carreto, *Arena Mestiza* (2018), de Daniel Téllez, *Libro centroamericano de los muertos* (2018) de Balam Rodrigo, entre otros.

⁵¹ Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura*, p. 43.

⁵² *Ibid*, p.187-188

⁵³ *Idem*.

De acuerdo con la concepción de identidad para Ricoeur: “Decir identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es el agente? Al tratar de contestar, acudimos al nombre propio, pero ¿qué soporta la permanencia del nombre propio?”⁵⁴ Roland Barthes advierte que “un nombre propio tiene que ser interrogado siempre cuidadosamente, porque el nombre propio es, si así puede decirse, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales, simbólicas.” A su vez, Luz Aurora Pimentel explica: “[...] el nombre de una ciudad, como el de una persona—o el de un personaje, en el caso de la ficción —es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados al nombre.”⁵⁵

Por una parte, Roland Barthes habla de las connotaciones “simbólicas y sociales” de un nombre y del “príncipe de los significantes”, esto aún sin que se trate de un nombre propio con referencialidad. Por otra, Pimentel entra en la referencialidad nominal ya sea que se trate de personajes históricos, literarios o, bien, de ciudades. Aunque el nombre propio no tiene la cualidad de ser definible sí es capaz de abarcar una serie de significaciones cuya decodificación dependerá de los conocimientos previos de cada lector. Ya que, como añade Luján Atienza, “Cuando los poemas están puestos en boca de personajes históricos o culturalmente marcados (personajes de ficción, figuras míticas, etc.) exigen cierta cultura para su interpretación: son una especie de juego intelectual que nos propone el poeta.”⁵⁶

⁵⁴ *Ibid*, p. 149.

⁵⁵ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 29.

⁵⁶ Ángel L. Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, p. 230

Además, Pimentel añade una cualidad más al nombre propio: la capacidad de desatar recuerdos y sensaciones, con lo que el nombre no sólo atrae conceptos guardados en el intelecto, sino que estimula a la memoria y a los órganos sensoriales con una simple mención.

En el caso de los poemas de Francisco Hernández hay una enorme presencia de nombres propios; con frecuencia se trata de personajes históricos –en su mayoría– o artísticos, cuyas historias, anécdotas o mitos retoma. Pero, con adoptar un nombre ya tiene “un centro de imantación semántica” como lo llama Pimentel, que la lírica hernandina resignifica, sin importar que el referente histórico coincida o no con el elemento ficticio.

¿Cuáles son esos nombres propios que a Hernández le interesan? Básicamente se trata de dos tipos: 1. En menor grado y sin referencialidad histórica, mujeres, como Fosca y Paura o como las niñas que se nombran en el *Diario sin fechas de Charles B. Waite*; y 2. Con gran abundancia y con referencialidad histórica, artistas: escritores (Sylvia Plath, Emily Dickinson, Olga Orozco, Octavio Paz, Juan Carlos Onetti), pintores (Alberto Durero, Francisco Toledo, Marcel Duchamp, Tamara de Lempicka, Vincent van Gogh), fotógrafos (Juan Rulfo, Karl Blossfeldt, C. B. Waite, Walter Scott), músicos, cantantes y bailarinas (Robert Schumann, Gustav Mahler, Claudio Monteverdi, Jessye Norman, Cesaria Évora y Pina Bausch), más una extensa lista de artistas de diversos estilos y nacionalidades.

Fácilmente comienzan a cruzarse los conceptos de “máscara”, “persona”, “personaje”, “voz”, e incluso “heterónimo”, por lo que en este apartado intentaré hacer el deslinde necesario. Regresemos al concepto principal: “persona”. De acuerdo con Antonio Carreño, en su libro *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*:

Por medio de la persona (del griego *prosopon*) se diferencia el que escribe del que, como voz, se personifica en la composición lírica. Tal dramatización (*personare* significa sonar a través

de una oquedad abierta) la articulan las varias voces que algunos textos, intencionalmente ponen en juego (las llamadas *dramatis personae*),⁵⁷ diferentes del instrumento que les confiere virtualidad de ser: el autor. Pues si bien en toda obra lírica (se pudiera argüir) la voz del poeta por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), ésta difiere de quien escribe el poema. Varían los espacios y límites de ambos.⁵⁸

De igual forma consideremos una parte de la definición de “persona” en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

Persona: The advantages that accrue to the poet from the use of such a person or “mask” were discussed early in the 20th c. by Ezra Pound, W. B. Yeats, T. S. Eliot, and others. The mask permits the poet to say things that for various reasons she could not say in her own person or could say only with a loss of artistic detachment; it permits the poet to explore various perspectives without making an ultimate commitment; it is a means for creating, discovering, or defining the self; it prevents the poet from being hurt by self-exposure or being led astray by the limitations of her own vision; it is a means for expressing anxieties and frustrations, or ideals that the poet may not be able to realize in her own life but to which she is committed.⁵⁹

En la distinción que hace Eliot en las tres voces de la poesía no toma en cuenta la voz de quien habla sino a quién le habla. Por otra parte, tanto “persona” como “máscara” tienen en común la distancia entre la voz del poeta y la voz del enunciador lírico. La diferencia que se señala es que mientras la persona no necesariamente expresa algo en común con el poeta, la máscara busca un ocultamiento del escritor para poder decir cosas que no puede o no quiere decir con su propia voz, pero que sí lo identifican con lo que la máscara expresa. De ahí el conflicto de emplear “máscara” para gran parte de la obra de Hernández dando por hecho

⁵⁷ Respecto a las personas dramáticas T. S. Eliot escribió en su ensayo “Las tres voces de la poesía”: “La primera voz es la del poeta hablando consigo mismo, o con nadie. La segunda es la voz del poeta que se dirige a un auditorio. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino solo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario. La distinción entre la primera voz y la segunda, entre el poeta que habla consigo mismo y el poeta que habla con los demás, lleva al problema de la comunicación poética: la distinción entre el poeta que se dirige a otras gentes, sea con su propia voz supuesta, y el poeta que inventa las palabras con que personajes imaginarios hablan entre sí, lleva al problema de la diferencia entre el verso dramático y el no dramático.” (T. S. Eliot, *Ensayos escogidos*, p. 111.)

⁵⁸ Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, p. 16.

⁵⁹ Preminger, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 901

que, aunque hable con el nombre de alguien más, en realidad puedes reconocer detrás al autor empírico.

“Persona” es el primer concepto que resulta importante destacar, puesto que hace una separación inmediata y necesaria entre la voz del autor y la voz del enunciador lírico y además le confiere una identidad ficticia. Del concepto de “persona” se desprende el de “máscara” y es aquí donde, a mí parecer, existe un conflicto literario que supone que la “máscara” es necesaria para que el poeta pueda decir algo escondido detrás de ésta, pero que es él en sí quien verdaderamente lo está diciendo, e incluso sintiendo. Gran parte de la crítica acerca de la poesía de Hernández va justo en esta línea. Yo considero que verlo de esa manera nos aleja del análisis literario y nos introduce en la psicología del autor empírico.⁶⁰

No obstante, los casos en los que considero que existe como tal un ocultamiento del autor detrás de una máscara es en el uso del heterónimo, en Francisco Hernández. Este suceso es muy claro con Mardonio Sinta y, de una forma diferente, con un proceso de autoficción que se lleva a cabo en los márgenes de creación de Mardonio Sinta y en otras obras como *Diario invento*. Llama la atención que los textos en los que se produce la autoficción no sea en los poemas, sino en textos en prosa de tipo narrativo o explicativo, el análisis de estos procesos se verá en el capítulo cuatro.

En el caso específico de Francisco Hernández existen dos tipos de persona: 1. La del *autorretrato*, en la que la voz poética se construye en primera persona para describirse a sí mismo y dialogar textualmente con la imagen (real o no) a la que hace referencia, por ejemplo todos los autorretratos de *Población de la máscara* y algunos del libro *Óptica la ilusión*, cuyas características no deben confundirse con las de los retratos (una voz que habla en

⁶⁰ Ver más adelante y en el cuarto capítulo el concepto de “metapoeta” de Laura Scarano.

tercera persona y describe o bien habla acerca de un personaje histórico determinado), por ejemplo: Octavio Paz, Juan Carlos Onetti, Gustavo Pérez. Las diversas características del autorretrato serán analizadas en el segundo capítulo.

El segundo tipo de persona es el personaje lírico, éste puede o no tener referentes históricos, pero una vez que se presenta en el texto se le reatribuye una identidad ficticia (el personaje habla en primera persona, dialoga, interactúa con otros personajes y ayuda a construirlos, sus acciones se llevan a cabo en un plano espaciotemporal específico y delimitado), por ejemplo: Charles B. Waite, Emily Dickinson, Georg Trakl, Friedrich Hölderlin o Robert Schumann. Éste es el tipo de persona más frecuente en la poesía de Francisco Hernández para la edificación de sus poemarios. En la sección de “Anexos” desgloso un cuadro que permite ver las características de cada uno de los tipos de enunciación lírica que el autor emplea, titulado “Voz, persona y máscara en la poesía de Francisco Hernández”; asimismo realicé un cuadro comparativo de otros recursos empleados en los libros de Hernández que recurren a la diseminación de sujetos líricos (ver pp. 215 y 216).

Como vimos anteriormente, pensar en la ficción como un campo al que también pertenece la poesía implica un cuestionamiento hacia diversos conceptos que tienen que ver con el género lírico, con el acto de creación o *poiesis* e, incluso, con asuntos de percepción y recepción de la obra artística. Una de las formas en las que al hablar de ficción se descarta de inmediato la participación de la lírica es con la argumentación de que en ésta no hay mimesis, no hay imitación sino mera expresión subjetiva del yo.⁶¹ Pero si partimos de las

⁶¹ Ana Luengo resume brevemente el conflicto de *poiesis* y *mimesis* de la siguiente forma: “La discusión sobre el carácter ficcional en la lírica viene, tal como anteriormente mencioné, de la lectura que Käte Hamburger hiciera de la *Poética* aristotélica en *La lógica de la literatura* de 1957. En su estudio, Hamburger afirma que Aristóteles marginaba la lírica del sistema general de las artes y de la mimesis, es decir que la lírica no compartía el rasgo mimético como constante, sino que se centraría sobre todo en la *poiesis*, como función artística del lenguaje [...] Siguiendo a Wahnón (1998), se podría contestar a ello que *La poética* se escribió hace muchos

justificaciones ya comentadas por Pozuelo Yvancos acerca de la cualidad ficcional de la lírica, tendríamos que pensar, entonces ¿qué es lo que imita la poesía? Luján Atienza se hace esa misma pregunta para elaborar toda una categorización de la enunciación poética, y parte del hecho de que la poesía imita por lo menos una acción: hablar.

Según una acertada apreciación de Barbara H. Smith el poema no es la representación de las cosas, sino de un discurso sobre cosas. Idea compartida por Richard Ohmann (1987:28), y Martínez Bonati para los que el poema es la representación de una comunicación en la que el lector debe suponer todas las condiciones que hacen que dicha comunicación funcione. Así pues, un rasgo destacado de la lírica será su escasa circunstanciación, que hace que el lector reconstruya imaginativamente todos los elementos de la enunciación.⁶²

Angélica Tornero llama al recurso del diálogo en la lírica “coloquio” y, para evitar confusiones, será el que tomaremos para analizar el corpus seleccionado. La autora no define el concepto, pero lo menciona de la siguiente manera: “La estructura de esta poesía, fundamentalmente en el coloquio, requiere constantes apoyos de otros personajes que den elementos para dialogar. Existe siempre un interlocutor, un tú al que se le habla, que puede ser una voz interior, la voz de uno de los artistas elegidos o las voces de los personajes que integran los libros.”⁶³

Como se aprecia en el Anexo no. 1, quien enuncia puede ser una voz en abstracto o una voz con nombre —referencial o no—. Lo mismo sucede con el personaje aludido, puede ser muy evidente de quién se trata o simplemente tener en el poema un llamado a alguien

siglos, en el IV antes de Cristo, cuando ni existían las lenguas romances, y que Aristóteles se refería a la lírica como composiciones que acompañaba a la lira.” (252)

⁶² Luján Atienza, Ángel L., *Cómo se comenta un poema*, p. 225. Esta nota va de la mano con la afirmación de Cabo Aseguinolaza: “[...] uno de los rasgos distintivos de la lírica moderna consiste en el énfasis sobre la débil circunstanciación del discurso, y de su enunciador. Se trata en último término, de la marca de una ausencia, que, como tal, puede dar lugar a soluciones y planteamientos muy dispares, ya sea mediante un lenguaje en plenitud que se sobrepone al yo individual y las constricciones espaciotemporales que lo identifican, ya por medio de una confianza de raíz fenomenológica en el acto de lectura y en su capacidad de actualización renovadora de la palabra poética, o ya porque la atribución de cierta coyuntura a la voz del poema, casi siempre más allá de los límites que éste impone, da lugar a la baza de la ficcionalización radical (máscaras, apócrifos, heterónimos...).” (Fernando Cabo Aseguinolaza, “Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 14).

⁶³ Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, p. 310.

más, lo que comúnmente se conoce como apóstrofe, pero es importante señalar que siempre existe esta relación de coloquio o comunicación ficticia.

El coloquio ha sido estudiado como un elemento dramático. Si bien, en este caso no me referiré a su cualidad teatral, sí me interesa advertir la importancia del acto performativo en los poemas dialogados de Francisco Hernández, puesto que en ellos abundan las acciones relacionadas con el acto de hablar y de generar algo en el destinatario y evidentemente también en el lector implícito: “Habría toda una serie de verbos en la lengua que poseerían esta capacidad *performativa*: prometer, declarar, bautizar, inaugurar, clausurar, advertir, aconsejar, felicitar, amenazar, agradecer, autorizar, etc. [...] La propuesta de estos verbos *performativos* (verbos que realizan la acción que significan) puso en evidencia ciertas facultades presentes en todas las emisiones lingüísticas, incluyan o no verbos performativos.”⁶⁴

Con frecuencia los textos que son más performativos están contruidos temporalmente en un presente histórico, ya que como señala Filinich: “[es un] recurso que permite dramatizar los acontecimientos, esto es, ponerlos en escena como si se estuvieran desarrollando ante los ojos del destinatario de la narración.”⁶⁵

Con Mardonio Sinta, por ejemplo, uno de los verbos performativos que se identifican en el sujeto lírico es el de competir en la habilidad de la improvisación y el canto, en el cuarto capítulo veremos la importancia que radica en el hecho de que Hernández haya elegido como oficio para su heterónimo el de repentista; asimismo, resulta contrastante la figura autoral de

⁶⁴ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, p. 13.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 61. De forma similar, Pozuelo Yvancos habla acerca de la percepción, siempre en presente de la poesía: “Por remota que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente [...] El ahora de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura.” (José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 42.)

Hernández frente a la figura autoral de su heterónimo y ese contraste se acentúa cuando Hernández lee las coplas firmadas por Mardonio Sinta.

Ahora bien, no es gratuito que uno de los últimos libros del autor, titulado *Mal de Graves* (2013), se construya como un texto dialogado con marcas específicas de voces, personajes, actos y acotaciones. Es claro que un libro así ya se encontraba en el proyecto poético de Hernández desde sus primeras obras, puesto que podemos rastrear otros textos semejantes: en *Habla Scardanelli* (1992), los poemas llevan por título –al igual que el poemario– “Habla Scardanelli”, “Escribe Scardanelli”, “Canta Scardanelli”, o bien, una serie de poemas en prosa compuestos a modo de guion teatral titulado “Cuatro personajes, una cueva y la obra de Javier Arévalo” (en *Soledad al cubo*, 2001), en la que participan el pintor, la mujer del pintor, el fotógrafo y la curadora.

Además de las obras en donde la representación de lo performativo es muy evidente, en los textos en los que es menos obvia, los personajes líricos también actúan y hablan, de acuerdo con determinadas características genéricas, según Cascales, quien llama a esto “conveniencia [...] La costumbre de conveniencia describe la manera en que la singularidad queda supeditada a lo genérico, al perseguir la ejemplaridad. Los rasgos personales no interesan; se crea un conjunto de expectativas a partir de parámetros, sexo, edad, lugar de origen, entre otros.”⁶⁶

Este conjunto de expectativas se encuentra más marcado cuando tenemos, como en el caso de la poesía hernandina, un personaje histórico o un personaje literario. El simple hecho de enunciar un nombre propio desata toda una serie de significantes, sensaciones y expectativas acerca del actuar del personaje.

⁶⁶ Apud Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura*, p. 50.

Sucedirá lo mismo con Mardonio Sinta, aunque no tenga un referente histórico: al decirnos que es un repentista veracruzano se van creando varias características genéricas acerca de este personaje, además de todo lo que el autor hace para configurarlo e individualizarlo. Por supuesto que todas esas expectativas pueden cumplirse o no, como cuando Mardonio Sinta nos sorprende con reflexiones poéticas y existenciales, aunque antes se construyera como un personaje inculto que no se toma nada en serio.

La identidad del sujeto lírico se establece entonces no sólo por medio de sus acciones –que son las menos– sino por la enunciación de éstas. Tornero, explica que, de acuerdo con Benveniste “es en y por el lenguaje como el humano se constituye como sujeto [...] Ahora bien, esta conciencia de sí mismo se experimenta sólo por contraste: no empleo yo, sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un tú.”⁶⁷ En cada uno de los siguientes capítulos, veremos cómo los sujetos líricos de la poesía hernandina se construyen –en el sentido de uno al otro–, por medio de duplas.⁶⁸

Además, veremos cómo el autor recurre a un personaje lírico que se identifica con un nombre propio con referente histórico y que enuncia en primera persona, lo que establece una diégesis distinta a cuando nos encontramos ante un frecuente yo lírico sin nombre. Esto se debe destacar, ya que en términos muy generales se asume que la lírica es subjetiva y que normalmente el yo lírico, como señala Ana Luengo, se construye a sí mismo y al mundo a partir de un “eje autorreferencial”⁶⁹ y como explica Pozuelo Yvancos se puede decir en términos generales que esta forma de anonimato se trata de “una posible simetría con la

⁶⁷ *Ibid*, p. 62.

⁶⁸ Ver nota 261.

⁶⁹ Ana Luengo, “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje a la posible autoficción en la poesía” en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *op. cit.*, p. 255.

narración autorial omnisciente.”⁷⁰ Este tipo de enunciación también aparece con frecuencia en la poesía hernandina como seguramente sucederá en la obra de cualquier poeta: un yo lírico ficcional, sin marcas identitarias ni genéricas, que habla en primera persona a un tú no explícito.

Sin embargo, aun cuando ese “tú” no sea explícito, sabemos que siempre, aun en los textos confesionales, existe un destinatario, tal como lo menciona María Isabel Filinich: “Sabemos que el habla es necesariamente dialógica: todo hablante asume el lenguaje para dirigirse a otro. Incluso el monólogo, como lo recuerda Benveniste, implica una operación por la cual el sujeto se desdobra y se habla a sí mismo, reúne en sí los dos papeles de enunciador y enunciatario.”⁷¹

En el caso de la mayor parte de los poemas de Hernández o por lo menos de los que aquí nos interesan, el autor se vale de una estrategia ficcional al atribuir nombres propios a las voces líricas de sus poemas. En los diarios poéticos del autor –*Diario sin fechas de Charles B. Waite, Cuaderno de Borneo, Diario invento...*– las marcas espaciotemporales añaden complejidad no sólo a la “historia” que se descubre en el poemario, sino al personaje mismo. Tornero continúa: “La identidad narrativa surge de la estructura temporal dinámica del texto, mediante el acto de lectura; da coherencia al cambio porque se relata una historia. En otras palabras, lo que da coherencia a la contingencia es que se narra con una estructura de tiempo, en el marco de una historia.”⁷²

Es decir, no hay una relación consecutiva entre las acciones o incluso las descripciones que se presentan, sino que dicha relación se da por asociación y ésta a su vez

⁷⁰ Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, p. 267.

⁷¹ María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, p. 40.

⁷² Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura*. p. 150.

produce en el lector una sensación de narratividad al ubicar esa serie de frases en un marco espaciotemporal con ayuda de adverbios o de conjunciones distributivas.

La posibilidad de hablar de narratividad en un texto lírico abona a esta tesis, puesto que en los poemas de Hernández encontramos no uno sólo, sino diversos recursos literarios que permiten percibir un efecto de narración lírica a distintos niveles: en momentos existe una narratividad apenas delineada con aspectos mínimos, como sucede en los autorretratos, que serán tema del segundo capítulo; y en otros, se convierte en toda una construcción ficcional lírica que se sostiene por medio de la creación de personajes, las diversas formas de enunciación, la prosificación del poema (aunque también puede conservarse el verso o el versículo), el coloquio y la recreación de la percepción del tiempo. En otras palabras, entre más estrategias de las ya mencionadas, se incorporen al poema, más narrativo se percibirá éste.

En el caso de Mardonio Sinta, la complejidad del texto lírico aumenta, puesto que es un heterónimo de Hernández, aunque ese no es el mayor problema, sino que Francisco Hernández escribe acerca de Sinta en un proceso de desdoblamiento ficcional y lo hace por varios medios: en los paratextos de los libros,⁷³ en entrevistas ficticias que le hace a su heterónimo, en otros libros firmados por Hernández y en otros poemas ficcionales publicados por el supuesto hermano de Mardonio Sinta: Eugenio Sinta. En otras palabras, además de la construcción de heterónimos, Francisco Hernández aparecerá ficcionalizado tanto en un nivel paratextual intradieгético, como en el nivel textual del poema; éste será el tema del cuarto

⁷³ Recordemos que Genette llama paratexto a los siguientes: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas [...]. (Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 11.)

capítulo de esta tesis y es aquí donde cabe el término de máscara poética, entendido como una suma de recursos que recrea una figura autoral ficticia.

Es decir, más allá de retomar un personaje histórico y hacerlo protagonista de un poemario, en el heterónimo Mardonio Sinta es necesario agregar que Hernández crea un personaje y le da voz, estilo y una historia propia. A la par, en esta creación del heterónimo, Hernández construye un personaje a partir de sí mismo. Laura Scarano inserta a la teoría sobre la construcción autoral en el poema el concepto “metapoeta”, que me parece sumamente pertinente para lo que sucede, en algunos momentos, con la poesía hernandina: “Y me he atrevido a instalar esta especie de neologismo: *metapoeta*, cercano al conocido concepto de *metapoema*, para circunscribir mi reflexión en esa figura tan compleja y a la vez tan fácilmente identificable: el del poeta real como personaje (el ‘personaje de autor’) que emerge en el texto apropiándose del nombre propio y la biografía del escritor empírico que firma.”⁷⁴

Scarano parte nuevamente de retomar el texto lírico como ficción y de hacer una separación entre poeta y sujeto lírico. Posteriormente habla de la creación de voces con identidad propia y de ahí se propone la creación del poeta como personaje que se identifica con el poeta empírico. Me parece fundamental, que en este proceso de creación no hay forma de dejar de lado al lector, quien entra en el juego de la construcción autoral al reconocer datos, fechas o sucesos del autor empírico en el poeta ficticio: “Pues el autor que se dice en el poema y se representa como personaje autoral con su propio nombre, ejecuta varias operaciones a la vez: crea una máscara (*personae*) que lo oculta y lo delata al mismo tiempo,

⁷⁴ Laura Scarano, “Metapoeta: El autor en el poema”, en *Boletín Hispánico Helvético*, p.322.

se convierte en ente de ficción, en figura verbal y se exhibe al lector desplegando la identidad del nombre y muchas veces también el parecido, buscando su complicidad.”⁷⁵

Este recurso, que a mi parecer es uno más de los empleados por el autor retoma conceptos relacionados con enunciación lírica, personaje lírico, heterónimo y metapoeta, además de recuperar la importancia del proceso creativo y de la materialidad de los textos en los que se va configurando el heterónimo y, a la vez, la figura autorial.

A partir de lo que nos hace ver y oír Hernández, la voz del poeta da lugar a un *otro* que habla como un *yo*, desde ahí, se encuentra el pacto ficcional y lúdico, y desde esas –aparentemente– sencillas y familiares formas literarias como son el diario, el autorretrato y la autobiografía, se construyen espacios ficcionales completos, aun cuando estos partan de textos fragmentarios que tienden a complementarse con elementos extratextuales.

Al leer la obra poética de Francisco Hernández debemos tomar en consideración la importancia de esa diversidad de elementos que van más allá de un análisis métrico y estilístico, y que implican el uso de herramientas que hasta hace veinte años no habían sido tan exploradas por la crítica para el estudio de la lírica, principalmente en lo que concierne a la literatura mexicana. Es necesario cuestionar conceptos que poco se han relacionado con la poesía en general. Hacerlo nos permite entender de una forma distinta, no sólo la poesía hernandina, sino la importancia de la poesía mexicana en un contexto mucho mayor, puesto que como se vio en el primer apartado de este capítulo, la obra poética de Francisco Hernández, si bien continúa una línea tradicional en la literatura mexicana, ha creado –además– una poética que, aun cuando no transgrede la sintaxis de los poetas que lo preceden, nos hace cuestionar elementos esenciales de la poesía como género y como acto.

⁷⁵ *Ibid.*, p.334.

Este tipo de escritura híbrida, extratextual e intermedial se manifiesta en la poesía de Francisco Hernández por medio de diarios, autobiografías, bitácoras y cuadernos de viaje, todos ellos ficticios; en la combinación entre referentes literarios, históricos y pictóricos; además de la ruptura entre las fronteras del texto al hacer uso de los espacios paratextuales, pero llevándolos también al campo de la ficción. Así mismo, se lleva a cabo toda una configuración de la imagen autoral en la que Francisco Hernández escribe como autor ficcionalizado y esto se mezcla con lo que comenta como autor empírico.

Como se ha visto en este capítulo, a lo largo del proyecto poético de Hernández hay una consciencia del libro como objeto artístico, incluso del proceso creativo como parte de ese mismo objeto. El contexto de su colaboración con editoriales independientes y artesanales es de gran importancia, debido a que durante los siguientes capítulos veremos cómo el proceso del objeto artístico y la representación literaria de las vivencias del artista son tema constante en la poesía hernandina, particularmente en los poemarios que aquí se estudian. En este sentido, a lo largo de esta tesis nos encontraremos con la representación de tres procesos creativos: la producción de autorretratos, la captura de imágenes de mujeres en fotografías de principios del siglo XX y la formación de un libro a modo de recopilación y rescate de coplas.

De igual forma, es importante la suma de reflexiones y cuestionamientos que se llevaron a cabo en este capítulo acerca de la importancia de la ficción, la narración y la construcción de personajes para el género lírico debido a que en cada capítulo se retomarán las diversas formas en las que se manifiesta el sujeto lírico en la poesía hernandina. Por ahora, destacamos que el uso de la voz poética en su obra va de la construcción de los poemas más tradicionales en la lírica mexicana del siglo XX hasta formas poéticas autoficcionales,

pasando por una amplia diversidad de procedimientos líricos relacionados con la identidad y su borradura.

**CAPÍTULO II. “AHORA VEAMOS SI SOY O ME PAREZCO”
LA REPRESENTACIÓN VERBAL DEL AUTORRETRATO
Y SU PROCESO CREATIVO EN *POBLACIÓN DE LA MÁSCARA***

Lo de menos era empezar
con un autorretrato.
Pero, francamente, no tengo cara
para hacerlo.

Francisco Hernández, “Fade in”, *Portarretratos*

Aunque en el siglo XX los autores trataron de desligarse de las estrategias líricas que dificultaban la separación entre autor y yo lírico, los subgéneros poéticos a los que recurre Francisco Hernández (autorretrato, diario y autobiografía) apelan a dos de esas características tradicionales: 1. un sujeto lírico en primera persona del singular y 2. una temática intimista que destaca las emociones del sujeto lírico, a lo que se le conoce como un tono confesional. Un elemento de gran importancia que distingue estos poemas es el uso de un nombre propio que no se identifica con el del autor, a pesar de que los subgéneros elegidos requerirían una coincidencia entre quien escribe y el sujeto de quien se escribe: sólo yo puedo pintar mi autorretrato, narrar mi diario y escribir mi autobiografía. Cuando esto no ocurre, hay una contradicción o, bien, entramos en el espacio de la ficción. Sin embargo, en esta recreación de textos del yo, hay una diversificación al hablar del otro como de sí mismo.

El primer caso a estudiar, el de los autorretratos, es quizás el más evidente, puesto que hay un sujeto externo referido, pero también un objeto de por medio entre el autor y el texto, es decir, el poema no tiene un referente sino dos, en este caso la vida del pintor y su obra.

1. Formas líricas del retrato y del autorretrato

En el caso específico de la poesía de Francisco Hernández, antes de la publicación de *Población de la máscara* podemos encontrar una amplia lista de poemas relacionados con el retrato o con el autorretrato, ya sea que tengan o no un referente pictórico. No en todos los casos se trata de poemas efrásticos. Para muestra tenemos el breve poema utilizado en este capítulo a modo de epígrafe. Tanto “Fade in” como los dos poemas que muestro a continuación y que forman parte de la serie “Portarretratos”, perteneciente a *Cuerpo disperso* (1982).

El que fue

La frustración de no poder realizar
un retrato de Henri Michaux
desapareció al leer la frase
del propio Michaux:
Desde hace años he dejado de depender
de mis rasgos. Ya no habito esos lugares.⁷⁶

Retrato hallado en una botella

nació en boston a principios de 1809
desapareció en baltimore
a finales de 1849
se le busca por verter horror en el espíritu
por llevar un puñal
enterrado en la espalda
por los 32 dientes de berenice
por los ojos de anabel lee
por conversar con momias por la casa de usher
por la carta robada y el infundio del globo
por incendiar ciudades en el fondo del mar
por esconder un gato en el abrigo
por su vasto corazón de poeta
*por haberle dado un sentido más puro
a las palabras de la tribu.*⁷⁷

⁷⁶ Francisco Hernández, “El que fue”, en *Portarretratos*, en *En grado de tentativa. Poesía reunida vol. 1.*, 45.

⁷⁷ F. Hernández, “Retrato hallado en una botella”, *ibid.*, p. 52. Este es uno de los pocos poemas de Hernández en el que, aunque se trata de un retrato, no aparece el nombre del retratado, sino que a partir de otros referentes podemos reconstruir el vacío del protagonista: Edgar Allan Poe nació en Boston en 1809 y murió en Baltimore

En los tres poemas referidos se aprecia la alusión al retrato como tema (aunque la serie se llama “Portarretratos” no todos los poemas lo evidencian). Con estos podemos notar cierta reiteración de los elementos que ya se han mencionado acerca del retrato como género trabajado por Hernández: la referencia a un nombre perteneciente a un personaje histórico (Henri Michaux en “El que fue”, Poe en “Retrato hallado en una botella”); la presencia de referentes biográficos y artísticos de los personajes recreados; frases que aluden al conflicto de la identidad y del autorreconocimiento: “no tengo cara para hacerlo” o “Desde hace años he dejado de depender de mis rasgos.” Y nuevamente vemos algunas marcas espaciotemporales: “boston”, “1809”, “baltimore”, “1849”.

Posterior a *Cuerpo disperso*, aunque anterior a la publicación de *Población de la máscara*, se encuentra el libro titulado *Óptica la ilusión* (2002), mismo que contiene una miscelánea de textos tanto en prosa como en verso, que van desde poemas, hasta anécdotas o breves críticas del autor acerca de la obra artística de diversos pintores, grabadores, ceramistas y fotógrafos. *Óptica la ilusión* compila varios textos, algunos publicados anteriormente, como los de *Los signos del zodiaco*; no obstante, en ninguno de ellos se da claramente la combinación ecfrasis-autorretrato, por lo que *Población de la máscara* es el primer libro que ejerce dichos recursos, aunque en toda su obra se perciban semejanzas a éste.⁷⁸

El término “retrato” tiene distintas historias en su etimología, Margarita Iriarte comenta al respecto: “No es sencillo fijar con exactitud cuándo surge el término castellano

en 1849, en este poema se hace alusión a algunos de sus títulos: “Berenice”, Anabel Lee” y “La caída de la casa Usher”, “La carta robada” y “El infundio del globo”.

⁷⁸ Un poema muy cercano a este estilo, que cumple con las características de ser ecfrástico y en el que habla uno de los elementos del cuadro –no el artista, ni la voz poética–, es “Romanticismo de un gallo”, contenido en *Mascarón de Prosa*, texto escrito a partir de un grabado de Teódulo Rómulo. Se diferencia de los poemas de *Población de la máscara* en que no es un autorretrato.

‘retrato’ ni con qué sentido preciso lo hace; más dificultoso resulta todavía establecer cuál era su significado. Se señala a menudo que se trata de una forma tomada de la base latina *re-traho*, derivada a su vez del núcleo significativo del verbo *traho* ‘traer’.”⁷⁹

Roque Barcia, citado por Margarita Iriarte lo define de la siguiente manera: “Et. catalán retrato: italiano, *ritrato*, del latín *retractus*, sacado con repetición; participio pasivo de *retrahere* ‘tirar hacia atrás, llevar hacia afuera’; de re- ‘muchas veces’ y *trahere* ‘sacar, hacer salir’ Retrato quiere decir *retracto* ‘muchas veces traído’, puesto que el retrato se trae repetidamente del original; lo cual significa que se re-trae.”⁸⁰

El epígrafe y el título del libro que se estudian en este capítulo pertenecen a un verso del poeta venezolano Rafael Cadenas: “Atroz jauría, fauna de claraboyas, *población de la máscara*. / No me quieren escueto sino lleno de herrumbre, repasando viejas divisas, / retratos, fechas, pero me niego a llevar cargas. / Rehúso todo peso ilegítimo.”⁸¹ Aunque en este breve poema es difícil encontrar la relación con claridad, si nos acercamos a más poemas del venezolano pertenecientes a esta misma serie, encontraremos versos que remiten a “espejos”, “rostros”, “gestos”, “frentes”, “efigies”, “memoria”; uno de ellos en particular, coincide específicamente con la relación etimológica de “retrato” comentada en párrafos anteriores: “Me recorro. / Soy mi propio rehén. / Me doblo, crudo, mal avenido, tirante. / ¿Qué puedo encontrar sino mi propio rostro?”

En el poemario titulado *Población de la máscara* (Almadía, 2010), Francisco Hernández retoma algunas de las estrategias que ya había venido utilizando en su obra

⁷⁹ Margarita Iriarte, *El retrato literario*, p. 38.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Rafael Cadenas, *Poesía y prosa (1958-1995)*. Las cursivas son mías, hasta ahí llega el epígrafe del libro.

poética anterior: construye voces líricas ficticias pertenecientes a diversos artistas⁸². *Población de la máscara* está compuesto por sesenta y dos poemas basados en autorretratos de pintores y fotógrafos; el libro se encuentra organizado en orden alfabético y, aunque no se publicó junto con las imágenes a las que se refiere cada poema, cada letra va acompañada de una serie de viñetas que se relacionan con el artista correspondiente.⁸³

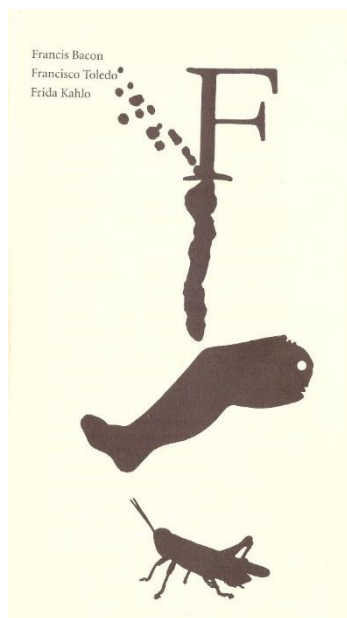


Imagen no. 2. Pintores de la letra *F* en *Población de la máscara*, p. 62

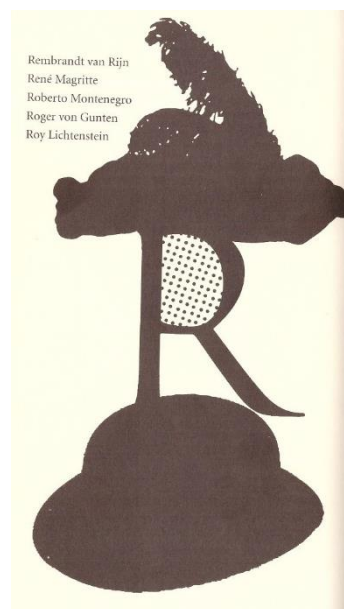


Imagen no. 3. Pintores de la letra *R* en *Población de la máscara*, p. 152.

El diseño de las viñetas que acompañan los textos y la edición del libro, incluyendo el diseño de la portada, estuvo a cargo de Guillermo Quijas, las viñetas fungen como una

⁸² Los autorretratos no son máscaras del poeta, sino de los artistas; en los autorretratos aparentemente se muestran como son, pero tal como sucede en la poesía existe en la pintura un proceso de autoficción, de ahí que en el título aparezca la palabra “máscara”.

⁸³ En otras obras de Francisco Hernández las referencias pictóricas se encuentran dentro de la misma publicación, por brindar algunos ejemplos: la primera edición de *Diario sin fechas de Charles B. Waite* está acompañada de algunas fotografías del norteamericano C. B. Waite, libro que se estudia en el tercer capítulo de este trabajo. Otro ejemplo es la primera edición de *Zodiaco*, libro constituido por 12 grabados de Artemio Rodríguez y 12 poemas de Francisco Hernández. Uno más es el catálogo del Museo Nacional de Arte dirigido a niños, titulado *Abecedario de arte. Un paseo por el MUNAL* que incluye breves poemas en verso y prosa que acompañan algunas obras de la colección de dicho museo.

representación de la obra de algunos de los pintores cuyo nombre comienza con esa letra. En la letra F vemos una figura abstracta característica de los dibujos de Francis Bacon, la prótesis de la pierna de Frida Kahlo y el chapulín que con frecuencia encontramos en la obra de Toledo. De forma semejante encontramos en la letra R el sombrero de Rembrandt y el de Magritte, así como una alusión a los puntos *Ben Day* de algunas obras de Lichtenstein. Este tipo de recurso metonímico es semejante a lo que sucede con los poemas basados en los autorretratos y en los autorretratados: se toma un elemento, o varios, que los representa.

Llama la atención que el poeta brinda las fuentes específicas en las que cada poema está basado; la mayoría pertenece a *500 Autorretratos* de la editorial PHAIDON. Lo que resulta peculiar es que el autor no brinde los datos de la obra a la que se refiere, sino la página y el libro en que podemos encontrar el autorretrato, es decir, el referente pictórico en el que se basa el autorretrato verbal es citado y aludido, pero no como una imagen, sino como un texto incluido en un libro, podríamos decir que en la bibliografía de *Población de la máscara* aparece lo que más adelante veremos definido como “autorreflexividad”, que surge cuando en el texto verbal hay una reflexión acerca del proceso de construcción de sí mismo o del texto al que se alude.

En este capítulo se analiza la forma en que Hernández recrea las voces líricas de algunos autorretratos pertenecientes a *Población de la máscara*: “Norman Rockwell”, “Alice Neel”, “Frida Kahlo”, “Van Gogh”, “Ña-gurana”, “Yasumasa Morimura” y “Cindy Sherman” y se observa la manera en que estas voces se construyen por medio del recurso de la ecfrasis (nocional, referencial y genérica), siempre con el tono irónico que caracteriza

la poesía de Francisco Hernández. A partir de ahora se entenderá ecfrasis como “la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema sígnico no verbal.”⁸⁴

Acerca de la poesía de Hernández ya se ha comentado la presencia de “máscaras” como una forma de autoficción del poeta veracruzano; no obstante, considero que justo en *Población de la máscara* es donde la posibilidad de encontrarnos frente a un texto de autoficción es mínima, debido a que los “autorretratos” que el poeta construye se relacionan poco o nada con la biografía del autor.⁸⁵

Retomamos el concepto de “máscara”, pero ahora entendida como “rostro” con diversas características, misma que el autor empírico se pone momentáneamente, pero no para ocultarse, ni para identificarse con determinado artista, sino como un mero ejercicio del que somos testigos como lectores, una forma de ver desde el reverso del cuadro. Con frecuencia encontramos estudios en los que se afirma que las máscaras poéticas de Francisco Hernández son una forma de fingimiento para hablar de sí mismo como otro. En cambio, considero que, aunque también se trata de un fingimiento –por llamar de alguna forma a la ficción lírica que aquí se utiliza–, en este poemario el poeta intenta hablar del otro como de sí mismo.

Los poemas de *Población de la máscara* no recrean una voz lírica basada en el artista plástico, sino principalmente en el rostro representado en el autorretrato; las referencias del poema se complementan además con la biografía del autor y con el resto de sus pinturas, por ejemplo, cuando en el poema de Frida Kahlo se recurre a otros tópicos de su vida y obra, no

⁸⁴ Claus Clüver, “Quotation, enargeia, and the functions of Ekphrasis” en *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, p. 49.

⁸⁵ A diferencia de las similitudes –en ocasiones muy lejanas– entre algunos rasgos de la personalidad del músico alemán Robert Schumann y Francisco Hernández sí es que efectivamente esas coincidencias existen, ya se explicó que no es relevante para este trabajo.

sólo a aquellos que se encuentran representados en el autorretrato preciso al que se hace referencia.

Algunos autores hablan acerca de cómo el autorretrato pictórico le permite al artista enmascararse en un personaje histórico, la pregunta sería: ¿hasta qué punto Hernández logra un efecto semejante en tan sólo un breve poema? En una nota, Carlos Cid Priego comenta acerca del autorretrato literario: “Obsérvese la contradicción de que un autor escriba la ‘autobiografía’ de otros. En literatura es muy frecuente que un personaje tome como modelo a personas existentes en la realidad o al mismo autor, dando así rasgos reales a figuras de ficción o al revés, lo que como veremos se produce también en el autorretrato.”⁸⁶ De igual forma, José Manuel Rodríguez Domingo hace un repaso de diversos temas y técnicas del autorretrato en Occidente y comenta acerca de este género como forma de enmascaramiento del artista:

Todo ello demuestra cómo las diferentes formas de autorrepresentación son, en sí mismas, una puesta en escena, una forma en la que el creador se traviste o transfigura para utilizar su propia imagen y proclamar su talento y su estado de artista. Así, cuando Rembrandt se presenta ataviado como un caballero italiano renacentista en su *Autorretrato* a los 34 años de edad (1649), o cuando Picasso se representa disfrazado de El Greco o Velázquez, están desarrollando una irónica actuación teatral con la cual pretenden alienar la personalidad deseada.⁸⁷

La máscara y el autorretrato tienen en común la recreación ficticia de un yo, en la que se encuentran diversas paradojas relacionadas con la identidad; una de tantas sería el intento de recrear un yo objetivamente por medio de los rasgos físicos, pero que a la vez sea representativo de una personalidad y de un estado de ánimo. En el libro *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, se explica: “Self-portraits merge the artist and the sitter into

⁸⁶ Carlos Cid Priego, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño*, p. 202.

⁸⁷ José Manuel Rodríguez Domingo, “*Speculum animi*: la autoimagen del artista”, en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, p.120.

one, they have the allure of a private diary, in that they seem to give us an artist's insight into his or her own personality.”⁸⁸

Sin embargo, el autor asegura más adelante que eso no significa que debemos tomar el autorretrato como una muestra clara de la personalidad del autor; así como hay un grado de ficción en un poema intimista también lo hay en un autorretrato.⁸⁹ Existe un acto de delimitación ejercida no sólo por el espacio que proporciona el lienzo, sino por el hecho de elegir y descartar qué se va a representar en el autorretrato; aun cuando se trate de la representación del cuerpo completo hay perspectiva y focalización. Dicho acto de delimitación también estará representado en los poemas derivados de los autorretratos y buena parte de la ficción tanto de un autorretrato, como de un poema, se encuentra en él.

Iriarte comenta acerca de dicho proceso:

Representar supone elegir una posibilidad (o un conjunto de ellas) entre todo un espectro de variedades. Se produce así una selección, se eligen, de todas las propiedades y atributos posibles, unos en detrimento de otros y son éstos los que, en su actualización, permiten hablar de representación. Representar supone, en este sentido, establecer los principios de una ficción, de una equiparación, siempre en virtud de un cierto vínculo común, entre dos realidades. Piénsese también que toda selección denota ya una ficcionalización; al seleccionar se produce un distanciamiento entre el objeto de la representación y la representación misma. En esta distancia surge un margen, indicador a su vez de la imposibilidad de la exacta reproducción, y a su amparo tiene su origen la ficción.⁹⁰

⁸⁸Anthony Bond y Joanna Woodall, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, p. 163.

⁸⁹ Diversos autores hablan acerca de la ficción del autorretrato y de la imposibilidad de representación de la realidad de forma objetiva, aún con la ayuda de un espejo, una de las muestras de cómo esta realidad es percibida de forma engañosa son las confusiones y los errores que con frecuencia cometen los retratistas en la percepción de la derecha y la izquierda. José Manuel Rodríguez Domingo habla acerca de ese grado de ficción o del engaño que el autorretrato lleva implícito: “El requisito para la realización de una imagen ajustada a la realidad natural pasa por la percepción visual del modelo. En el ámbito del retrato, el artista se dispone frente al objeto de su representación trasladando su fisonomía con mayor o menor literalidad a la obra. En el caso de la autorrepresentación, la imposibilidad del artista por visualizar directamente su propia apariencia bajo el mismo ángulo por el cual se percibe la realidad ajena constituye el principal obstáculo, por lo que el autorretrato es en sí mismo el resultado de una contemplación indirecta, lograda mediante el intermedio de diferentes recursos. Hasta la aparición de la fotografía el único medio de que el artista disponía para la captación de su rostro era el espejo; sin embargo, la imagen reflejada no se corresponde con la real, al quedar invertido el eje perpendicular. Aquí subyace el primer falseamiento de la realidad, a pesar de que el artista trate de corregir tales inexactitudes. Sin embargo, no miran al espectador, ni siquiera a otro individuo encargado de captarlo, sino que como el mito de Narciso, el espejo devuelve la imagen reflejada.” (José Manuel Rodríguez Domingo, *op. cit.*, p.109).

⁹⁰ Margarita Iriarte, *op. cit.*, p. 48.

Si bien, el autorretrato pictórico tiene una delimitación definida por el marco, el momento en el que se efectúa y la perspectiva del artista, un poema basado en un autorretrato tiene la posibilidad de romper con esos límites al recrear dicha imagen con un lenguaje verbal. No obstante, al mismo tiempo se crea una nueva limitación, la del poeta que, en un afán de desatar verbalmente la estabilidad del cuadro delimita textualmente con su propia visión, interpretación y palabras utilizadas. Margarita Iriarte continúa con el tema de la delimitación del retrato verbal; en el siguiente fragmento la autora no se refiere a una relación ecfástica sino a la evocación verbal de una persona para describirla de tal forma que seamos capaces de imaginarla:

Las complicaciones son mayores cuando el material es el lenguaje. Por su propia naturaleza, básicamente conceptual, no puede ofrecer, al menos directamente, la visualidad que facilitaban los materiales plásticos; no goza de las propiedades físicas de aquellos y, por tanto, no es capaz de reproducir, ni objetual, ni tangiblemente al menos, formas o apariencias. No obstante, si bien no puede modelar su figura, sí puede evocarla mentalmente, puede construirla a través de la imaginación y presentarla gracias a una cuidada elaboración lingüística.⁹¹

Aunque Iriarte no se está refiriendo específicamente a la descripción de un retrato, sino directamente al retrato verbal de una persona, su comentario se acerca mucho a lo que W. J. T. Mitchell define como “indiferencia ecfástica” o la imposibilidad de la ecfrasis: “una representación verbal no puede representar –es decir, hacer presente– su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual.” Líneas más adelante, Mitchell aclara que, a pesar de la dificultad que radica en representar verbalmente una representación visual (cuestionamiento que el mismo Mitchell toma de Heffernan), existe una “esperanza ecfástica”, tomando en cuenta que el uso de dicho recurso se ha registrado desde la literatura clásica de Occidente hasta la moderna.⁹²

⁹¹ *Ibid.*, p. 53.

⁹² W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, p. 138.

En el caso de Francisco Hernández, la técnica del autorretrato como un género poético no presenta ese posible fracaso de la ecfrafrasis puesto que los poemas no pretenden recrear los cuadros, aun cuando estén basados en ellos; se trata de un intento de hacer hablar a los personajes que en ellos se presentan, y esa posibilidad se logra gracias a un hecho que raya en la obviedad, pero del que Hernández se aprovecha: los objetos representados en un autorretrato tienen boca, por lo tanto, pueden hablar; y recordemos la importancia que tiene el recurso del coloquio para la mayor parte de la poesía hernandina y principalmente para los libros que aquí se estudian, tal como señalaba Angélica Tornero: “La estructura de esta poesía, basada fundamentalmente en el coloquio, requiere constantes apoyos de otros personajes que den elementos para dialogar. Existe siempre un interlocutor, un tú al que se le habla, que puede ser una voz interior, la voz de uno de los artistas elegidos o las voces de los personajes que integran los libros.”⁹³

Una de las principales preguntas sería en este caso ¿quién puede ser ese tú al tratarse de un autorretrato? ¿A quién o a quiénes les habla la voz del retratado? Mitchell, comenta al respecto de los poemas en los que se efectúa una forma ecfástica: “El poeta ecfástico suele situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha al que (si la esperanza ecfástica se cumple) hará ‘ver’ el objeto a través del medio de la voz del poeta.”⁹⁴

Por otra parte, la representación del sí mismo se construye no sólo al recrear las voces de los autorretratos, sino que a su alrededor hay objetos, ropa, espacios que forman parte de la identidad que éste nos revela, tal como explica Calvo Franco: “En el caso específico del autorretrato realizado por artistas hay tres cualidades que lo pueden definir: primero, es un

⁹³ Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, p.310.

⁹⁴ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, p. 147.

testimonio del temperamento o carácter a partir de la visión que de sí mismo tiene el autor; segundo, el artista deja constancia de su ‘estilo’ o señas con las que ha poblado sus obras; y tercero, generalmente el artista atestigua su actividad al rodearse de la iconografía que sirve para definirlo como tal.”⁹⁵

Quizás el ejercicio efrástico consistirá, por una parte, en enfatizar los elementos que acompañan al retratado, además de detallar verbalmente características del rostro, pero, sobre todo en añadir hechos que parten de la biografía de los artistas. Podemos decir que se trata, de lo que Pimentel denomina *ecfrasis referencial*: “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma”⁹⁶ más una referencialidad histórico-biográfica que parte de un primer elemento: el nombre propio. A esto se puede agregar, en algunos casos, una *ecfrasis referencial genérica*, puesto que en un solo poema encontraremos referencias a más de una obra pictórica, aunque en la especificación de las fuentes sólo se mencione una: Pimentel describe este tipo como un texto efrástico “que, sin designar un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista”.⁹⁷

Acerca de uno de los elementos indispensables para que un autorretrato se considere como tal, Iriarte señala: “Todo retrato refiere y recrea una imagen o percepción previa.”⁹⁸ No obstante, en *Población de la máscara* hay un “autorretrato” que no tiene referencia pictórica alguna; es decir, no hay una “imagen o percepción previa”. Se encuentra en la letra “Ñ” de *Población de la máscara* y el poema se titula “Ña-gurana”. En éste hallamos ciertos guiños

⁹⁵ Enrique Calvo Franco, "Narciso: la poética del yo", en *Autorretrato en México: Años 90*, p. 10.

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales” en *Poligrafías: Revista de literatura comparada*, p. 207.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ Margarita Iriarte, *op. cit.*, p. 59.

hacia el tema de la identidad y la construcción de máscaras; la pregunta sería ¿máscara de qué o de quién? Nótese también las frases que ponen de manifiesto el coloquio o la conversación en un fragmento de dicho poema: “Mira”, me comentó, “si naciste en un barrio de Durban y eres negro, ¿para qué utilizar un apelativo (así dijo) medio inglés y medio portugués? Mejor invéntate un apodo y hazlo bailar al ritmo de su significado ficticio.”⁹⁹

Este poema sería un ejemplo de los que Pimentel nombra una *ecfrasis nocional*, porque “el objeto ‘representado’ sólo existe en y por el lenguaje”. Pero en el caso de “Ñanurana”, el poeta está construyendo dos niveles de ficción: uno en el que recrea al pintor y otro en el que recrea su obra en general y su autorretrato en particular; esos dos elementos de representación son los que aparecerán en todos los autorretratos de *Población de la máscara*.

Asimismo, podemos decir que los poemas de *Población de la máscara* permitieron a Francisco Hernández explorar una forma más para la construcción del otro como un sí mismo y la verbalización del acto de creación, lo cual será evidenciado en los poemas ecfrásticos que se estudiarán en los siguientes apartados.

Tanto una autobiografía como un diario tienden a la narración lineal y cronológica, pero ambas tienen huecos; no es posible contar la historia completa de nadie. Existe una paradoja en el hecho de pensar que tenemos frente a nosotros la vida completa de alguien, de igual forma que en el autorretrato, no tenemos el rostro total ni el cuerpo completo. Siempre está la perspectiva por medio de la cual observamos y depende de la focalización del autor, de igual forma sucede con un autorretrato verbal. La metonimia es, en este sentido, uno de los recursos más importantes en la poesía de Hernández: el pacto ficcional en el que

⁹⁹ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 135.

aceptamos que la historia que nos están “contando” está completa es indispensable para construir esa idea de totalidad.

En el artículo “Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística”, Bastons Vivanco señala: “En toda descripción física o psíquica de un personaje intervienen como elementos gramaticales –casi diría estilísticos–, necesarios los sustantivos y los adjetivos así como la presencia de unos verbos –ser, tener, haber, dicho sea de paso, conviene ir reemplazando por otros sinónimos para evitar la pobreza expresiva–, en sus formas de presente y de pretérito imperfecto.”¹⁰⁰

No obstante, como ya se ha mencionado, los “autorretratos” de Hernández salen de las limitaciones del término por diversas razones: 1. se refieren a otro, no a sí mismo; 2. no todos tienen un referente pictórico real; 3. los referentes de los poemas se construyen no sólo con la imagen sino con la biografía del artista. Una característica más que los distancia de otros poemas efrásticos es que a diferencia de lo que señala Bastons, los “autorretratos” de Hernández no serán plenamente descriptivos ni estáticos, sino que habrá acciones, comenzando por las de hablar y retratarse; sin embargo, como se mencionó anteriormente, será necesario que el lector llene los vacíos de todo aquello que no se dice como tal en el poema –pero se alude– o que no sucede –pero está a punto de suceder–; en un procedimiento semejante al que ocurre cuando vemos las viñetas que acompañan el libro de *Población de la máscara*, podemos reconocer o no los elementos que representan a determinados artistas: la prótesis de Kahlo, el chapulín de Toledo, o diferenciar fácilmente el sombrero de Rembrandt del de Magritte.

¹⁰⁰ Carles Bastons I Vivanco, “Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística” en *El retrato lírico tempestades y naufragios escritura y reelaboración*, p.115.

En los retratos de Francisco Hernández las construcciones gramaticales son una ruptura frente a las estructuras nominales del retrato, ya que no forzosamente se tratará de adjetivación, ni de las formas verbales que Bastons Vivanco señala; incluso, habría que añadir que los personajes de los autorretratos de *Población de la máscara* se mueven, puesto que están llevando a cabo varias acciones que se derivan de la principal: autorretratarse, por lo tanto los verbos que se les atribuyen en el poema no son exclusivamente copulativos (ser, estar, parecer). Pongo el ejemplo, en infinitivo, de todos los verbos que aparecen en el autorretrato de Alberto Durero: “pintar”, “delinear”, “representar”, “saltar”, “identificar”, “inhibir”, “caer”, “integrar”, “buscar”, “sostener”, “mostrar”, “mirar”, “temblar”, “desear”, “tocar”, “pensar”, “habitar”, “surgir”.¹⁰¹

De igual forma, notaremos un elemento constitutivo de los autorretratos: las delimitaciones espaciales. Existen al menos tres espacios que se describen en los autorretratos: el espacio que ocupa el cuerpo del artista, el espacio de su habitación y el espacio delimitado del cuadro. Sumemos a esto, la representación de la percepción del paso del tiempo, que puede mostrarse como una serie de acciones no necesariamente consecutivas, como una referencia a la edad que tienen al autorretratarse o con menciones a su fecha de nacimiento o a su muerte. Por ejemplo, el de Dalí: “Tengo 37 años. Nunca habré de morir.”¹⁰² o el de Hermenegildo Bustos: “Me retraté... el 19 de junio de 1981. Listo. Ahora veamos si soy o me parezco.”¹⁰³ En este último ejemplo también podemos notar otro de los elementos frecuentes en los poemas de *Población de la máscara*: el cuestionamiento de la identidad de

¹⁰¹ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 17-18.

¹⁰² *Ibid.*, p. 165.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 81.

quien aparece en el autorretrato, como se mencionó anteriormente, esta es una constante en toda la obra del autor.

En los siguientes apartados veremos ejemplos de poemas a partir de autorretratos e historias de vida poco conocidos, así como otros en donde es fácil reconocer varios referentes históricos en la vida de los artistas; al final de este capítulo nos enfrentaremos a autorretratos fotográficos de artistas conceptuales que llevan a cabo proyectos semejantes o equivalente a los que hace Hernández con su propia obra. Comencemos el análisis con dos poemas de autorretratos en los cuales se evidencia el acto de creación y cuyos referentes biográficos son poco conocidos, por lo tanto, no se representan en el poema; se trata de las obras de Norman Rockwell y Alice Neel.

2. “Autorretratos” hechos a partir de la obra del artista: Norman Rockwell y Alice Neel

Entre las ventajas de practicar el autorretrato pictórico existe la comodidad de no tener limitaciones de tiempo, puesto que el modelo es uno mismo. Lo único que se necesita son los pinceles y el lienzo e, inevitablemente, un espejo que te permita reconocer tus rasgos. Irene Artigas, comenta con respecto al “Autorretrato en espejo convexo” de John Ashbery, basado en el homónimo de Parmigianino: “¿Acaso no, la única forma de conocer nuestro rostro es viéndonos como otros nos ven, esto es, viéndonos en un espejo? El autorretrato lleva [...] implícita cierta identidad escindida.”¹⁰⁴ A su vez, María Losada Friend en su artículo “Contemplaciones del otro yo: El retrato en el espejo” añade: “En el espejo se produce un

¹⁰⁴ Irene Artigas, *Galería de palabras. La variedad de la ecrasis*, p.146.

retrato instantáneo, inmediato y pasajero, válido sólo en el momento en el que el individuo se asoma a él, y por ello se opone al retrato pictórico ya que en éste último, la figura queda apresada en el lienzo para siempre.”¹⁰⁵

Como se ha mencionado, el autorretrato guarda en sí diversas paradojas, principalmente relacionadas con la concepción del tiempo y de uno mismo. Si pinto un autorretrato ¿qué es exactamente lo que se queda plasmado?, ¿puedo ser alguien diferente en mi autorretrato?, ¿en verdad soy yo o es sólo un fragmento de lo que soy?, ¿o se trata de un yo que fui, pero ya no se repetirá? Algunos de esos cuestionamientos están representados en el autorretrato de Norman Rockwell y Francisco Hernández los retoma en su poema: la presencia del espejo, un triple rostro representado y uno cuarto elidido (el del pintor real), objetos congelados y, no obstante, una perspectiva –como todas– limitada:

Norman Rockwell

Pintaré mi sonrisa aunque no se vea.
Multiplicaré los aromas de mi pipa.
Sobre un banquito de madera y un cojín rojo
descansarán mis nalgas.
Un casco romano libraré su batalla
en lo más alto del caballete.
Azul será la fe de mi camisa; grises los pantalones.
Imágenes de Durero, Rembrandt y Van Gogh
me servirán de guías.
En un reflejo encontraré a mi semejante.
Pinceles en el piso, tubos de pintura.
Saldrá humo del cesto de papeles.
Un vaso de Coca Cola mantendrá un libro abierto,
pero estará a punto de estrellarse en el piso.
Abajo, en la esquina derecha del cuadro,
brillará mi nombre.
Una silla, zapatos negros, un pañuelo blanco
y el águila en la cumbre del espejo.
Así boceto y finalizo mi triple autorretrato.¹⁰⁶

¹⁰⁵ María Losada Friend, “Contemplaciones del otro yo: El retrato en el espejo”, en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, eds., *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, p. 262.

¹⁰⁶ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p.131.

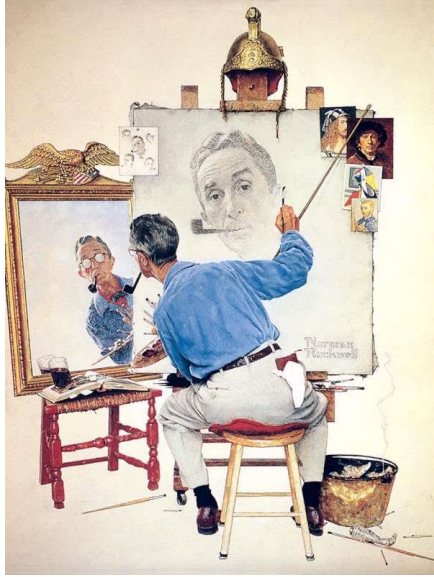


Imagen no. 4. “Triple autorretrato”,
Norman Rockwell, 1960
Legatarios de la familia Rockwell

Norman Rockwell (1894, Nueva York-1978, Stockbridge) fue pintor, ilustrador y, como Hernández, publicista. En el poema se destaca que el vaso que está a punto de caer (pero que es detenido por la ficción estática del cuadro) está lleno de *Coca-Cola*, marca para la que Rockwell creó diversas ilustraciones, pero que en el cuadro nada, salvo el color del contenido, nos hace suponer que pueda ser esa bebida.

El poema alude –al mencionar diversos elementos contenidos en el cuadro– y cita –en el último verso del poema– el título del cuadro “Triple autorretrato”. A simple vista podemos ver, efectivamente, tres representaciones de Rockwell: la que se encuentra en el lienzo firmado, la que se refleja en el espejo y la de Rockwell haciendo el autorretrato. Además, con menor detalle, pueden apreciarse cinco bocetos a lápiz del rostro de Rockwell en la esquina superior izquierda del caballete.

En el “Triple autorretrato” se da una *mise en abyme* o puesta en abismo¹⁰⁷, ya que observamos al artista pintar su autorretrato mientras se observa en el espejo pintando su autorretrato. En este cuadro tenemos además tres espacios delimitados: el del cuadro real, el del cuadro representado en el cuadro y el del espejo. Y aunque cada uno nos presenta una versión más completa del artista, de cualquier forma, no tenemos una imagen global de él, sino una suma de varias perspectivas de un mismo sujeto.

Otro de los elementos con los que juega el cuadro es el engaño y la confusión del espejo: en el Rockwell de espaldas la paleta está en la mano izquierda, pero al reflejarse en el espejo esta aparece en la mano derecha, y es posible que se repita ese “error” en el lienzo, puesto que la pipa que en el Rockwell de espaldas apunta a la izquierda, en el espejo y en el lienzo apuntan a la derecha.¹⁰⁸ Aunque el poema no hace ningún señalamiento acerca de este juego en el “Triple autorretrato”, sí indica que en el lienzo tenemos el nombre del artista del lado izquierdo. El poema también destaca el hecho de que el cuadro representa un proceso: “Así boceto y finalizo mi triple autorretrato”. Este último verso del poema es el único que se está en tiempo presente; todos lo demás verbos, en futuro.

La pregunta inmediata ante esta multiplicación de rostros sería: ¿Quién habla en el autorretrato de Hernández? ¿Cuál de los cuatro Norman Rockwell toma la palabra? La respuesta sería: la voz proviene del Norman Rockwell que se encuentra de espaldas, aquel que está justo en el acto de pintar el autorretrato y esto se evidencia en el tiempo verbal elegido para el poema: el futuro de una acción que apenas está por suceder. El sujeto lírico

¹⁰⁷ “Puesta en abismo”, composición, estructura, construcción... en abismo: procedimiento o estructura por los que, en una obra, un elemento remite a la totalidad, por su naturaleza (cuadro en el cuadro, relato en el relato...), en particular cuando está multiplicada indefinidamente o que incluye de modo ficticio la obra misma. (Ver Marie Claire Figueroa, *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, p. 11).

¹⁰⁸ Más adelante veremos cómo este mismo “error” sucede con frecuencia en los autorretratos, ver pp. 99 y 100.

habla justo en el momento en el que el espectador observa el cuadro detenido a la mitad de la creación del mismo y entonces comienza a decir: “Pintaré mi sonrisa aunque no se vea. / Multiplicaré los aromas de mi pipa.” El poema se despliega en adjetivos posesivos para construir al sujeto lírico hablando de sí mismo (autorretratándose): “mi sonrisa”, “mi pipa”, “mis nalgas”, “mi camisa”, “mi semejante”, “mi nombre” y finaliza con el título que da nombre al cuadro: “mi triple autorretrato”.

Uno más de los elementos que con frecuencia destacan en los autorretratos de *Población de la máscara* es la presencia de objetos y acciones que nos recuerdan que se trata de una pintura. En este caso la presencia de dichos elementos es mayor, puesto que la misma pintura lo pone en evidencia, de tal forma que, tanto en el cuadro, como en el poema aparecen los pinceles, el caballete, las imágenes de autorretratos de otros artistas (Dürero, Rembrandt, Van Gogh y Picasso, aunque este último no se mencione en el poema), el reflejo del espejo, el libro que probablemente explica algunas técnicas del autorretrato, el pañuelo para limpiar cualquier trazo imperfecto y la firma.

De acuerdo con Losada Friend, “Este tipo de retrato [en el que se evidencia el uso de un espejo] nos muestra nuestra propia realidad de manera objetiva. No surge de la imaginación ni engaña como espejismo, pues se genera sin la ayuda de ilusiones ópticas, filtros o aumentos, y se convierte en un recurso de caracterización imparcial.”¹⁰⁹ ¿En verdad es imparcial un autorretrato que se basa en el reflejo de nuestra imagen? Considero que, aunque aparentemente el rostro de Norman Rockwell no cambia de una representación a otra, no podemos decir que es objetivo si notamos que del Rockwell que pinta, al que se encuentra

¹⁰⁹ María Losada Friend, *op. cit.*, p. 262.

en el lienzo se perdieron los anteojos, por ejemplo, además de los cambios derecha-izquierda mencionados líneas arriba.

El autorretrato dedicado a Norman Rockwell utiliza desde un inicio verbos en futuro: “Pintaré”, “Multiplicaré”, “descansarán”, “librará”, “será”, “servirán”, “encontraré”, “saldrá”, “mantendrá”, “estará”, “brillará”; para concluir con los verbos “boceto” y “finalizo” en presente de indicativo. Cabe añadir que estas acciones no tienen una relación de causalidad, sino de contigüidad (excepto por “finalizo”). Esta suma de verbos en tiempo futuro dan la idea de movimiento, el acto de pintar el autorretrato está en proceso y el lector puede observarlo desde un inicio (“boceto”) hasta que el pintor concluye (“finalizo”).

Esa misma idea de progreso se toma del cuadro: el acto de autorretratarse está sucediendo y como prueba se pueden apreciar el lienzo, los pinceles, los ejemplos de otros autorretratos, los bocetos, el espejo en el que Rockwell se observa, entre otros. No obstante, no hay una línea recta que siga los objetos o las acciones que van apareciendo en el poema. Si escuchamos el poema, mientras observamos la obra, la vista se mueve de la parte de en medio del cuadro (la sonrisa) hacia abajo (el banquito), posteriormente sube (el casco romano), baja nuevamente al centro (la camisa) y después se mueve a la derecha (los bocetos); es decir, no hay un orden constante ni consecutivo en la percepción del cuadro ni en su enunciación, que parecen incluso caóticas. A pesar de eso sí hay un proceso de narración por la enumeración de las acciones y por la relación de contigüidad entre los verbos: la isotopía alrededor de la pintura y la narración que se da por los objetos relacionados entre sí por medio del cuadro. Es decir, sin el referente pictórico de varios de esos elementos –los que no tienen relación con el acto de pintar– estarían inconexos: un espejo, un libro, un vaso de *Coca-Cola*, un pañuelo, un casco, una pipa... De acuerdo con Beaujour, la

narratividad que aparece en el poema a partir del autorretrato se presenta por la relación que el lector busca entre los elementos que ahí se encuentran:

Such an opposition between the *narrative* and the *analogical*, the *metaphorical* or the poetic texts sheds some light on a salient trait of the self-portrait. This genre attempts to create coherence through a system of cross references, anaphoras, superimpositions, or correspondences among homologous and substitutable elements in such a way as to give the appearance of discontinuity of anachronistic juxtaposition, or montage, as opposed to the syntagmatics of a narration, no matter how scrambled, since the scrambling of a narrative always tempts the reader to “reconstruct” its chronology. The totalization of the self-portrait is not *given* beforehand; new homologous elements can be added to the paradigm, whereas the temporal closure of autobiography already is implicit in the initial choice of a *curriculum vitae*.¹¹⁰

En el autorretrato de Rockwell observaremos algunas estrategias como la personificación de los objetos presentes en el cuadro: “Un casco romano librará su batalla”; así como la imagen sensorial y junto con esta, la sinestesia: “Multiplicaré los aromas de mi pipa”, imagen olfativa que en realidad se refiere a la multiplicación de la imagen del artista. O bien: “Azul será la fe de mi camisa”, verso en el que se combinan una personificación y una sinestesia. Al tratarse de dos tipos de textos –verbal y no verbal– las sinestesias con el sentido de la vista son comunes y las vemos en otros poemas efrásticos de Hernández.

De igual forma veremos que el poema se construye a partir de especificaciones espaciales: “Sobre un banquito de madera y un cojín rojo”, “Un casco romano librará su batalla / en lo más alto del caballete”, “En un reflejo encontraré a mi semejante”, “Pinceles en el piso, tubos de pintura”, “Abajo, en la esquina derecha del cuadro”, “y el águila en la cumbre del espejo”.

Tanto en el autorretrato de Rockwell como en los que veremos más adelante nos enfrentamos a diversos conflictos acerca de la manera en la que el texto no verbal es representado en el texto verbal. Valerie Robillard parte de los poemas que Williams Carlos

¹¹⁰ Michel Beaujour, *Poetics of the literary self-portrait*, p. 3.

Williams escribió sobre diferentes poetas, principalmente Brueghel y la manera tan variada en que la ecfrosis funciona en sus textos poéticos. Explica que no se puede hablar de un solo concepto de ecfrosis ya que en un solo poeta se pueden encontrar diversos tipos de la misma, tal como sucede en Hernández. Aun cuando se trate de los poemas pertenecientes a un mismo libro estaremos frente a diversas formas de la ecfrosis y diversos niveles de acercamiento con el texto no verbal. Para dar solución a este conflicto, Robillard establece un modelo a partir de un marco intertextual. A su vez este modelo está basado en el modelo de escalas intertextuales de Pfister; éste contiene seis niveles: comunicatividad, referencialidad, estructuralidad, selectividad, dialogicidad y autorreflexividad.¹¹¹

La comunicatividad hace “referencia al grado en que la obra de arte visual se encuentra indicada en el texto, desde alusiones vagas hasta marcas explícitas, pasando por una referencia directa en el título.”¹¹² En el autorretrato pictórico de Norman Rockwell podemos notar la alta comunicatividad que existe entre su autorretrato y los autorretratos de otros pintores, puesto que se exhiben en su propio cuadro –Durero, Rembrandt, Van Gogh y Picasso–. Lo mismo sucede en todos los autorretratos poéticos de Hernández, puesto que, recordemos, en el título aparece el nombre del autor de cada cuadro, además de las referencias explícitas de las obras ubicadas en el libro de *500 Autorretratos*. De igual forma el título del poema se indica en el último verso del texto, como si fuera el pie de imagen de un cuadro. Existe un alto nivel de comunicatividad entre el poema y el cuadro ya que todas las referencias están claras, tanto en el poema como en el paratexto, es decir en las fuentes explícitas que se localizan apuntadas al final del libro.

¹¹¹ Ver Valerie Robillard, “En busca de la ecfrosis (un acercamiento intertextual)”, *Entre artes, entre actos, Ecfrosis e intermedialidad*, pp. 27-50.

¹¹² *Ibid.*, p. 34.

Robillard habla de poca o mucha referencialidad de acuerdo con el uso que el poeta da a una referencia pictórica en su texto. Señala incluso la importancia de evidenciar este nivel en un valor cuantitativo. El poema acerca del autorretrato es uno de los que poseen mayor referencialidad, debido a que gran parte de los elementos contenidos en el cuadro se presentan también en el poema: el casco, la pipa, el cojín, la camisa, los bocetos, los pinceles, el cesto de basura... es decir, el poema, aun siendo tan breve parece no perder detalle de lo que se observa en el cuadro. No obstante, es imposible referirse a todo. Por ejemplo, en éste se mencionan las nalgas, el pantalón, la camisa y los zapatos del Rockwell que está de espaldas, pero no se nombran otras partes del cuerpo. En el autorretrato que veremos en el siguiente apartado, se mencionan, las manos, el codo, las rodillas, la barriga, los senos, los brazos, la papada, las mejillas, el cabello, el ombligo, los pies y la ausencia de vello púbico.

El siguiente nivel de la escala, la estructuralidad, se refiere a “la incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior.”¹¹³ Habrá poca intertextualidad si sólo se emplea una cita en la nueva obra; en cambio, el grado mayor de intertextualidad implica una modificación en la estructura del texto posterior. Robillard toma exclusivamente la categoría de “imitación” como parte de la estructuralidad propuesta por Manfred Pfister y se refiere al “intento del poeta por producir en su texto una analogía estructural con respecto a una pintura”. En el corpus seleccionado de la poesía hernandina –aun con todas las diferencias que existen entre cada uno de ellos– difícilmente nos encontramos frente a un poema cuya estructura sintáctica o estrófica haya sido modificada por imitación del cuadro. Lo más cercano a este caso es el autorretrato de Diego Rivera, puesto que el poema utiliza varios elementos poéticos que se identifican con la poesía de tono popular: rima consonante, versos

¹¹³ Robillard, *op. cit.*, p. 35.

octosílabos, léxico de elementos cotidianos o de la naturaleza. Estos elementos poéticos son un equivalente de los elementos populares presentes en la obra de Diego Rivera: el estilo, los colores, así como la temática rural y social del muralista. Muestro un par de estrofas del poema:

Diego Rivera

Con mis ojos bien saltones,
similares a barrigas,
me quitaré los calzones
como pastoreando hormigas.

Después izaré mi frente
con las cejas levantadas.
Flores, árboles, la gente.
Y en mi cuello dos papadas.¹¹⁴

En cambio, ni en el poema basado en el autorretrato de Rockwell, ni en los que se analizará más adelante hay una modificación en la estructura poética que responda al estilo del autor del cuadro; esto no significa que la ecfrasis presente en ellos sea menos compleja, sino que su relación intertextual se conforma de maneras distintas. No obstante, un elemento importante que sí tiene que ver con la estructuralidad y que es constante en el libro de *Población de la máscara* es el uso de la primera persona en los autorretratos, hay una sola excepción, el autorretrato de Frida Kahlo, en el que habla uno de los personajes del cuadro y no la protagonista del mismo.

De acuerdo con Robillard, la selectividad se trata del acercamiento y la especificidad en la selección de elementos que toma el texto posterior del pretexto; esta escala resulta de gran importancia en este capítulo puesto que nos brinda al menos dos tipos de autorretratos: por una parte, aquellos enfocados en la selección de elementos presentes en el texto no verbal para representarlos verbalmente, como el caso del poema de Norman Rockwell, y el que se

¹¹⁴ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 51.

verá en las siguientes páginas, de Alice Neel. Por otra parte, tenemos aquellos que no se construyen únicamente por la selección de elementos que están presentes en el cuadro que aparece apuntado en las fuentes, sino que su verbalización responde a datos biográficos del pintor y a otros elementos presentes en el resto de su obra, como es el caso de los poemas “Frida Kahlo” y “Vincent Van Gogh”, los cuales revisaremos más adelante.

Para Pfister la dialogicidad es la tensión que se encuentra entre ambos textos; Robillard retoma esta categoría para referirse a “la manera en que el poeta crea una tensión ‘semántica’ entre el poema y la obra gráfica al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto”;¹¹⁵ la autora menciona que un ejemplo en el que no habría tensión o dialogicidad, o esta sería baja, es en una traducción literal o bien en una obra literaria llevada al cine y que, en cambio, esta tensión aumenta cuando una obra se recontextualiza.¹¹⁶ En el caso del corpus elegido, la *dialogicidad* aparece en todos los autorretratos de *Población de la máscara*, puesto que se evidencia que hay un traslado imposible del cuadro al poema, aun cuando éste sea detallado, el poema no es el espejo del cuadro. La *dialogicidad* está relacionada con la categoría siguiente, la *autorreflexividad*, en la que “el poeta problematiza y reflexiona sobre la relación entre el poema y su referente pictórico, o, por ejemplo, entre su propio medio y el de las artes plásticas.”¹¹⁷

La *autorreflexividad* se muestra claramente en *Población de la máscara* en los poemas en los que se menciona no sólo la imagen representada en el cuadro, sino el acto mismo de autorretratarse y el procedimiento en sí. Hernández eligió varios autorretratos en los que la acción de pintar se evidencia y sus poemas verbalizan esa misma acción.

¹¹⁵ V. Robillard, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁶ *Ídem.*

¹¹⁷ *Ídem.*

Robillard explica que retoma el modelo de escalas que Pfister utiliza para mostrar los diferentes tipos de relaciones que se pueden dar entre dos textos y la aplica a la relación entre un texto no verbal y un texto verbal. En la mayoría de los poemas de *Población de la máscara* hay una *dialogicidad* intensa puesto que el texto se opone a la pintura y se hace énfasis en las diferencias que ambos medios determinan, principalmente en los límites de los marcos o, bien, los límites espaciotemporales: aquello que no alcanzamos a ver en el cuadro porque sucedió antes o está a punto de suceder, como en el cuadro de Rockwell con el vaso de *Coca-Cola* a punto de ser derramado, o bien, los movimientos de la mano de un lado a otro del lienzo. Leamos el siguiente poema para ilustrarlo:

Alice Neel

¿Por qué no?, me dije, al levantarme de la cama.
Retratarme desnuda a mis 80 años.
Véanlo así:
fue el empeño feliz de un domingo soleado.
Primero líneas lánguidas, fluidas:
el sillón de rayas azules es una cebra protectora.
Después un pañuelo blanco en la mano izquierda,
para restos del óleo al resbalar
constante de la mucosidad.
En la otra mano el pincel, arco del violín,
para extraer ayes del codo o la rodilla.
Mis senos, flop, flop, caen
hasta los charcos de la barriga.
¿Para qué hablar de mi papada
o de las flaccideces de los brazos?
Mejor le añado carmín a mis mejillas,
orden a mi cabello revuelto
y cierto encanto a mis adoloridos pies hinchados.
No puedo olvidarme de mis lentes o del ombligo.
Mi escaso vello púbico blancuzco
lo pintaré, se los juro, en mi próxima sesión.¹¹⁸

¹¹⁸ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 20.



Imagen no. 5. “Autorretrato”
Alice Neel, 1980
National Portrait Gallery,
Washington D C

En el autorretrato de Alice Neel (Pennsylvania, 1900-1984) la persona poética se pregunta ¿por qué no retratarse desnuda en la vejez? El autorretrato es también una forma de autoinmortalizarse; es un acto en el que el autor decide cómo quiere ser recordado, y aunque la mayoría de los autorretratos representan al artista en su juventud o en su madurez, éste nos muestra a una anciana desnuda que sostiene un pincel para evidenciar, nuevamente, el proceso de creación; pero a su vez, se trata de un acto de provocación hacia su receptor, como diciendo, “también quiero congelar mi cuerpo envejecido”.

Aunque son comunes los retratos de mujeres, los autorretratos femeninos son mucho menos en relación con la práctica del autorretrato masculino. En el caso del autorretrato de Alice Neel se muestra el cuerpo en el lienzo, envejecido, pero no inerte, sino que éste se encuentra pintando. Rodríguez Domingo comenta la escasez de autorretratos femeninos y brinda algunos otros ejemplos del autorretrato con pincel:

Resulta palpable el reducido número de autorretratos femeninos, fenómeno directamente proporcional a la limitada presencia de la mujer en el mundo de las artes y a su problemática autoafirmación en un ámbito profesional esencialmente masculino. De este modo, los ejemplos conocidos y realizados por artistas como Catharina van Hemessen, Lavinia Fontana, Judith Leyster, Rosalba Carriera, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun o Adélaide Labille-Guiard insisten en el modelo comentado posando con los pinceles.¹¹⁹

El mismo número de autorretratos de *Población de la máscara* basados en mujeres es bajo: aparecen Alice Neel, Carla Rippey, Cindy Sherman, Cordelia Urueta, Frida Kahlo, Irma Palacios, Jeanne Sade Palombo y Tamara de Lempicka.

En el poema de Alice Neel se evidencia la degradación del cuerpo femenino: las “líneas lánguidas, fluidas” se refieren a los detalles de la pintura, pero también a las arrugas del cuerpo. Se reitera la flacidez del rostro, la papada y los senos, estos últimos recreados por una imagen visual y una onomatopeya “Mis senos, flop, flop, / caen hasta los charcos de la barriga.” Por medio de la verbalización del cuadro se brinda un efecto de sinestesia vista-tacto, vista-oído. Todo el poema acentúa los efectos del fluir (en el sentido de “pasar” y de “escurrir”) del tiempo y del cuerpo por medio de metáforas relacionadas con la humedad y los fluidos; estos se refieren simultáneamente al acto de pintar al óleo y a un cuerpo que ha perdido la firmeza de la juventud. De tal forma que el cuadro, aun siendo estático adquiere fluidez y movilidad: “Después un pañuelo blanco en la mano izquierda, / restos del óleo al resbalar/ constante de la mucosidad.” Esta presencia de la isotopía del fluir del tiempo, el óleo y el cuerpo, es también una relación directa en el cuadro que trata de ser representada en el poema, hasta llegar al uso de la onomatopeya; es una muestra de lo que Pfister llama *Estructuralidad* y de lo que Robillard rescata la parte de la imitación: “el intento del poeta por producir en su texto una analogía estructural con respecto a una pintura.”¹²⁰

¹¹⁹ José Manuel, Rodríguez Domingo, “*Speculum animi: la autoimagen del artista*” en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, p.117.

¹²⁰ Valerie Robillard, *op. cit.*, p. 35.

El pincel y el pañuelo evidencian el acto de creación, y se hacen presentes la *dialogicidad* y la *autorreflexividad*, mencionadas anteriormente: por medio del pincel y el pañuelo, en Alice Neel sabemos que en ese momento se encuentra haciendo el autorretrato, aunque aquí no aparece el caballete, como en el texto analizado previamente. El escrito rompe con el límite espaciotemporal del cuadro y nos lo hace ver porque en el poema Alice Neel está pintando, no sólo posando.

El cuerpo de Alice Neel, junto con el sillón y la posición de codos, rodillas y pies (a los que el poema alude) forman en conjunto una imagen piramidal; el poema también describe el cuerpo de la mujer de modo descendente y de izquierda a derecha: “Después un pañuelo blanco en la mano izquierda”, “En la otra mano el pincel, arco del violín, / para extraer ayes del codo o la rodilla.” El poema continúa con los senos y la barriga, regresa a la cara: la papada, los labios, las mejillas, el cabello y baja de nuevo: los pies, el ombligo y la gradación del vello púbico: “blancuzco”, “escaso” y “ausente”.

Tanto en el autorretrato como en el poema se quedan los lentes, quizá por ser esta una forma más de evidenciar la degradación del cuerpo, en este caso de la vista. Recordemos que la selectividad es otro de los elementos del sistema de escalas de Pfister, retomado por Robillard, y, en este autorretrato, es notorio que el autor señala no sólo lo que está presente, sino también lo que no está: el vello púbico.

A diferencia del autorretrato de Norman Rockwell, la construcción sintáctica del autorretrato de Alice Neel combina diversos tiempos verbales que constituyen el, ya mencionado, coloquio. En el poema se evidencia la voz de Alice y además la de un destinatario lírico en segunda persona del plural (ustedes); es decir, en los autorretratos también se da el uso del apóstrofe y la protagonista del retrato habla: “Véanlo así”, “se los juro”. Incluso se puede afirmar que las preguntas apelan ya a un “tú”: “¿Por qué no?”, “¿Para

qué hablar de mi papada o de las flaccideces de los brazos? Las preguntas se quedan sin responder en el poema, quizás para que sea el lector quien las responda.

La voz de Alice Neel pasa de la anécdota en tiempo pasado, en un momento concreto: “¿Por qué no?, me dije, al levantarme de la cama. / Retratarme desnuda a mis 80 años. / Véanlo así:/ fue el empeño feliz de un domingo soleado”, a la descripción de los detalles que conforman el autorretrato con la ausencia de verbos que denotan no una acción, sino una imagen congelada, la del autorretrato en el lienzo. Se percibe movimiento, pero éste recae específicamente en el acto de pintar y se construye gracias a las frases que distribuyen los movimientos en el tiempo y en el espacio: “Primero”, “Después”, “en la mano izquierda”, “En la otra mano”. Este autorretrato crea una narratividad por medio del señalamiento consecutivo de las acciones:

Primero líneas lánguidas, fluidas:
el sillón de rayas azules es una cebra protectora.
Después un pañuelo blanco en la mano izquierda,
para restos del óleo al resbalar
constante de la mucosidad.
En la otra mano el pincel, arco del violín.
para extraer ayes del codo o la rodilla.

Hacia el final del poema se continúa con el tono de la conversación, pero se evidencia que el acto de hablar está, temporalmente, a la par del acto de pintar: la mirada de la protagonista del autorretrato apunta de frente a su espectador y, posiblemente, esto hace que el poema recree ese contacto visual con el tono conversacional: apela al receptor, porque se sabe vista, a diferencia del autorretrato de Rockwell, en el que el personaje del autorretrato se aprecia de espaldas.

Con estos dos poemas analizamos una forma de recrear la voz de un personaje poético basado en un autorretrato en el que se encuentran todas las referencias que el texto verbal

utiliza. Veamos ahora dos ejemplos en los que el poema toma como pretexto el autorretrato pictórico, aunque gran parte de los referentes se encuentren fuera del cuadro.

3. “Autorretratos” hechos a partir de la imagen del artista: Frida Kahlo y Van Gogh

Otra de las razones por las que los artistas utilizan el tema del autorretrato es por la diversidad de técnicas que éste les permite y la posibilidad de representación de emociones que proporciona. Uno de los pintores más importantes que desarrolló ampliamente el tema del autorretrato fue Rembrandt (recordemos que es una de las tres referencias que tiene el autorretrato de Rockwell); en el libro *Self Portrait: Renaissance to Contemporary* se explica, a partir de los diversos autorretratos del autor: “Some art historians have interpreted these portraits as Rembrandt’s map of his moods and changed status at significant high and low points of his life.”¹²¹ Algo semejante ha ocurrido con Frida Kahlo, de quien se ha dicho que sus autorretratos son también un “mapa de emociones” de la artista, en los que abunda la manifestación del dolor físico que padeció a lo largo de toda su vida a causa de un accidente, así como de múltiples cirugías. En ese mismo sentido se encuentran los autorretratos de Van Gogh, quien de forma semejante intenta representar el dolor físico y emocional por medio de un autorretrato. Rodríguez Domingo comenta, acerca de la importancia de la referencialidad en los autorretratos pictóricos: “La importancia del autorretrato, fuera de los valores iconográficos o alegóricos ya señalados, adquiere un nuevo interés cuanta más información aporte acerca de la personalidad del autor. De este modo, tan importantes como los aspectos

¹²¹ Anthony Bond y Joanna Woodall, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, p. 174.

psicológicos son aquellos datos que permiten constatar sus afinidades y gustos personales, especialmente determinantes para el análisis y entendimiento de su obra.”¹²²

¿Cómo representar un cuerpo dolorido y mutilado? Estos son los casos de Frida Kahlo y Van Gogh. En el caso de los poemas que aluden a estos pintores, encontraremos que, aunque la comunicatividad es alta, en el entendido de que al final del libro nos brindan las fuentes del autorretrato exacto con el que el poema está dialogando, el nivel de referencialidad en relación con los cuadros es menor, puesto que los elementos mencionados en el poema contienen pocos referentes de los cuadros que señalan como su fuente. Estos dos cuadros tienen en común que ambos retratan únicamente la cabeza, el pecho y parte de los hombros. No obstante, aunque existe poca referencialidad con los cuadros citados, ésta es abundante con la obra de los pintores y con referentes históricos acerca de sus vidas. Esto conlleva la posibilidad de hallar una ecrasis genérica nocional, en la que, además, se alude en mayor grado a las referencias biográficas, creando un texto con menor dependencia del cuadro.

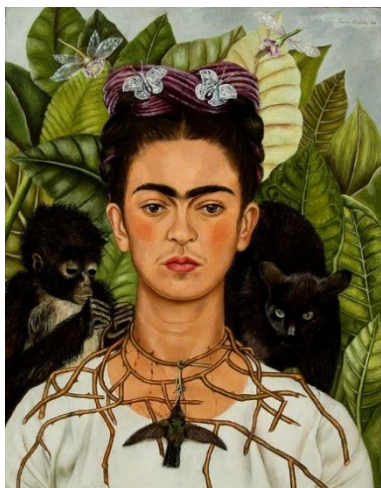


Imagen no. 6. “Autorretrato con collar de espinas”,
Frida Kahlo, 1940,
Harry Ramsom Center, Austin, Texas

¹²² José Manuel Rodríguez Domingo, *op. cit.*, p. 117.

Frida Kahlo
(El mono araña de Frida Kahlo)

Yo soy el mono, pero podría llamarme Hanuman,
para honrar al rojizo dios gramático de la India.
Bajé mi vista en el momento de este autorretrato.
Mejor aplastar piojos con los dedos.
Así pude ocultar terrores y nostalgia
por los árboles de mi tierra.
Frida sufrida, patrona ebria y dormida,
sólo yo la escucho maldecir el amor como accidente,
sólo yo la oigo implorar por anestesia a la Divinidad.
El gato la escucha pero no la entiende.
Sube a su cama para buscar caricias y al no encontrarlas,
sale en busca de su plato de leche condensada.
A mí, sobre un cojín, mi madre Frida,
mi purísima Virgen de la Bisexualidad,
me ha dejado este mensaje:
“Mono de la esperanza, mantente firme”.¹²³

Este poema es el único de *Población de la máscara* en que la enunciación poética no parte de la voz del artista, sino de un elemento que lo acompaña, el mono araña. En el cuadro que el poema toma como pretexto, titulado “Autorretrato con collar de espinas”, nos encontramos con el rostro de Frida, amplio y perfectamente centrado en el lienzo, con el cabello trenzado y adornado con un rebozo, las cejas pobladas, la indumentaria indígena y alrededor de ella la presencia de la naturaleza, representada, en este caso por mariposas, un gato negro en posición de ataque, un mono araña, un colibrí muerto que pende del collar de espinas, hojas verdes y amplias en el fondo del cuadro y flores que se convierten en libélulas. Existen diversas interpretaciones simbólicas de los elementos que componen este cuadro: el colibrí, por ejemplo, simboliza el amor, pero en este caso se encuentra muerto; las mariposas y las libélulas representan los cambios, ambas por el proceso de metamorfosis que transitan y en este caso específico las libélulas se están transformando en flores.

¹²³ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 68.

En este mismo sentido, el collar que la cubre de los hombros al pecho se relaciona simbólicamente con la corona de espinas de Cristo crucificado, por una parte; y con la habitual representación del dolor físico que padeció Frida Kahlo, por otra, y que bien podemos encontrar en diversas obras, por ejemplo en “La columna rota”, autorretrato en el que el cuerpo de la mexicana aparece lleno de clavos y en cuyo rostro se puede apreciar el dolor que estos le producen. De igual forma encontramos esas referencias al dolor físico en el autorretrato “Árbol de la esperanza, mantente firme”, frase que Frida Kahlo plasmó en una bandera que sostiene en el cuadro y que a su vez ella tomara de la canción “Cielito Lindo”; esta misma frase es aludida por el poeta en el último verso: “Mono de la esperanza, mantente firme.”

Aunque la selectividad entre el poema y el cuadro no tienen la precisión de los poemas vistos anteriormente, a partir de todos estos elementos se reconstruye el autorretrato de Frida Kahlo en el poema; no obstante, como sucede con algunos de los textos de *Población de la máscara*, el concepto de autorretrato rompe sus límites, en este caso al darle voz al mono araña y no a la misma Frida. El mono araña, el personaje más indiferente del cuadro habla en el poema: “Bajé mi vista en el momento de este autorretrato. / Mejor aplastar piojos con los dedos.” Algunas interpretaciones del cuadro señalan que el mono está tejiendo el collar de espinas que Frida porta como si no sintiera dolor o como si pudiera soportarlo sin problema alguno; señalan también que el mono le fue obsequiado por Diego y que el cuadro representa el sufrimiento por el desamor de su esposo. Por lo mismo, en su pecho lleva el amuleto del colibrí muerto; sin embargo, en el poema, aunque sí hay menciones precisas al sufrimiento amoroso, el texto habla además de otros sucesos de la vida de Frida Kahlo que no están representados en este cuadro.



Imagen no. 7. “La columna rota”, Frida Kahlo, 1944, Museo Dolores Olmedo, CDMX.

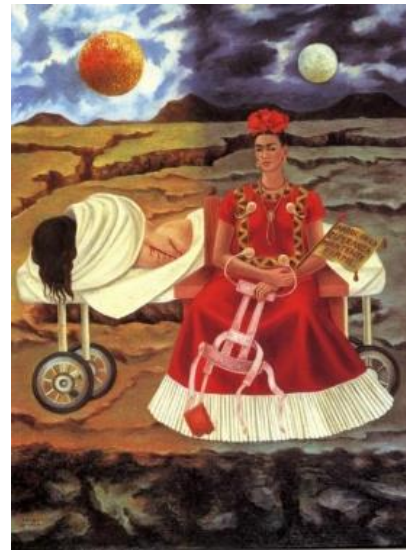


Imagen no. 8. “Árbol de la esperanza mantente firme”, Frida Kahlo, 1946, Colección particular.



Imagen no. 9. Detalle de “Árbol de la esperanza mantente firme”.

Como hemos visto páginas atrás, la representación verbal de un autorretrato suele estar estructurada predominantemente por sustantivos, adjetivos y verbos copulativos; sin embargo, en este autorretrato el sujeto lírico, un mono, participa del coloquio, pero al mismo tiempo se entretiene en una acción aparte: tejer un collar de espinas en el cuadro y aplastar piojos en el poema.

Difícilmente podríamos pensar que el poema se trata de un autorretrato, a menos que consideremos que el mono araña toma el papel de la conciencia de Frida,¹²⁴ pero se separa por un momento de ella para describirla, ¿no es esa la función de todo autorretrato, objetivar el yo y desprenderse de sí mismo para vernos como otros nos ven? Las cosas que el mono araña dice no son disparatadas, coinciden perfectamente con lo que sabemos de la pintora, independientemente de lo que se represente en este cuadro; en otras palabras, el autorretrato poético de Frida se construye por una relación intertextual entre el autorretrato citado, otros autorretratos aludidos y la biografía de Frida, conocida —entre otras fuentes— por sus diarios.

María Cristina Secci, quien lleva a cabo un estudio acerca de los diarios de Frida, incluyendo los dibujos, las cartas, las fotografías y otros detalles que la pintora añadía a estos y que, además, relaciona con su obra pictórica, se cuestiona acerca de los límites y las supuestas diferencias entre el diario de Frida y sus autorretratos, en su libro *Con la imagen en el espejo: El autorretrato literario de Frida Kahlo* señala:

¿A qué género literario pertenece realmente el pretendido *Diario*? Faltan demasiados componentes esenciales para que se pueda hablar sólo de un diario íntimo: una datación regular, la ausencia de retrospección, la posibilidad de una adhesión fiel a los acontecimientos

¹²⁴ Como se vio anteriormente en el género del autorretrato podemos tener un artista enmascarado. Frida lo hacía con frecuencia, el tema del doble es común en sus autorretratos, pero además puede aparecer disfrazada, como en el “Autorretrato con pelo corto” donde aparece vestida con un traje de hombre. O bien en el autorretrato titulado “The mask”, en el que porta una máscara. Lo mismo sucede con Diego Rivera quien tuvo un hermano gemelo que murió a los meses de edad y esta es una de las explicaciones de por qué aparecen otros Diegos representados en su obra.

cotidianos. Más bien, en diversas secciones parece acercarse un poco a todos los géneros de la literatura íntima, al diario, sí, pero también al cuaderno de apuntes, la agenda, el autorretrato, la autobiografía. Todos géneros afines, que fácilmente se confunden entre sí.¹²⁵

La reflexión de María Cristina Secci es relevante puesto que cuestiona los límites y las diferencias de diversos tipos de textos de una sola autora y observa que entre ellos existen correspondencias que, de forma global, crean algo más cercano al concepto de autobiografía, autorretrato o diario, en el sentido de que abarca la vida de alguien, pero que –de cualquier forma– siguen teniendo huecos que el espectador complementa. Ya anteriormente comentamos a otros autores que hablan acerca de los datos biográficos y de los mapas emocionales que, junto con los rasgos físicos y los objetos, representativos o simbólicos de la vida de los artistas, constituyen sus autorretratos pictóricos; esos mismos son los elementos que Francisco Hernández toma para construir los autorretratos literarios. El autorretrato de Kahlo es un buen ejemplo, puesto que parte no sólo de un cuadro en particular, sino que en el poema podemos reconocer varios temas y elementos de la suma de su obra pictórica, así como de su biografía. Y al igual que como sucede en la mayoría de los autorretratos de *Población de la Máscara* los poemas se construyen a partir de varios elementos tanto pictóricos como biográficos.

Recordemos también que Hernández, además de poeta se dedicó por muchos años a la publicidad, sabe que el arte es una mercancía que genera ganancias y como claros ejemplos tenemos a Van Gogh y a Frida Kahlo, los poemas que se generan a partir de las obras de estos pintores los representan como un producto lo suficientemente publicitado como para reconocer en los poemas, sin demasiados detalles a qué momento de su vida se están refiriendo o a qué obra en particular se está aludiendo.

¹²⁵ María Cristina Secci, *Con la imagen en el espejo: El autorretrato literario de Frida Kahlo*, p. 24.

El pretexto del poema no radica sólo en la imagen que verbaliza, sino en la referencialidad tanto del personaje histórico como del personaje creado por la misma artista, por sus críticos, por sus herederos y por todos aquellos que obtienen algún provecho de la imagen de Kahlo: “Frida sufrida, patrona ebria y dormida, / sólo yo la escucho maldecir el amor como accidente, / sólo yo la oigo implorar por anestesia a la Divinidad.” La referencialidad en el autorretrato, respecto de la biografía de la retratista, recrea de forma directa, mediante una aposición, varios elementos de la personalidad de Frida. Aún si se tratara de cualquier otro autorretrato en el que el dolor no estuviera representado. Incluso podría hablar el mono araña, aunque no estuviera pintado en este cuadro; por lo mismo, es posible que se hable de las maldiciones, la ebriedad y la bisexualidad de Kahlo, sin que todos estos elementos se encuentren visualmente representados en el “Autorretrato con collar de espinas”.

Veamos de qué manera se conforma el poema del autorretrato de Van Gogh, con quien Frida comparte la diversidad de autorretratos, la enfermedad física, la mutilación, el alcoholismo y una personalidad constantemente atormentada, así como el fácil reconocimiento de una variedad de elementos biográficos a los que se tiene acceso gracias a sus cartas.

De forma semejante a lo que sucede con Frida Kahlo, existen varios autorretratos de Vincent Van Gogh (Zundert, Países Bajos, 1853 - Francia, 1890) que muestran diversas facetas de un artista con la reiteración de un rostro que exhibe el mismo semblante. Es sabido que Van Gogh tenía un temperamento complejo y que vivía constantemente atormentado, que nunca vendió una obra en vida, que tenía una relación de dependencia hacia su hermano Theo y que se cortó la oreja izquierda (o parte de ella) para ofrecerla a una prostituta.

Vincent Van Gogh

Al fondo, la pared deslavada
el caballete, algún óleo difuso,
una puerta tal vez.
Gorro y abrigo gruesos,
azules como la frialdad de la habitación.
Sin barba, para facilitar el vendaje.
La mirada perdida, al igual
que la oreja.
No sirven las orejas
como prueba de amor.
Debí haber enviado girasoles
o un anillo de plata
o el pico de un cuervo.
La sangre ya no tarda en manchar
el vendaje.
Aunque parezca una tontería,
pediré a Theo que enyesen mi corazón
cuando se detenga.
¿Cuándo me comprarán una pintura?
Tampoco puede comerciarse con las orejas.
Tal vez con un testículo
o con la parte grasosa de una pierna.
Larga vida a mi sombrero de paja,
el ajenjo purificador de los trigales.
Larga vida a los mustios cipreses
y a los nocturnos rumbos de las estrellas.
No me verá sufrir el siglo veinte.
Algún perro ya se habrá atragantado
con mi oreja.¹²⁶



Imagen 10. “Autorretrato con la oreja vendada”,
Vincent Van Gogh, 1889,
Courtauld Institute Galleries, Londres

¹²⁶ Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 181.

En pocas palabras se puede dibujar la imagen de Van Gogh; en el poema esta imagen se construye a distintos niveles, pero incluso sin tener relación directa con alguno de los autorretratos en particular, sino con la suma de varios, se crea un retrato de Van Gogh con la aliteración presente a lo largo de todo el poema: “paja”, “oreja”, “vendaje”, “ajenjo”, “girasol”, es decir, con palabras de sonido semejante se crea una isotopía del pintor.

Como sucede con frecuencia en los autorretratos, en este cuadro de Van Gogh hay una inversión entre la izquierda y la derecha que se evidencia por la oreja vendada; esto mismo sucede en varios de los autorretratos del pintor, tal como lo señala Cid Priego:

Los errores [debido a la falsa percepción izquierda-derecha] son frecuentes en el “Autorretrato del caballete” de Van Gogh (Museo Van Gogh, Ámsterdam) la paleta y los pinceles están en la mano izquierda; en el “Van Gogh de la oreja cortada” (Colección Courtauld, Londres), la seccionada y vendada es la derecha, mientras que la que se cortó fue la izquierda, lo habitual en una persona diestra, y además su capote monta sobre la izquierda. Podría justificarse por la enfermedad mental, pero en Corot, Manet, Pechstein y otros se advierten descuidos semejantes.¹²⁷

Aunque en el autorretrato de Frida Kahlo al que se refiere Hernández no aparecen elementos relacionados con el juego o error izquierda-derecha, también lo cometió con frecuencia: “En los autorretratos, así como en la obra gráfico-pictórica llamada *Diario*, Frida Kahlo representa como pie enfermo el izquierdo, aunque en realidad es el derecho el que padece y le es finalmente amputado luego de varias complicaciones derivadas de la poliomelitis infantil y el accidente de la adolescencia.”¹²⁸

Al igual que sucede con Frida, el autorretrato de Van Gogh no se construye sólo mediante la efrasis referencial que alude a los cuadros que el poeta nos especifica con el número preciso de la página; tanto el autorretrato de Kahlo como el de Van Gogh se construyen por la suma de diversos tipos de efrasis:

¹²⁷ Carlos Cid Priego, *op. cit.*, p. 183-184.

¹²⁸ María Cristina Secci, *op. cit.*, p. 133.

En primer lugar, una ecfrasis referencial edificada por la alusión al cuadro “Autorretrato con la oreja vendada”. Es la más evidente y es la que el mismo poeta señala como la referencia específica. Se destacan del cuadro todos los elementos contenidos: el cuarto, la pared, el caballete, el óleo, el gorro y el abrigo que porta el personaje, la ausencia de la barba (en otros autorretratos aparecerá barbado).

En segundo lugar, una ecfrasis genérica en la que se describen diversos cuadros del artista, pero no se especifica ninguno en particular: las referencias al sombrero de paja, fácilmente es reconocible en el “Autorretrato con sombrero de paja”, los trigales que aparecen como tema en “Campo de trigo con cuervos” y “El sembrador”, el cielo nocturno estrellado, representado en uno de los cuadros más famosos del pintor: “La noche estrellada” y los girasoles, pertenecientes a su cuadro “Jarro con doce girasoles”. Todas estas referencias también existen en el autorretrato del pintor recreado verbalmente por Hernández, quien parece indicar que la imagen de un artista no es sólo su rostro, sino su vida y su obra entera.

Tamar Yacobi menciona este tipo de ecfrasis en el que varios cuadros se encuentran presentes en un solo texto; se trata de una relación “uno a varios”; considero que también aparece en el poema de Frida Kahlo, aunque en menor grado, puesto que la mayor parte de referentes son respecto a lo que se muestra en el cuadro mismo o a la biografía de Frida Kahlo. Valerie Robillard menciona también este tipo de ecfrasis, no le da un nombre, puesto que establece como referencia el modelo de Yacobi y pone como ejemplo “Haymaking” de William Carlos Williams como ecfrasis de la obra en general de Brueghel el Viejo.¹²⁹

Retomando el modelo de análisis propuesto por Robillard sabemos que, aunque la referencialidad a partir del cuadro para la elaboración de los poemas autorretratos de Van

¹²⁹ Valerie Robillard, *op. cit.*, p. 30.

Gogh y de Frida Kahlo es baja, la referencialidad hacia el resto de su obra es bastante alta y logra representar diversos cuadros de los pintores, asimismo es posible reconocer varios episodios de su vida, utilizando otro tipo de referencialidad no textual, sino histórica.

No obstante, en el caso de Frida la referencialidad histórica puede ser aludida gracias a su diario; en el caso de Van Gogh los detalles biográficos son conocidos gracias a la correspondencia entre Vincent y Theo van Gogh; es decir, también hay una relación intertextual con los referentes, además del reconocimiento de ciertos detalles de la personalidad creada por el artista y por sus propios críticos: la mención de Theo, la referencia a la oreja como “prueba de amor”, la pobreza, la imposibilidad de vender un cuadro y el carácter atormentado del artista, esto último, sabemos, es un elemento sumamente atractivo para Hernández y ha sido utilizado en varios libros: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli*, *Cuaderno de Borneo* y *Diario sin fechas de Charles B. Waite*.

Se ha discutido, páginas atrás, la paradoja temporal que representa un autorretrato y las diversas formas en que Hernández juega con esas contradicciones, Margarita Iriarte dice que “El retrato es una presentación suspendida en el espacio y en el tiempo”¹³⁰ y esa suspensión está presente no sólo en la duda de pensar si lo que se encuentra representado en un autorretrato es un sujeto o un fragmento del reflejo de un sujeto, por lo que un poema ecfrástico de dicho retrato sería una representación del fragmento del reflejo de ese sujeto que intenta conocerse y representarse objetivamente. Pero además de esos juegos con la delimitación temporal, en el autorretrato de Van Gogh escrito por Francisco Hernández

¹³⁰ Margarita Iriarte, *op. cit.*, p. 59.

observamos un detenimiento del paso del tiempo, éste aparece señalado en los versos “La sangre ya no tarda en manchar/ el vendaje”.

El poema verbaliza las acciones congeladas en el cuadro y las hace fluir, la sangre está contenida, pero en cualquier momento humedecerá el vendaje, tal como sucedía en el autorretrato de Norman Rockwell con el vaso de *Coca-Cola* a punto de caer y en el de Alice Neel con las gotas de pintura que resbalan. Aunque no se evidencia en el poema, recordemos que en el “Autorretrato con collar de espinas” el gato negro está a punto de saltar. Como se mencionó anteriormente este efecto de tensión entre dos tipos de texto: verbal y no verbal es lo que Robillard llama *dialogicidad*, en este caso, aunque la *referencialidad* y la *selectividad* son bajas, la *dialogicidad* y la *autorreflexividad* son altas y crean una tensión y una reflexión acerca de las diferencias de representación entre dos tipos de textos. Además, es necesario subrayar que la *autorreflexividad* tiene un papel relevante en la obra ecfrástica de Hernández puesto que con frecuencia alude al acto mismo de creación, tal como se aprecia en los poemas de este capítulo, la ecfrasis que nos muestra remite no sólo al objeto plástico, sino al proceso para crearlo, al espacio en el que se encontraban en ese momento, a las herramientas y técnicas empleadas, haciendo de estos poemas una ecfrasis procesual.

4. Disfraz, distorsión y borradura del rostro: Ña-gurana, Weegee, Yasumasa Morimura y Cindy Sherman

Linda Hutcheon explica que la parodia se da a partir de una relación intertextual, a diferencia de la ironía, que se desarrolla como una figura retórica de forma intratextual: “La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad. [...] La ironía es a la vez estructura antifrástica

y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.”¹³¹

Aunque los poemas de Kahlo o de Van Gogh tienen un tono más solemne que el de Alice Neel o el de Norman Rockwell, el poeta está haciendo una parodia del texto no verbal por medio de frases como “Frida, sufrida” o bien “No sirven las orejas como prueba de amor” o “Algún perro ya se habrá atragantado / con mi oreja.” A diferencia de otros personajes atormentados recreados por Hernández, en los autorretratos verbales de Frida Kahlo y Vincent Van Gogh, se percibe cierto tono de burla ante hechos biográficos que se relacionan con el sufrimiento de estos dos artistas, cuyas alusiones el lector puede reconocer siempre y cuando tenga el referente.

Pensemos en el ejemplo completamente opuesto a Kahlo o Van Gogh: el autorretrato de Ña-gurana, del que no hay referente alguno al recrear su persona, porque el personaje no existe históricamente, se trata de una ecfrosis nocional y debido a eso no es posible crear una parodia del mismo. Es necesario partir de una mínima construcción biográfica ficticia y sólo después de que el receptor pudiera tener una referencia clara de Ña-gurana podría existir la posibilidad de reconocerlo en una representación paródica. No obstante, podemos percibir el uso de la ironía en este autorretrato doblemente ficticio y además una parodia, que si bien no se encuentra en la referencialidad sí es visible en el nivel de la intertextualidad entre géneros, ya que se parodia el género pictórico del autorretrato.

¹³¹ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, p. 177.

Ña-Gurana

¿Por qué ponerme a recordar en este momento el inicio de todo?

¿Me están entrevistando los pinceles?

Cierto, fui amigo de Weegee, aquel fotógrafo cuyo verdadero nombre era, o es, Arthur Fellig. De él salió la idea de cambiarme el nombre.

“Mira”, me comentó, “si naciste en un barrio de Durban y eres negro, ¿para qué utilizar un apelativo (así dijo) medio inglés y medio portugués? Mejor invéntate un apodo y hazlo bailar al ritmo de su significado ficticio.

Fue así como empecé a firmar mis cuadros como Ña-gurana, advirtiéndolo: puede traducirse como “cielo tachado”.

A partir de ahí, mi obra se pobló de amarillos, verdes, morados y rosas intensos, me dio por pintar pueblos arrasados por terremotos en mi mano izquierda y escenas de mi nacimiento en la derecha. Me he retratado como el aduanero Rousseau, Gustave Klimt, Paul Klee y Joan Miró.

Por la noche, me gusta ver mi cara en el espejo. Sólo miro lo blanco de los ojos. Así me pinto a diario, un poco cada vez, hasta que mi cielo negro quede tachado por completo.¹³²

Aunque en este poema pueden apreciarse los nombres de artistas claramente reconocibles, hay uno en particular que llama la atención: “Weegee, aquel fotógrafo cuyo verdadero nombre era, o es, Arthur Fellig.” Este fotógrafo ucraniano vivió en Nueva York y capturó, durante la primera mitad del siglo XX, miles de escenas policíacas y de la vida cotidiana de los neoyorkinos. Asimismo, en su obra destaca la serie “Distortions” hecha a partir de la manipulación fotográfica de estrellas de cine, líderes mundiales, artistas y de él mismo. Como podemos observar en las fotografías de Weegee, tituladas “Judy Garland” y “Autorretrato distorsionado” se da un proceso de deformación o alteración del rostro, situación contraria a lo que se esperaría de un retrato o de un autorretrato.

En el autorretrato de Hernández, Ña-gurana no es fotógrafo, sino pintor; nos cuenta que, al igual que Fellig y por recomendación de éste, se crea un seudónimo, aunque nunca nos dice cuál es su verdadero nombre. De igual forma, destaca en el autorretrato la idea de creación y destrucción como tema de sus obras: “me dio por pintar pueblos arrasados por

¹³² Francisco Hernández, *Población de la máscara*, p. 135-136. En mi edición el nombre aparece como Felling, pero el nombre correcto del fotógrafo es Fellig.

terremotos en mi mano izquierda y escenas de mi nacimiento en la derecha.” Y, principalmente, enfatiza la supresión de su propio nombre, es decir, tanto en Weegee como en Ña-gurana está presente la degradación de la identidad de forma voluntaria, ya sea por distorsión o por tachadura, como leemos en el poema: “Fue así como empecé a firmar mis cuadros como Ña-gurana, advirtiéndolo: puede traducirse como ‘cielo tachado’. [...] Así me pinto a diario, un poco cada vez, hasta que mi cielo negro quede tachado por completo.”



Imagen no. 11. “Judy Garland” circa 1960
Weegee [Arthur Fellig],
Centro Internacional de Fotografía, N. Y.



Imagen no. 12. “Autorretrato distorsionado”
Weegee [Arthur Fellig],
Centro Internacional de Fotografía, N. Y.

Hutcheon habla de tres competencias en juego en la lectura de textos paródicos cargados de ironía: la competencia lingüística, la cual “juega el papel principal en el caso de la ironía, donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho”; la competencia genérica que “presupone [el] conocimiento [del lector acerca] de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas,” y, por último, la competencia ideológica, de la cual no da una

explicación detallada, pero sí habla acerca de los “reproches frecuentes” que se hacen a un texto paródico por considerarse “elitista”.¹³³

En *Población de la máscara* encontramos sesenta y dos autorretratos, independientes unos de otros, pero que a la vez se construyen con recursos semejantes que varían dependiendo de la mayor o menor relación que exista con la biografía del pintor. Entre más referentes históricos reconocibles menor es la relación exclusiva con el referente pictórico y estos tienden a utilizar dos tipos de ecfrasis, la referencial y la genérica al referirse a una obra en específico, pero también al brindar alusiones a otras obras del mismo artista, como sucede con los autorretratos de Van Gogh y de Frida Kahlo. Estos mismos tipos de autorretrato recurren a elementos biográficos; asimismo, los poemas tienden a ser predominantemente narrativos y no sólo descriptivos. Recordemos el concepto de dialogismo, en este caso se encuentra entre el texto verbal y el texto no verbal –lo que está a punto de suceder– y de las acciones aludidas que parten de la historia de vida de los artistas.

Cuando se trata de un pintor con menos referentes históricos, fácilmente identificables, el poema recurre más a destacar los objetos, los colores, los elementos espaciales del cuadro y el mismo tema y acto de autorretratarse. Como sucede con casi toda la obra de Francisco Hernández, la ironía forma parte indispensable de los textos, ya sea que el poema se perciba más solemne o más humorístico o bien que existan o no referentes biográficos, asimismo, la parodia, en los autorretratos presentados se construye de forma intertextual, ya sea con la imagen del pintor (entiéndase la vida y obra de éste) o con el autorretrato citado.

¹³³ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *op. cit.*, p. 187.

En el análisis de los autorretratos vistos en este capítulo observamos también que la enunciación de cada uno de estos poemas está en primera persona independientemente del tiempo verbal que se utilice;¹³⁴ siempre hay una insistencia por reflexionar acerca de la propia identidad, de ahí el tema y título de la máscara en el poemario. Es común, incluso, que en el poema aparezca el nombre del pintor, como una suerte de firma o de reiteración de la identidad: “Observo mi rostro. Lo pongo en el papel / con carboncillo. / ¿Autoefigie suena mejor que autorretrato?”;¹³⁵ “Diego soy, Diego Rivera”;¹³⁶ “Me tapo los ojos al hacer mi retrato”;¹³⁷ “Soy Gustave el ceremonioso, el controvertido, / el narcisista”;¹³⁸ “ahí está mi rostro blanco mi pelo rubio.”¹³⁹

Este cuestionamiento de la identidad transita hasta el punto en el que el rostro se distorsiona, se maquilla o se borra, como lo veremos en otros autorretratos del mismo libro, pero también se trata de un procedimiento que representa parte importante de la obra de Hernández: en el proceso de creación del objeto artístico hay también un mecanismo de creación del propio autor, es lo que anteriormente se denominó como metapoeta y que continuaremos viendo a lo largo de esta tesis.

Así como la presencia del nombre del sujeto lírico es constante en los poemas de *Población de la máscara*, también lo es la duda de la identidad que surge al elaborar un autorretrato ¿cuál es nuestro verdadero rostro y cuánto perdura esta imagen? se preguntan varios personajes de este poemario: “Debe quedarle claro, a quien me vea, / que mi cara no

¹³⁴ Con excepción del autorretrato de Frida Kahlo, en el que la enunciación se encuentra en tercera persona y en voz del mono araña.

¹³⁵ Francisco Hernández, “Ángel Zárraga”, en *Población de la máscara*, p. 23.

¹³⁶ F. Hernández, “Diego Rivera”, en *Población de la máscara*, p. 51.

¹³⁷ F. Hernández, “Enrique Guzmán”, en *Población de la máscara*, p. 59.

¹³⁸ F. Hernández, “Gustave Courbet”, en *Población de la máscara*, p. 76.

¹³⁹ F. Hernández, “Ugo Rondinone”, en *Población de la máscara*, p. 173.

es ésta”;¹⁴⁰ “en todas las almohadas hay un rostro / algo que fuimos sin ningún testigo / al despertar tenemos otra boca / en plena claridad la perdemos”;¹⁴¹ “Alguien parecido al adolescente que fui, / que vocee, desde un zócalo, lo que una careta significa: ser y no ser al mismo tiempo.”¹⁴²

Además de estas constantes reafirmaciones, cuestionamientos y borraduras de la identidad a lo largo de todo el poemario hay dos autorretratos que tratan particularmente el tema de la máscara o el disfraz: la posibilidad de ser otro a partir del propio rostro. Estos dos poemas parten a su vez de dos fotógrafos cuya obra recurre justo a esa posibilidad: Cindy Sherman y Yasumasa Morimura.

En ambos casos, los fotógrafos representan diversos autorretratos, personajes cinematográficos y estilos pictóricos en los que ellos mismos utilizan su cuerpo y rostro para maquillarse, disfrazarse y posar frente a su propia cámara. En los autorretratos que Hernández escribe con base en estos dos autores no sólo se refiere al autorretrato que cita al final, como referencia de su poema, sino que tiene como referentes diversas fotografías de los artistas, pero principalmente trata el tema de la duda y el disgusto de la propia identidad y la posibilidad de ser cualquier otro, de la misma forma que lo hace Hernández al configurar un heterónimo. Respecto a los autorretratos de Cindy Sherman, José Luis Brea observa:

[...] resultaría muy problemático tomarlos como “autorretratos”. ¿Por qué?: porque realmente no lo son —aunque siempre sea siempre [*sic*] “ella” la que aparece—. Son retratos, pero sólo de uno mismo en tanto que *efecto*, en tanto que “producido”. Dicho de otra manera: porque lo que en ellas se muestra es precisamente el carácter no constituido del sujeto, o más precisamente su “hacerse” a través de los actos de representación. La imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de “sus” representaciones, en la absorción de la sucesión de “sus” fantasmagorías.

¹⁴⁰ F. Hernández, “Gustave Courbet”, en *Población de la máscara*, p. 77.

¹⁴¹ F. Hernández, “Jeanne Palombo”, en *Población de la máscara*, p. 99.

¹⁴² F. Hernández, “Zacharie Astruc”, en *Población de la máscara*, p. 205

Como ella misma escribía, en efecto, “en el espacio de la representación *uno siempre es otro*.”¹⁴³



Imagen no. 13. “Sin título”, Cindy Sherman, 1989.

Cindy Sherman

Mi alumbramiento fue en un cuarto oscuro.
Traía tantas máscaras sobrepuestas
que tuve problemas para salir a enfrentarme
con los espejos.
Un millar de rostros, un millar de antifaces
me acompañaban desde el primer chillido.
¿Quién está a gusto con su identidad?
Pelucas negras o rubias, lentes oscuros,
pañuelos para la cabeza, tobilleras,
camisones, batas.
Dice la cámara: “Párate junto a la chimenea
de perfil, con un cigarro en la mano
o mírame de frente como si te acabaran de dar
una golpiza o siéntate en un sillón
con barriga de embarazada”.
La cámara ordena. Yo obedezco.
Después de cien disparos me rebelo,
guardo mis disfraces en una maleta
y me marcho a la orilla de una carretera
a inventarme otro nombre,
otro lugar de nacimiento, otras lágrimas.
Luz negra. Sombra blanca.
¿Podré retratarme dentro de mi ataúd?
Ya he dejado instrucciones al respecto.
No creo salir fuera de foco.¹⁴⁴

¹⁴³ José Luis Brea, *El tercer umbral*, p. 85.

¹⁴⁴ F. Hernández, “Cindy Sherman”, en *Población de la máscara*, pp.45-56.

En los autorretratos fotográficos de Cindy Sherman destaca la artificialidad de los elementos que la fotógrafa emplea para transformarse, con frecuencia se percibe la orilla de la prótesis o el exceso de maquillaje para representar a ese alguien más. Se convierte en mujeres de otra época que fueron retratadas por hombres, pero esta vez ella es tanto la modelo como la artista.

“Un millar de rostros, un millar de antifaces / me acompañaban desde el primer chillido. / ¿Quién está a gusto con su identidad?” Se pregunta la protagonista de este autorretrato, Cindy Sherman (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1954) y para Hernández resulta una pregunta familiar. ¿Por qué ser, actuar, vivir, pensar, hablar como una sola persona, cuando podrías, desde el espacio de la ficción, ser otro? El poema del autorretrato de Sherman no corresponde a una obra en específico, el texto que el autor apunta en sus fuentes es el que aparece en la imagen no. 13, puesto que es el que se incluye en el libro de Phaidon; sin embargo, salvo en los versos “siéntate en un sillón / con barriga de embarazada” no hay ninguna otra marca que relacione ambos textos.

“Pelucas negras o rubias, lentes oscuros, / pañuelos para la cabeza, tobilleras, / camisones, batas.” En este caso, representar a detalle la fotografía de Sherman era menos atractivo que representar, por medio de una ecfrasis referencial genérica y procesual, la propuesta misma de la artista, la diversidad de rostros, los atuendos y el descaro de evidenciar que se trata de un disfraz que por momentos le permite autorretratarse como alguien más, pese a la contradicción que esto implica.

Tanto la obra de Sherman como la de Morimura, e incluso la de Weegee, son un símil en la fotografía, de lo que, en muchos momentos, sucede con la poesía hernandina: desvanecer el propio rostro a partir de la tachadura, la distorsión o el atavío; retratarse como

alguien más, entre más lejano y opuesto a uno mismo mejor pero, al mismo tiempo, dejar ver los hilos y las costuras que evidencian que ese tampoco es él.

Morimura se convierte en los personajes más icónicos, principalmente de Occidente y con frecuencia en mujeres: Greta Garbo, Marilyn Monroe o Frida Kahlo en una doble parodia la del artista que imita y la de sí mismo. Al igual que sucede con Sherman, Yasumasa Morimura es y no es, crea un autorretrato para representar a alguien más, pero no espera engañar a nadie. Hace lo que la fotografía, en su espacio ficcional le permite.

Yasumasa Morimura

Contra fondo rojo, danzar.
Como diciendo: no era mi intención dar este paso.
Pero yo salto con mis tenis dorados,
mi gorro dorado y mi dorada piel
Ser un volatinero del paraíso, con uvas
alrededor del cuello y la cintura.
Ser un traje blanco, con áreas negras extensas.
Y mientras hago la foto del salto,
pensar en mis dualidades constantes:
ser oriente y occidente,
ser el actor y el teatro lleno,
ser Narciso y la envidia del estanque.
Me he retratado como La Maja Desnuda,
Frida Kahlo y Marilyn Monroe.
Mi realidad, al intentar un salto
de mayor altura, me ha convertido en Albert Einstein
con la lengua de fuera, en la imagen nipona del Che
inmortalizada por Korda, en un Van Gogh rapado
y sin orejas y en la Gioconda
a punto de dar a luz, con el feto
viéndose claramente.
Debo decir, antes de continuar con mis piruetas
que me encanta ser la Jodie Foster de *Taxi Driver*
o Saturno devorando a sus hijos.
Y que cada vez que me autorretrate
volveré a nacer en Osaka a la misma hora
del mismo día, con el cuerpo de otro,
con la cara de nadie.¹⁴⁵

¹⁴⁵ F. Hernández, “Yasumasa Morimura”, en *Población de la máscara*, pp. 199-200.



Imagen no. 14. “Duplicación (bailarín 1)”, Yasumasa Morimura, 1988.



Imagen no. 15. “Un diálogo interior con Frida Kahlo (Collar de espinas)”, Yasumasa Morimura, 2001, Museo de Arte Moderno de San Francisco.

El autorretrato de Hernández que representa a Yasumasa Morimura (1951, Osaka, Japón) también fue tomado del libro de Phaidon, y hay varias menciones en el poema de los elementos que conforman la obra plástica: los colores (rojo, dorado, blanco y negro), el acto de bailar, los tenis y las uvas; sin embargo, como sucede con Sherman, la propuesta de la

obra de estos fotógrafos y no una sola fotografía es lo que más se destaca en el poema, en este caso se trata de un texto verbal que alude a diferentes obras, aquellas donde Morimura se autorretrata como La Maja Desnuda, Frida Kahlo, Marilyn Monroe, Albert Einstein, el Che, Van Gogh y la Gioconda. Yasumasa Morimura se ha retratado representando a muchos más personajes, incluso en 1998 se retrató como Cindy Sherman.

En *Población de la máscara* se evidencia, a partir de distintos poemas efrásticos algo que encontraremos a lo largo de la obra de Hernández: la constante duda acerca de cómo representarse a sí mismo y cómo representar el proceso de esa autorrepresentación, tal como lo hacen Sherman y Morimura en sus autorretratos, en los que interpretan a alguien más sin dejar de ser ellos y además hacen evidente que autorrepresentarse, en el medio que sea, es una obra en proceso, no acabada. Incluso Brea lo denomina como un “sujeto-en-obra” y amplía aquello que llamamos objeto artístico, ya no sólo a la obra sino al “dispositivo reflexivo-producente de visión.”¹⁴⁶

En el siguiente capítulo retomaremos algunos de los conceptos ya mencionados, en relación con la efrasis –referencial, genérica y procesual–, puesto que se analizará un libro que parte de un conjunto de fotografías y de los pocos detalles que se conocen de la vida del fotógrafo al que se le atribuyen. Asimismo, volveremos constantemente al modelo de escalas de Robillard, reconociendo, los elementos de *dialogicidad* y *autorreflexividad* como los más frecuentes en la poesía hernandina y analizaremos otra forma de borradura de la identidad, nuevamente en la obra de un fotógrafo, una de las principales diferencias con el corpus que se analizó en este segundo capítulo, radica en que aquí se observan poemas autónomos que, si bien forman parte de un libro, pueden leerse de manera independiente ya que dialogan, sí

¹⁴⁶ J. L. Brea, *El tercer umbral*, p. 85.

con la propuesta del poemario, pero principalmente con uno o varios autorretratos pictóricos y fotográficos, en cambio, en *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, el libro se configura como una unidad que mantiene una relación intertextual con diversas fotografías, sin que podamos señalar con claridad a cuáles se está refiriendo.

CAPÍTULO III. DUPLICACIÓN Y BORRADURA DE ROSTROS EN EL *DIARIO SIN FECHAS DE CHARLES B. WAITE*

“Si mi cara es ajena ¿son los otros
mi verdadero rostro?
Los ojos de mi trazo son los ojos
¿de quién?: ¿Mi semejante o mi enemigo?”

José Emilio Pacheco, “José Luis Cuevas hace un retrato”

1. Dos ediciones del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*

“Para mí la cámara es un cuaderno de notas” afirma el fotógrafo francés, Henri Cartier-Bresson, y es la frase que Francisco Hernández utiliza como epígrafe del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, poemario híbrido que se conforma como un cuaderno de notas, un diario de expedición, un diario confesional y un álbum fotográfico. Sin embargo, al mismo tiempo, este libro carece de fechas, lugares específicos, objetividad de lo observado y certezas de lo que se vive o piensa; además, se elabora en la ambigüedad de la autoría de las fotografías que en él se ostentan.

El *Diario sin fechas de Charles B. Waite* corresponde al tipo de poemario por el que Francisco Hernández ha sido reconocido por la crítica: una serie de poemas narrativos, cuyo sujeto lírico se construye en primera persona y se identifica con el nombre propio de un personaje histórico, además, a este libro se le añade el uso de la ecfrasis a partir de un conjunto de fotografías.

Algunos recursos que Hernández empleó en *Moneda de tres caras* se repiten en el *Diario sin fechas de Charles B. Waite*: el coloquio, la fragmentación del “yo”, así como la multiplicidad y dramatización de las voces líricas. Para algunos, se trata sólo de la

reutilización de los procedimientos que ya habían sido empleados por el poeta, en el sentido de recrear la vida de un artista a lo largo de un poemario narrativo; sin embargo, considero que en este libro se presentan nuevos elementos, comenzando con la referencia a las fotografías.

El *Diario sin fechas de Charles B. Waite* cuenta con dos ediciones: la primera es de 2006 y estuvo a cargo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, después de haber obtenido el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines en 2005; la segunda fue editada por Almadía en 2013.¹⁴⁷ Cabe mencionar las diferencias entre ambas ediciones, mismas que se discutirán en este capítulo: primero, la presencia de las fotografías tomadas de la *Colección C. B. Waite/ W. Scott* en la primera edición, frente a la presencia de fotografías sin autor en la segunda edición y que se exhiben haciendo una ecrasis inversa; segundo, la aparición de un supuesto retrato de Charles B. Waite que surge en la segunda edición y lo que se dice al respecto del retrato de Waite en ambas ediciones; tercero, la eliminación del último poema que aparecía en la primera edición, titulado “Sin numerar siete”; y cuarto, el cambio de formato de algunos poemas que en la primera edición se encuentran en cursivas para diferenciar el cambio de voz de un sujeto lírico en primera persona a uno en tercera.

La intención de este capítulo no es exclusivamente resaltar las diferencias entre una edición y otra, sino destacar que estas tienen que ver con uno de los problemas que se plantean al inicio de esta tesis: analizar las maneras en que la referencialidad incide en la ficción lírica, y cómo dicha referencialidad se va perdiendo para dar paso a un recurso, poco pensado para

¹⁴⁷ A partir de ahora se consignará el año de edición para el *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (2006) o (2013) para evitar ambigüedades y especificar a qué libro nos estamos refiriendo, considerando las diferencias formales que en ellos se encuentran.

el ámbito de la poesía, en el que aumenta la narratividad, se presenta el coloquio y, en consecuencia, las distinciones entre autor y enunciador lírico se hacen más evidentes. De igual forma, se retoma la importancia que tiene el proceso de elaboración de un libro en la poética de Hernández y la representación del proceso creativo como tema de la poesía hernandina.

En el *Diario sin fechas de Charles B. Waite* la construcción de los personajes poéticos se hace por medio de una suma de recursos: en primer lugar, lo que enuncia el sujeto lírico como personaje protagonista de un diario poético ficticio; en segundo lugar, una voz que se construye sin marcas genéricas ni identitarias; en tercer lugar, una serie de personajes que se desprenden del personaje principal, en cuarto lugar, un conjunto de referentes históricos dudosos en cuanto al fotógrafo y sus circunstancias de vida, más las ya mencionadas fotografías cuya autoría también se fragmenta entre dos artistas.

El *Diario sin fechas...* está compuesto por 55 poemas numerados y siete sin numerar —seis en la edición de 2013—, mismos que aparecen bajo los títulos “Sin numerar uno”, “Sin numerar dos”, “Sin numerar tres”..., probablemente hacen alusión a la forma en que Waite rotulaba sus fotografías, la mayoría se encuentran numeradas y con título, pero algunas otras no lo están y se conservan en su archivo como una incógnita, nuevamente un vacío de fecha, lugar, modelo y en ocasiones, de autor, como se verá más adelante.

Una de las preguntas acerca del estudio de los diarios consiste en definir si es pertinente analizarlos como textos literarios o como textos autobiográficos. En el caso del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* no cabe hacernos este cuestionamiento, puesto que se trata de un diario ficticio, un diario imposible, por el simple hecho de que su protagonista no fue quien lo escribió. Es un poemario escrito “a modo de”, aunque en realidad tampoco cumple con la forma del diario puesto que, como su título advierte, carece de fechas.

¿Qué elementos textuales presentes en el *Diario sin fechas de Charles B. Waite* lo identifican con la escritura de diarios? En casi todos los textos de ese tipo se hace referencia a hechos ocurridos en el pasado. En el *Diario sin fechas...* el tiempo se anula, todo sucede en el ahora, la secuencia de hechos no es clara y, en realidad, toma como pretexto los pocos datos biográficos que existen del personaje histórico.

Aunque el tipo de diario que Charles B. Waite –el personaje histórico– podría haber escrito sería un diario de expedición en el que, como Depetris explica, “se anota lo que se ve en orden cronológico [y] la anotación de lo que se observa procura ser imparcial”,¹⁴⁸ el *Diario sin fechas* no funciona como tal, puesto que no parte de una objetividad, ni pretende mostrar “imágenes fiables del entorno” –como agrega Depetris–, aun cuando incluye fotografías de los espacios en los que Waite estuvo presente.

No obstante, sí podemos hallar elementos que configuran un relato, como la recurrencia de hechos que se desarrollan en una configuración espaciotemporal por algunos personajes: Charles B. Waite, el protagonista; Winfield Scott, el colega; la esposa y las hijas; las niñas fotografiadas; la muerte y una segunda voz, estructurada como un sujeto enunciador lírico extradiegético, más parecido a un narrador.

Los poemas de este diario se construyen por medio de versos que narran un diario ficticio y lleno de vacilaciones acerca de un personaje histórico con una biografía poco precisa; en el poemario aparecen algunos elementos espaciotemporales, aunque no son específicos: ni fechas, ni nombres de lugares concretos, pero sí indicios –adverbios de tiempo y de lugar, y sustantivos que representan lugares concretos, aunque no especificados con un

¹⁴⁸ Carolina Depetris, *La escritura de los viajes. Del diario cartográfico a la literatura*, p. 24.

nombre propio—, por ejemplo: “país”, “campo”, “cerro”, “casa”, “esquina”, “estanque”, “arroyo”.

Existe también la constancia de una voz que se inscribe como el “autor” del diario: Charles B. Waite. En este caso se trata de un enunciador lírico en primera persona que incluye a un destinatario que se determina con marcas pronominales (“tú”, “a ti”): el lector del diario, o bien, el observador de las fotografías. Además, hace evidente la presencia de un receptor de la obra, mismo recurso que ya habíamos visto en algunos de los autorretratos de *Población de la máscara*, cuando los sujetos líricos buscan una interacción con quien observa el cuadro o lee el poema, extendiendo el proceso de creación no sólo a la consumación de la obra artística sino hasta la apreciación de la misma. El primer poema de *Diario sin fechas...* comienza apelando a un interlocutor:

Te lo confieso a ti,
porque no te conozco ni me conoces.
A ti, que ignoras mi procedencia,
el mapa de mis rasgos faciales y el paso ligero
“de mis raíces sin rumbo”.¹⁴⁹

En la edición de Almadía no se conserva el poema “Sin numerar siete”, mismo que en la primera edición cierra el libro y crea una lectura circular:

Te lo confieso a ti,
porque no habré de conocerte
ni me conocerás.¹⁵⁰

En el capítulo dos se analizaron diversos autorretratos en los que el uso del coloquio era indudable desde los primeros versos: un enunciador lírico intradieгético que no salía del marco del autorretrato, aunque los referentes pudieran estar fuera de éste y también apelaba siempre a un “tú” o a un “ustedes” (el lector del poema y/o el observador del cuadro). En el

¹⁴⁹ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 15.

¹⁵⁰ F. Hernández, *Diario sin fechas*, (2006), p. 80.

Diario sin fechas de Charles B. Waite, el enunciador lírico con frecuencia apela a una segunda persona, pero ésta es variable y puede tratarse del lector implícito del diario, de quien observa las fotografías, o bien, del colega de Waite: Scott. Aunque la esposa y las hijas de Waite aparecen en el poemario, estas apenas son nombradas, incluso se duda de su existencia y Waite nunca se dirige a ellas.

¿Será una ilusión óptica?
La esposa y las hijas de Waite
suben a una carreta, llenándola de baúles,
cestas de carrizo, zapatillas, abrigos
y sombreros de plumas.
Con una falsa mueca de congoja,
el fotógrafo les regala un adiós
con su pañuelo.¹⁵¹

Como sucede en este poema, nos encontraremos con un enunciador lírico extradieгético, que observa y nos habla sobre el fotógrafo, principalmente hacia el final del poemario, cuando Waite es encarcelado y abandonado por su familia y por Scott, pero acompañado, en sus alucinaciones, por las niñas desnudas, probablemente, son sólo las fotografías las que lo acompañan en su encierro.

Charles B. Waite sí fue encarcelado, se le acusó de actos inmorales, no por pedofilia ni por retratar niñas desnudas, sino por enviar –vía correo postal– fotografías a sus amigos en el extranjero; en estas se exhibía la situación de extrema pobreza en que se encontraba la población y que no correspondía con la imagen de México que pretendía dar el gobierno porfirista; Waite sólo estuvo encarcelado un par de días y no fue abandonado por su familia, a diferencia de lo que se describe en el poemario. Sin embargo, este suceso es uno de los principales indicios para que Hernández recree la difusa imagen de Charles B. Waite.

¹⁵¹ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 67. Este poema, así como todos aquellos en los que aparece un sujeto lírico extradieгético, muy similar a la voz de un narrador, aparece en cursivas en la primera edición.

Existió un personaje histórico llamado Charles B. Waite, pero sus referentes biográficos son mínimos. Tenemos sus fotografías, pero el libro de Hernández no hace una ecfrasis detallada de las mismas; alude a unas cuantas, y a partir de éstas, recrea la vida de su autor, aunque principalmente se vale de los pocos datos biográficos del fotógrafo y, sobre todo, de aquello que se ignora de él. Y es que es justo ahí donde caben todas las posibilidades. En el prólogo de la primera edición aparecía una aclaración del autor, que fue elidida en la segunda edición: “Y escribí esta especie de diario donde casi todo es producto de la fantasía, aunque casi todo pudo haber sucedido.”¹⁵²

2. La borradura de un rostro: Charles B. Waite

¿Quién fue Charles B. Waite? ¿Una historia ambigua?, ¿“una cara borgiana” como lo llama Hernández? Su imagen y su biografía se construyen y se difuminan en cada una de las pocas investigaciones que existen acerca de este fotógrafo. De allí los versos que abren y cierran el poemario “Te lo confieso a ti, / porque no te conozco ni me conoces [...]”.¹⁵³ “Te lo confieso a ti, / porque no habré de conocerte / ni me conocerás.”¹⁵⁴

El nombre de Charles B. Waite casi siempre va acompañado del de su colega Winfield Scott, tal como sucede en el poemario, en el que Scott es un personaje más de la historia de Waite. De la misma forma sucede con el nombre del archivo que contiene las fotografías de ambos, llamado *Colección C. B. Waite/ W. Scott*, que se encuentra en la Fototeca del INAH.¹⁵⁵

¹⁵² Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2006), p. 13.

¹⁵³ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2006), p. 17.

¹⁵⁴ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2006), p. 80.

¹⁵⁵ Las reproducciones fotográficas que aquí se atribuyen a C. B. Waite o a Scott fueron tomadas de la *Colección C. B. Waite / W. Scott*, que resguarda el Archivo de la Fototeca Nacional del INAH. Las fotografías digitalizadas se encuentran disponibles en https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo:sinafo_

Este archivo resguarda más de 3000 fotografías con temas y estilos homogéneos: hombres y niños con la ropa sucia y desgarrada que muestran la pobreza y la desigualdad de la época; familias retratadas afuera de sus casas o jacales; señoras y señores llevando a cabo algún oficio; obras en construcción cercanas a las vías del tren; ruinas arqueológicas recién descubiertas; toreros; haciendas cafetaleras; y de una belleza particular: mujeres indígenas y mestizas retratadas en el exterior, o bien, fotografías de jovencitas retratadas en la sala de sus casas, quienes personifican a las clases sociales altas. Aquí hay una clara diferencia: Waite pagaba a las niñas indígenas para que posaran para su cámara; en cambio, era contratado por familias adineradas para inmortalizar el rostro de sus hijas.¹⁵⁶ Entre todas estas fotografías no es posible afirmar de forma contundente que podamos encontrar los rostros de Charles B. Waite ni de Winfield Scott. Al respecto, Francisco Montellano, autor de dos libros acerca de C. B. Waite explica:

Una peculiaridad que comparten algunos fotógrafos de todas las épocas consiste en que no reflexionan en exceso sobre la voluntad del fotografiado por aparecer en sus placas y, sin embargo, no miden con la misma vara cuando se trata de ellos mismos y se muestran reacios a ser fotografiados. [...] C. B. Waite no dejó para la posteridad ninguna imagen que nos mostrara abiertamente su fisonomía. Si nos adentramos a su legado fotográfico —algo más de 3500 fotografías— tenemos que conformarnos con especular sobre los personajes que aparecen en sus visitas y suponer que alguno de ellos es el propio fotógrafo.¹⁵⁷

Montellano supone que alguno de los hombres que alcanzan a percibirse a lo lejos —y que se distingue por la ropa formal frente a la de los obreros, indígenas y campesinos— en ciertas fotografías de expediciones de la *Colección C. B. Waite/W. Scott* es Charles B. Waite. Nada sostiene su teoría, pero tampoco nada garantiza que esto no sea posible.

¹⁵⁶ “Parece que sus modelos accedían a retratarse a cambio de algún pago, lo que se reflejaba en la incomodidad expresada frente al objetivo de la cámara y cierta artificialidad en la pose, lo mismo que un distanciamiento respecto al fotógrafo.” (Benigno Casas, “Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica”, en *Dimensión Antropológica* [en línea]).

¹⁵⁷ Francisco Montellano, *Waite, fotógrafo. La mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, p. 18.

Por su parte, la portada de la segunda edición del *Diario sin fechas de C. B. Waite*, ostenta un retrato en negativo que, se afirma, es C. B. Waite. Esta edición, al igual que la primera, está acompañada de una “Nota del autor”, estrategia frecuente en la obra de Hernández, que en ocasiones describe las razones por las que escribió dicho poemario: o bien da unas breves “instrucciones” de cómo acercarse a dicho texto o menciona un suceso histórico en la vida de los artistas que desata toda la historia ficticia de sus poemarios.¹⁵⁸ En la nota de la segunda edición del libro se lee: “De él se conocen pocos retratos. Uno de ellos ilustra la portada de este libro.”¹⁵⁹ En cambio, en la primera edición, la “Nota del autor” dice al respecto: “Tres singularidades de este aventurero llamaron mi atención. Una, que al igual que a Lewis Carroll, le gustara fotografiar niñas. Dos, que se apropiara de muchas fotos de su compatriota W. Scott, borrándoles la firma de éste. Y tres, que de él no exista ningún retrato. ¿Un fotógrafo sin rostro? ¿Una cara ‘borgiana’ constituida por todas las caras reveladas, tanto en la realidad como en los sueños?”¹⁶⁰

A esta incertidumbre añado el hecho de que, aunque la *Colección C. B. Waite/W. Scott* lleva el nombre de ambos fotógrafos, Montellano no menciona en sus estudios prácticamente nada de Scott, si acaso el hecho de que fue colega y contemporáneo de Waite. Asimismo, en el artículo de Benigno Casas, titulado “Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica”, se les considera colegas y compatriotas y se explica que, aunque Waite llegó después que Scott a México, Scott fue asistente de Waite. En una nota titulada “Margarita Scott” –sin autor y sin fecha– publicada por la misma Fototeca Nacional se lee:

¹⁵⁸ En el siguiente capítulo veremos cómo esta práctica, aparentemente lúdica, en realidad forma parte de los recursos de autoficción y autorreflexividad llevados a los paratextos.

¹⁵⁹ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p.14.

¹⁶⁰ Francisco H., *Diario sin fechas* (2006), p. 13.

La donación realizada en julio de 2005 por la descendiente de Winfield Scott, Irene Margaret Castro, confirma la amplitud del trabajo realizado por este fotógrafo norteamericano, escondido por mucho tiempo tras la figura de Charles B. Waite. Se trata de negativos y positivos cuyos temas van del paisaje al registro de obras públicas, retratos y tipos populares que permiten establecer su personalidad fotográfica, así como la sociedad que debió tener con su compatriota.¹⁶¹

En otras palabras, para algunos autores Winfield Scott es apenas un colega y contemporáneo de C. B. Waite; para otros, un socio; para otros más, un asistente; pero en el caso del poemario de Hernández, Scott es una sombra. Charles B. Waite es un personaje conscientemente elegido por Hernández, aunque fue fotógrafo desconocemos su rostro; su obra se confunde con la de su colega Scott y lo que es más sorprendente C. B. Waite tiene un homónimo¹⁶² y contemporáneo. Todo esto ocasiona que, si bien, aparece el tópico del enmascaramiento, en el sentido de ocultamiento, éste no es con Hernández sino, principalmente, entre la cámara fotográfica y Waite o bien entre Waite y Scott, como puede observarse en los siguientes poemas:

Veintinueve

Ya no tarda la noche.
Se desprende una *máscara* para dar paso a otra.
Waite trabaja del lado de la luz.
Negativo del mundo, la sombra conduce
a la claridad ciega y cegadora,
haciéndola consciente de lo lejos
que está la madrugada.
Tras ella va el fotógrafo,
abriendo los ojos al cerrarlos,
porque la noche ya no tarda.¹⁶³

Treinta y seis

Con la cámara Hansen me protejo
utilizándola no como escudo,
sino como *máscara* donde se oculta medio cuerpo.¹⁶⁴

¹⁶¹ S/a, “Margarita Scott”, en *Sistema Nacional de Fototecas* [en línea].

¹⁶² Ver más adelante.

¹⁶³ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 50. Las cursivas son mías.

¹⁶⁴ F. Hernández, *Diario sin fechas*, (2013), p. 58. Las cursivas son mías.

Cuarenta

Puedo borrar la firma de Scott de sus imágenes
y hacerlas mías.
Puedo quemarlo a él, como si fuera un Judas
acartonado y descolorido.
Puedo *cortarle la cabeza* con un cuchillo
de carnicero.
Puedo hacer que su descuartizamiento parezca
un accidente ferroviario.
Puedo colgar mi envidia de la rama más alta,
si es que alguna rama puede soportarla.¹⁶⁵

Cuarenta y ocho

Ella se desnuda. Yo me desvisto.
Me aproximo a su espalda y escribo
la palabra *instantánea*.
Alguien, *encapuchado con mi rostro*,
nos toma una fotografía.¹⁶⁶

En estos cuatro poemas aparece la imagen del rostro oculto o borrado ya sea por una máscara que sólo se desprende para dar paso a otra, o bien una identidad que se oculta tras la cámara y la utiliza como “máscara para ocultar medio cuerpo”, o en un proceso de robo de identidad en el que Waite podría “cortarle la cabeza” a Scott para apropiarse de sus fotografías, o alguien más que no es Waite, pero que toma su rostro y lo retrata. También pudiera tratarse de un juego de deconstrucción de la identidad, en el que Waite anula a Scott y lo vuelve sólo un muñeco de cartón, “un Judas / acartonado y descolorido”, como sucedió con la identidad de Scott al mezclarse con la de Waite.

Los referentes de las vivencias de Charles B. Waite no son conocidos, ni siquiera sus biógrafos tienen la certeza de ciertos datos ni de su rostro. Es un caso completamente opuesto al de Frida Kahlo o incluso al de Van Gogh –ambos vistos en el capítulo anterior–, y como

¹⁶⁵ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 62. Las cursivas son mías.

¹⁶⁶ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 71. La palabra “instantánea” aparece en cursivas en el original. “Encapuchado con mi rostro” es un subrayado mío.

consecuencia de esa referencialidad disímil, los poemas efrásticos de este autor son tan diferentes.

Regresemos al retrato del fotógrafo norteamericano que aparece en la portada de la segunda edición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* y que se muestra en la imagen no. 16. En la primera edición del poemario se afirma, en “La nota del autor”, que el retrato de la portada pertenece al fotógrafo protagonista de este libro. Sin embargo, en el pie de imprenta se atribuye el diseño y las ilustraciones a Alejandro Magallanes, a diferencia de lo que sucede con la primera edición, misma que está ilustrada con fotografías de la *Colección C. B. Waite/W. Scott* y de las cuales se especifica el número de inventario de cada una de las fotografías que se utilizaron para dicha edición, a saber: 120120, 120298, 120824, 120026 y 12009.



Imagen no. 16. Retrato apócrifo de Charles B. Waite que aparece en la portada del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* editado por Almadía en 2013.¹⁶⁷

Si recurrimos a la obra de 2006 nos encontraremos con un libro impreso en un formato muy sencillo, con cubierta de cartulina couché, pero que desde el inicio ostenta las fotografías de C. B. Waite aunque en reproducciones descuidadas, mismas que llevan por títulos:

¹⁶⁷ En el pie de imprenta de dicha edición no se especifica de dónde fue obtenida.

“Indígenas junto a cactus”, “Quiotes con flores” y “Vida cotidiana en el canal de la Viga”. Ninguna de ellas está relacionada directamente con lo que nos dice C. B. Waite en este poemario, de hecho, su inclusión parece un tanto arbitraria. Sin embargo, más adelante aparecen otras dos fotografías: “Niña sentada junto a muro de piedra” y “Niñas desnudas en un río”, imágenes que nos remiten ya a la temática de los poemas. *Diario sin fechas de Charles B. Waite* es el diario ficticio de un fotógrafo norteamericano que visita México y que se siente atormentado por el deseo que le produce observar las fotografías que él mismo toma a niñas y jovencitas indígenas.

Podría afirmarse, entonces, que el retrato de la imagen no. 16 –que no se encuentra en la *Colección C. B. Waite/ W. Scott*– es una fotografía tomada por Alejandro Magallanes, ya que el diseño se le atribuye a él; no obstante, al acercarnos a la palabra escrita en el sombrero que porta el retratado podemos leer “Anezeh”, lo que me llevó a encontrar a un grupo de masones altruistas surgido en Nueva York en 1870. La relación con C. B. Waite sonaba probable, aunque lejana; no obstante, en la historia del grupo Naja Shriners hallé el ingreso de un Charles Waite al grupo: “The second meeting of Naja Temple was held on December 17, 1892 and Charles Waite was elected to fill the Recorder’s vacancy when D. E. Cummings resigned.” La segunda palabra que se lee en el sombrero del retratado es justo “Recorder”, es decir, el retrato de la edición de Almadía pertenece a Charles Waite, un masón neoyorquino, no al fotógrafo de Ohio. Notemos que, en la historia de los Shriners no dice Charles B. Waite, sino Charles Waite exclusivamente.

Montellano afirma en sus dos libros acerca del fotógrafo que su apellido fue escrito de diversas formas: White, Waite, Wheite. En el poemario se alude a la poca claridad que existe en el apellido del fotógrafo norteamericano y resalta su identidad dudosa y a su vez lo relaciona con el sonido que hace la cámara fotográfica: “En vez del clic de los disparos, / de

la cámara saltan los diferentes nombres / de mi nombre: / vaght, vakt, guard, watch, wait, wayte, wahten, / waiet, white, waite...”¹⁶⁸

En el caso del Waite masón y el Waite fotógrafo están escritos de la misma forma, lo que hace pensar que se trata de la misma persona; sin embargo, Charles Waite fue, con seguridad, no el fotógrafo, sino un jurista y escritor, autor del libro *History of the Christian Religion to the Year Two Hundred* (1881). Nos encontramos frente a una homonimia, el masón nació en Nueva York en 1824 –el grupo de los Shriners se instauró en esa ciudad en 1870– y murió en 1909; efectivamente fue contemporáneo del fotógrafo Charles B. Waite, nacido en Ohio probablemente en 1861 y muerto en 1929. Fueron compatriotas, contemporáneos y compartieron nombres. Es probable que se trate, como mencioné anteriormente, de un juego editorial ocasionado por la homonimia de estos dos personajes.¹⁶⁹

Hasta aquí notamos que la poética de Hernández va más allá de la repetición de una fórmula de recurso poético que había sido denominado en sus múltiples facetas como “máscara poética”; no obstante, a partir de los análisis que he realizado, se evidencia que su obra está constituida no a modo de una sola máscara, sino de una amplia variedad de posibilidades en donde intervienen los juegos de espejos, el desdoblamiento, la borradura de un rostro, la homonimia, la heteronimia y el pretexto de un referente histórico para desatar un texto biográfico ficticio.

En el artículo “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández”, Alejandro Palma reflexiona acerca de los problemas de enunciación en la poesía

¹⁶⁸ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 77.

¹⁶⁹ En el último libro de Francisco Hernández titulado *Mal de Graves* hay un recurso semejante derivado de la homonimia, pero en ese caso está tomado con toda intención y además es aprovechado para diversificar las voces poéticas: Robert Graves es un escritor británico (Robert von Ranke Graves, 1895-1985) y Robert Graves (Robert James Graves, 1796-1853) es también un médico irlandés que descubrió el Mal de Graves, relacionado con cierto tipo de ceguera, tema que da origen a ese libro y en el que ambos Robert Graves son personificados.

hernandina, en la primera parte de su obra, de manera específica en los procedimientos de enunciación de *Moneda de tres caras*. Palma cuestiona el concepto de máscara poética argumentando que éste [...] parece más apropiado para lecturas impresionistas, [y prefiere el de] “sujeto enunciativo”; finalmente, no se trata de quién hable, sino de lo que traiga a cuenta cuando hable. Una máscara nos limita espacialmente; en cambio un sujeto abre, tras de sí, una concepción del mundo reflejada en espacios específicos.¹⁷⁰

Palma explica que el concepto de máscara es reduccionista para la obra de Hernández, quien claramente nos deja ver, desde el inicio de su obra, que hay un proceso de “despersonalización del sujeto” a partir de la borradura del rostro del poeta, para dar paso a los distintos tipos de enunciación del sujeto lírico, mismos que se definen desde el espacio en el que se enuncia: “La despersonalización del sujeto [...] no parece un recurso fortuito sino un proyecto de obra bien definido y establecido que se explica en términos similares a la propuesta del poeta portugués [Pessoa].”¹⁷¹

Algo relevante dentro de la poesía hernandina es que la despersonalización del sujeto no sólo atañe a la identidad del poeta, sino que el “enmascaramiento” o la “borradura del rostro” son recurrentes en los personajes de Hernández, en este caso Waite enmascarado por la cámara, por su homónimo o por su colega. Un ejemplo más, respecto a las distintas posibilidades de la “máscara” en la poesía de Francisco Hernández, en este caso en su aspecto temático, se presenta en su libro *Mal de Graves* —además del caso de la homonimia ya

¹⁷⁰ Alejandro Palma, “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández” en *Valenciana*, p. 39.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 48. En el siguiente capítulo se hará la necesaria relación entre el trabajo de Francisco Hernández y el de Fernando Pessoa.

comentado líneas arriba– cuando el personaje principal, una mujer que se está quedando ciega, habla:

mujer: De madrugada reaparece la *máscara*.
Puedo salir a la calle con ojos
que respiran, que duplican o triplican
lo contemplado y entrar así a una catedral
con la certeza de abrillantar mi aureola.

[...]

Ningún misterio: la *máscara* es una lápida
donde la energía desaparece
y un hilillo de lágrimas resbala
hacia la boca abierta de mi cadáver.¹⁷²

Asimismo, recordemos que otro libro que toma la palabra “máscara”, desde el título, es el revisado en el capítulo anterior: *Población de la máscara*, donde el tema del disfraz, el atavío y la máscara se extiende a algunos autorretratos, como los de Yasumasa Morimura y Cindy Sherman. Otras formas de aludir al enmascaramiento en la poesía hernandina son por heteronimia o por ficcionalización de la figura autoral, recursos que serán analizados en el cuarto capítulo con la revisión de *¿Quién me quita lo cantado?*, firmado por Mardonio Sinta, y de un diario ficticio, *Diario invento*, firmado por Francisco Hernández.

De la ambigüedad de todos los datos que nos acercan y nos alejan de Charles B. Waite y de Winfield Scott, se valió Francisco Hernández para escribir una serie de “especulaciones”, como él mismo las llama; el autor emplea una mínima referencialidad para crear un poemario en donde se evidencia la ficción y se incrementa la narratividad.

¹⁷² Francisco Hernández, *Mal de Graves*, p. 32. Las cursivas del poema son mías. Aunque este poemario no forma parte del corpus de estudio de este trabajo sin duda será un libro cuya crítica requerirá cuestionar el concepto de máscara; me parece relevante destacar el uso directo de la palabra misma, así como la estructura de diálogo teatral que define al poemario y que no había sido utilizada anteriormente por Hernández, más adelante se hablará también de cómo comenzó a configurar el personaje de su esposa desde libros atrás ver pp. 154-155.

Como sucede con algunos libros de Hernández, el autor retoma una parte de la biografía de un personaje histórico y a partir de ella recrea una historia en la que los hechos narrados no necesariamente –y casi nunca lo hacen– coinciden con la realidad. Angélica Tornero lo explica de esta manera:

La poética de estos libros es inclusiva: los límites se han roto, las fronteras entre poesía, relato, historia biográfica se han diluido. Se explora más allá del sujeto individual, se critica la solemnidad y pretendida pureza del poeta de la modernidad. La inserción de lo histórico y las forma[s] de narrar los sucesos, en ciertos poemas, a veces en tono heroico, en ocasiones con aproximación divina o esotérica, convierten esta propuesta en un híbrido difícil de clasificar.¹⁷³

Considero que en ese proceso de creación fue de vital importancia la imprecisión en la biografía de Waite y de su archivo, la incertidumbre ante datos como su fecha de nacimiento, su segundo nombre, su lugar de muerte y la ausencia de su rostro. Eso justifica la importancia que se le da en este capítulo a la búsqueda y presentación de la información fragmentada que se tiene de la imagen general de Charles B. Waite, desde su biografía, hasta su aspecto.

Susan Sontag escribe: “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.”¹⁷⁴ No hay un retrato de Waite, pero las fotografías pertenecientes a su archivo nos lo muestran, al pensar que él estaba detrás del artefacto que captó las fotos que ahora vemos y que, por la misma razón, nos lo ocultan. Aquí se halla implícito el juego de las máscaras, pero no el de la máscara poética, en el que el poeta se deja ver tras la imagen del personaje, sino en donde existe un intercambio de rostros en el que al final no reconocemos ninguno, principalmente el de Charles B. Waite. En el poemario nos encontramos, al menos, con un poema que hace referencia al rostro inexistente de Waite y otro más en el que hay un

¹⁷³ Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, p. 217-218.

¹⁷⁴ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. p. 26.

intercambio de papeles y ahora es una de las mujeres indígenas quien retrata al fotógrafo, escribo a continuación los dos fragmentos:

Para ella no soy más que un extranjero encapuchado,
un robador de almas, un minero sin plata ni esmeraldas,
un buzo sin oxígeno.
–¿Y tu cara? –pregunta mientras se abanica.
–Me la borró una niña como tú, en castigo por haber capturado su máximo secreto [...] ¹⁷⁵

–Déjame retratarte de cerquita, dice la Juana,
despojándose de sus calzones rotos.
Después me acuesta en el piso de tierra y me recorre
la nariz y la boca con el racimo de su sexo [...] ¹⁷⁶

El poemario se construye como un diálogo no sólo con las fotografías del archivo –estén o no estén presentes en la edición del libro–, sino con la biografía del fotógrafo; la confusión con su homónimo y contemporáneo; el proceso mismo de tomar, revelar y observar una fotografía; el proceso de reproducción y plagio entre las fotografías; la vacilación de las afirmaciones de los biógrafos y críticos de Waite; e incluso la nota escrita en la primera edición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* y modificada en la segunda.

Se trata de una relación intertextual en donde abunda la *dialogicidad*, ya definida en el primer capítulo a partir de los trabajos de Pfister y de Robillard; recordemos que para el primero es la “tensión” que se encuentra entre ambos textos y que Robillard retoma esta categoría para redefinirla como “la manera en que el poeta crea una tensión ‘semántica’ entre el poema y la obra gráfica al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto.”¹⁷⁷ Hernández toma las fotografías de Waite y Scott y recrea una historia acerca de las mismas sin dejar de hacer énfasis en el hecho de que se trata de fotografías.

¹⁷⁵ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 82.

¹⁷⁶ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 61.

¹⁷⁷ V. Robillard, *op. cit.*, p. 36.

En ambas ediciones los poemas vienen acompañados de imágenes: en la primera edición, por algunas fotografías del archivo Waite-Scott y, en la segunda, por fotografías relacionadas temáticamente con los poemas. La tensión entre las fotografías y los poemas es alta, puesto que el nuevo marco de referencia en el que los textos verbales se presentan es completamente diferente.

La construcción del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* parte, como se indica en el título del poemario, de los vacíos, de la ausencia de datos, de las incertidumbres. En el capítulo anterior, se hablaba acerca del diario de Frida Kahlo y de cómo los vacíos en su historia se iban llenando con cartas, dibujos, notas, fotografías y sus mismos autorretratos.

Como ya se ha mencionado, de inicio, el sujeto lírico sería el indicador de espacio, persona, tiempo, sin embargo, en el discurso poético, con frecuencia se encuentra una serie de huecos, aun en un libro que tiene un personaje con referencialidad histórica, como lo vemos con Charles B. Waite, cuyo nombre completo conocemos, así como otros elementos de su vida: nacionalidad, profesión, obra. No obstante, a partir de todo eso que desconocemos, los poemas se construyen, tal como lo explica Pozuelo Yvancos:

El texto lírico no construye siempre, casi nunca lo hace, lo que de antemano precisamos saber para situar a quién habla, cuándo habla, desde dónde habla y, en el otro lado del canal, quién escucha, cuándo y dónde escucha [...] Esa creación de espacios de indeterminación enunciativa veremos que es rasgo estructurador y dominante y contribuye a crear un contexto enunciativo muy peculiar que requiere del lector una actitud especial de recepción, que no reclama tales contextos y acepta los vacíos situacionales no como una merma, sino como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines de tal discurso.¹⁷⁸

Como se ha visto a lo largo de esta tesis, la mayor parte de la poesía de Hernández se construye desde la despersonalización o borradura, no sólo de la figura del poeta en sí, sino de los personajes que él utiliza en sus poemas. Estoy convencida de que Hernández, se sintió

¹⁷⁸ José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 55.

fascinado por Waite, por todas las razones que él mismo expone en su “Nota de autor”. Lo imagino atraído y obsesionado por fotos como la siguiente, en donde el protagonista es el naranjo y, sin embargo, aparece –sin que podamos observar su rostro– una persona, que podría ser Charles B. Waite o Winfield Scott.



Imagen 17. “Naranjo, detalle” no. 459627, de la *Colección C. B. Waite / W. Scott*. Catálogo de la Fototeca Nacional del INAH.

Susan Sontag comenta, acerca de la industrialización de la fotografía: “Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una muestra fotográfica del rostro del ciudadano.”¹⁷⁹ En el caso de C. B. Waite, como hemos observado, no existe su retrato; aunque intentaron ponerle una cara en la segunda edición de su diario ficticio, esa indefinición de su rostro nos hace dudar de su existencia. No obstante, dudar nos permite construir todas las posibilidades de un personaje llamado Charles B. Waite, tal como lo explica Hernández: “casi todo es producto de la fantasía, aunque casi todo pudo haber sucedido”. Y si, como escribe Sontag, “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”,¹⁸⁰ entonces podemos afirmar que existe una forma de apropiación de las

¹⁷⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

mujeres retratadas por Waite y por Scott, así como una apropiación literal de las fotografías de Scott a las que supuestamente Waite borra la firma original y añade la suya.

O bien, hay una apropiación de los artistas que daban color a las fotografías de Waite para convertirlas al formato postal y firmarlas con sus iniciales de tal forma que, parte de los vacíos que Charles B. Waite representa, se llenan con la imagen de Winfield Scott, con la fotografía del Waite neoyorquino, con las personas que observamos en sus retratos, incluso con las iniciales de quienes colorearon sus fotografías.¹⁸¹ Pero a esta apropiación habría que añadir la del poeta al observarlas, elegir las y posteriormente reinterpretarlas e insertarlas en un nuevo contexto, a partir de una serie de poemas escritos desde la enunciación de un sujeto lírico que se identifica con el nombre de Charles B. Waite.

Retomemos aquí el concepto de *autorreflexividad* de Vallerie Robillard acerca del cual la autora explica que el poeta “problematiza y reflexiona sobre la relación entre el poema y su referente pictórico”, hasta ahí podemos acercarnos a un nivel de *autorreflexividad* si consideramos que, a lo largo de los poemas vemos al fotógrafo capturando las imágenes y posteriormente haciendo el revelado de las fotografías; pero accedemos a otro nivel más si tomamos en cuenta las menciones de Hernández en el paratexto de la obra, acerca de cómo y por qué el poeta eligió esas fotografías. Aunque sabemos que el paratexto, como en este

¹⁸¹ Francisco Montellano lleva a cabo un extenso análisis acerca de los problemas de plagio en las fotografías de principios de siglo en México –aun cuando ya existían normas acerca de los derechos de autor–, incluso de aquellas que no pasaban al formato postal. En muchas de las fotografías de C. B. Waite se encuentra la firma autógrafa y en algunos casos un título que deja ver un tono irónico acerca de lo que su cámara había captado, lo cual habla de la importancia que el fotógrafo ponía en el hecho de personalizar su trabajo. Montellano explica: “Paradojas de la vida, el fotógrafo Waite –un obseso de los derechos de autor– pudo ver cómo, con la conversión de sus fotografías en postales, su propiedad o por lo menos su autoría se diluía en un proceso en el que ya no tenía injerencia. Víctima de la comercialización de su obra, bien fuera por una especial fascinación o por el gusto de la época, las fotografías de Waite eran retocadas a mano en color por un nuevo artista que se creía con el derecho de acreditarse la obra. J. Granat, Latapí y Bert, J. G. Hatton, las siglas J. C. S, F. M., H. S. B. y la misma Sonora News Co. se convirtieron en las firmas que detentaron los derechos de las postales, relegando al artista original a un segundo plano sin ser mencionado en ningún lado.” (Francisco Montellano, *C. B. Waite, fotógrafo. La mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, p. 193)

caso es la “Nota del autor”, ya no es como tal el texto poético, sabemos también, que en el caso de Hernández el paratexto funciona como un espacio de ambigüedad en el que, no pocas veces, observamos al poeta ficcionalizado, y además, hablando de su propio proceso creativo.

El *Diario de Charles B. Waite* nos revela, por medio de las fotografías, algo que no estuvo ahí, un nuevo acontecer para el que constantemente utiliza un ambiente onírico y del cual podemos hallar una muestra más en lo que se descubre en cada lectura de este poemario; por ejemplo, la interpretación que ofrece la edición de Almadía con imágenes voluptuosas del cuerpo de una mujer cuyo rostro nuevamente está oculto.¹⁸²

Al final, el *Diario sin fechas de Charles B. Waite* se erige como un diario de expedición, como una biografía y como un autorretrato. Francisco Hernández responde en una entrevista acerca de lo que este libro significa: “[...] estoy capturando algo del mundo que los demás no pueden capturar y lo estoy haciendo sin una cámara, únicamente con palabras que es parte del quehacer del escritor, dejar fijo o fijar las imágenes con el instrumento de un lenguaje revelador.”¹⁸³

Hernández utiliza la palabra “imágenes” que sirve tanto para definir la fotografía como para referirse a un tópico de la poesía: las palabras, como las imágenes exhiben algo. A partir de la analogía con la fotografía, en donde las imágenes se descubren por medio de sustancias químicas, y aparece algo que no habíamos visto antes, aun cuando nosotros mismos hubiéramos tomado la foto, en el *Diario sin fechas* con frecuencia encontraremos imágenes verbales que describen fotografías imposibles, aunque reveladoras: “Fotografiar la claridad, ya con el viento ido” “Fotografiar los verbos transitivos”, “Fotografiar a los cinco sentidos”, “¿Quiere retratar al Todopoderoso? / Meta su cámara en la boca de un pobre...”.

¹⁸² Ver imagen no. 18.

¹⁸³ Yanet Aguilar Sosa, “Uno depende de los otros, la originalidad para mí no existe”, en *El Universal* [en línea]

Estas imágenes poéticas revelan, en el sentido fotográfico algo que no se puede ver con imágenes, muestran una cara que no se puede asir de otra manera que no sea por medio de una metáfora.

A partir del ensayo de Walter Benjamin acerca del autorretrato de Kafka y del artículo de Cadava acerca de dicho ensayo, Irene Artigas en “De lo borroso: fotografía y alegoría” reitera: “La única forma de encontrar algo de uno mismo (como de cualquier otra cosa) es a través de lo otro, exhibiéndose, exponiéndose, revelándose en alguien más”;¹⁸⁴ acerca del autorretrato, la autora hace una aseveración semejante, también comentada en el segundo capítulo: “¿Acaso no, la única forma de conocer nuestro rostro es viéndonos como otros nos ven?”¹⁸⁵

Es posible ver la relación entre imagen poética, imagen fotográfica; o bien revelar fotografías y la revelación poética. De acuerdo con Octavio Paz: “El poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos.”¹⁸⁶ Nuevamente regresamos a la *autorreflexividad* de Robillard, si consideramos que en los poemas hay un reconocimiento no sólo de las obras, sino del creador de las fotografías y que éste, como sujeto lírico es consciente de sí y de sus procesos creativos. Si bien, no hay autorretratos de Waite en la realidad, en los poemas se afirma que las niñas –quienes normalmente serían el objeto retratado–lo retratan a él: “–Déjame retratarte de cerquita, dice la Juana despojándose de sus calzones rotos.”¹⁸⁷ Recordemos el poema ya mencionado, en el que se construye, por medio de una ecfraasis nocional y procesual, un “autorretrato” de Waite, sí y no lo captura él mismo,

¹⁸⁴ Irene Artigas, “De lo borroso: fotografía y alegoría”, en *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. p. 137.

¹⁸⁵ Ver p. 71.

¹⁸⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 107-108.

¹⁸⁷ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 61.

podría decirse incluso que en lugar de fotografiarlo, se retrata por medio de palabras: “Me aproximo a su espalda y escribo la palabra *instantánea*.”¹⁸⁸ Una vez más aparece el recurso de la *autorreflexividad* y de la *dialogicidad*, la primera por la representación verbal del proceso creativo no verbal y la segunda por la tensión que se crea al evidenciar la diferencias entre ambos procesos artísticos: la fotografía y la escritura.

3. La revelación de la imagen poética y fotográfica

En el primer capítulo de esta tesis se ha abordado la importancia de pensar la poesía como un texto de ficción. Con la fotografía ocurre un fenómeno semejante al que sucede con la percepción de la poesía: se piensa de forma general, que la fotografía es concretamente un reflejo de la realidad, al igual que en ocasiones se da por hecho que un poema representa las emociones vitales del poeta. “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.”¹⁸⁹ Puesto que hay un ejercicio de interpretación al tomar una foto también lo hay al observarla y reinterpretar lo que ahí se está observando, de ese carácter interpretativo se vale Hernández para, a su vez, reinterpretar la fotografías de Waite y Scott y recrear la historia de las mismas.

De ese procedimiento nace la segunda edición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* –sin las imágenes de Waite–, pero con una serie de fotografías modernas con rasgos antiguos: con una modelo joven, pero no preadolescente como las niñas de Waite; las poses de la modelo son eróticas, no infantiles como las fotografías de la primera edición. Hay un

¹⁸⁸ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 71. La palabra “instantánea” aparece resaltada en el original.

¹⁸⁹ Susan Sontag, *op. cit.* p. 17.

guiño, por demás interesante, en la serie de fotos que acompañan la edición de Almadía, más que el carácter erótico de las mismas, es relevante que nunca vemos el rostro de la modelo, su cabeza está cubierta con un manto negro, haciendo alusión a la identidad, también borrosa, del mismo Waite, incluso de la construcción autoral de Hernández.

Escribe Susan Sontag: “[La fotografía] es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.”¹⁹⁰ La autora se refiere al uso de la fotografía como parte de la identidad de un grupo, en el primer caso: tomar fotos de la boda, de los hijos y de los logros de cada uno de los miembros de un clan, para crear, con estas un álbum familiar y reconocerse en él; en el segundo caso, explica que la fotografía funciona como un acto de control y entretenimiento para los turistas, quienes salen de su rutina y de su quehacer diario para enfrentarse a lo distinto. Y el tercer caso tiene que ver con el dominio de quien posee la cámara, es decir el del fotógrafo, frente al fotografiado.

En el *Diario sin fechas*, en las fotos que presenta el libro en su primera edición y en general las pertenecientes a la *Colección C. B. Waite/ W. Scott*, la primera función de las enunciadas por Sontag no está presente: Waite no tomó fotografías de él ni de su familia, no creó un álbum familiar, o por lo menos no se conservaron o, bien, no se rotularon como fotos familiares (de igual forma en el poemario la esposa y la hija apenas son mencionadas). Explica Sontag que el carácter de “rito social” de la fotografía hace que “cada familia construya una crónica-retrato de sí misma”, la pregunta que habría que hacerse es ¿cuál es la crónica-retrato que Waite pretendía construir de él? Aunque sí menciona la existencia de su familia, en el *Diario sin fechas*, Hernández aprovecha esta carencia en el archivo de Waite,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

para construir una “crónica-retrato” del fotógrafo, desdibujada en el rostro y fragmentada en el tiempo: no hay autorretratos y no hay fechas.

De la función de la fotografía como una protección contra la ansiedad, podemos anotar que está presente en el personaje del fotógrafo, puesto que, al ser un extranjero, en medio de un lugar exótico y desconocido, con una lengua que casi nunca alcanza a entender pero que a su vez lo seduce, la cámara es una forma de contener, de mirar con detenimiento, de comprender, de ordenar y también de someter al otro.

El tercer caso señalado por Sontag es el de mayor importancia en el *Diario sin fechas*. La autora explica: “El de la expresión diferente sujeta una cámara ante el ojo, parece tranquilo, casi sonrío. Mientras los demás son espectadores pasivos, obviamente alarmados, poseer una cámara ha transformado a la persona en algo activo, un voyeur: sólo él ha dominado la situación.”¹⁹¹

Hay que agregar que Sontag se refiere en este fragmento al instante en que se toma la fotografía; allí hay un acto de dominación y de voyeurismo, pero ¿qué sucede posteriormente, ya no en el espacio público y abierto, sino en el espacio íntimo y cerrado, en el instante en el que el fotógrafo sumerge el papel en los químicos y se revela una mirada insistente y sostenida, la de las niñas supuestamente sometidas, como las de las imágenes 18 y 19? Al mirar las fotografías de las niñas en el agua, nos situamos en una posición privilegiada; estamos en la posición de Waite y también en la de Hernández observando las fotografías mientras escribe sus poemas; observamos y ellas a su vez sostienen la mirada, aunque estén desnudas. Afirma Walter Benjamin: “Quien es mirado o se cree mirado levanta la vista.”¹⁹²

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹² Walter Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire”, en *Sobre la fotografía*, p. 148.



Imagen 18. W. Scott, “Niñas bañistas en un río”, ca. 1904. No. 120026.

La imagen no. 18 forma parte de las cinco fotografías que ilustran la primera edición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*; aparece en la página 44, muy lejos del poema que la describe:

Cuarenta y nueve

Tres indias jovencitas, al bañarse en el arroyo,
se transforman en piedras volcánicas de donde
cuelga su cabello suelto.
Una le niega a Scott su identidad musgosa.
Las otras dos miran de frente,
porque lo pétreo de sus párpados
proviene de las aguas.
La que no da la cara es la más bella,
la que aprendió a leer en el mercado,
entre tortillas duras, chiles de cuaresma
y tripas de cerdo.
Su sexo es un pequeño durazno ilusionado.
Su muerte, por parto, sumisión o anemia,
aún no aparece en los bazares del horizonte.¹⁹³

¹⁹³ F. Hernández, *Diario sin fechas...*, (2013), 73.

Algo podemos notar de inmediato: en la fotografía se observan dos niñas, pero el poema nos habla de tres. De la tercera niña apenas notamos la línea de su espalda que en un primer vistazo se confunde con una piedra, de ahí que el poema diga “Tres indias jovencitas, al bañarse en el arroyo, / se transforman en piedras volcánicas” [...] “Una le niega a Scott su identidad musgosa. / Las otras dos miran de frente”. O bien el poeta notó esa línea de la espalda de una tercera niña o bien observó la postal de la imagen no. 19 en la que se muestra una ampliación, coloreada a mano, de la fotografía en blanco y negro. En la postal sí aparecen las tres niñas, pero la identidad de la tercera tampoco se nos muestra, puesto que se encuentra de espaldas y, siguiendo con el juego del rostro oculto, el poema reitera: “La que no da la cara es la más bella”.



Imagen 19. Tarjeta postal con el título “A mexican bathing pool”, atribuida a C. B. Waite.

Es evidente, aunque no exista en el archivo, que la postal se deriva de una segunda fotografía con un encuadre mayor al de la figura 18, tomada por alguno de los dos: Waite o Scott. En la *Colección C. B. Waite/W. Scott*, la fotografía es atribuida a Scott, pero la postal a Waite. En el poema se dice que la fotografía fue tomada por Scott “Una le niega a Scott su identidad musgosa.” La postal, a su vez, muestra otros elementos en la composición fotográfica: la ropa de las bañistas a la orilla del arroyo y a la tercera niña, la más bella, quien no quiso voltear a

la cámara, o bien, quien no sabía que la estaban fotografiando; de ser así, la niña de espaldas está siendo espiada y su belleza radica en su calidad de objeto y en el hecho de que no puede mirar a quien la observa, como sí lo hacen las otras dos.

El poema hace un claro enfoque a la mirada de las dos niñas: “Las otras dos miran de frente, / porque lo pétreo de sus párpados / proviene de las aguas.” A su vez, la niña que no nos observa nos permite verla con más detalle, sin el temor de también ser observados por ella.

Con frecuencia, en el poemario se representa el proceso fotográfico como algo más que tomar una fotografía. Se habla del momento en que fue tomado, de la posible identidad de las modelos, del clic de la cámara, del revelado, de la firma en el papel y por supuesto de la lenta contemplación de cada una de las fotografías que se confunde con la contemplación de los verdaderos cuerpos:

Pasar por su cuello y sus pezones
mi pluma de fotógrafo aceitada.
Después, sin preocuparme por estremecimientos,
bajar la pluma hasta el ombligo
sin ninguna prisa, para subirla con rapidez
a las axilas.
Por la espalda, caer hasta las dunas
de las nalgas.¹⁹⁴

Hay en este poema un guiño ya no sólo a la semejanza entre observar el retrato y observar al retratado. La pluma con la que Waite firma y acaricia el cuerpo revelado en la fotografía es también la pluma del poeta que lentamente nos hace recorrer la imagen del cuerpo a través de las palabras.¹⁹⁵ Recordemos que en el texto verbal, Waite se autorretrata escribiendo la palabra *instantánea*, no tomándose una fotografía.

¹⁹⁴ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 83.

¹⁹⁵ Ver más adelante lo que se comenta respecto a la *dialogicidad* y a la *autorreflexividad*, términos utilizados por Valerie Robillard.

A lo largo de todo el poemario se percibe la idea del descubrimiento de algo a partir de la palabra; se destapa una vida paralela de Charles B. Waite, e incluso un deseo encubierto; y se revelan, también, fotografías que permanecieron mucho tiempo ocultas. Esta idea se encuentra en la obra de Francisco Hernández y no de manera exclusiva en este libro. Considero que esas reflexiones se localizan, de fondo, en *El arco y la lira* de Octavio Paz: “En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su ‘otredad’ y así lo lleva a realizar lo que es.”¹⁹⁶ Las imágenes (tanto poéticas como fotográficas) declara algo oculto, algo que no estaba ahí en un principio, en este caso la presencia de una tercera niña, o bien, a través del libro completo se revela una imagen más íntegra, aunque ficticia de Charles B. Waite.

El agua y la humedad son elementos esenciales en el *Diario sin fechas*: constantemente se hace alusión al sudor de las niñas, a la tinta aceitosa con la que el fotógrafo firma su obra, a los químicos que revelan las imágenes y, en este caso, a la piel musgosa de los cuerpos de las niñas en contraposición del tacto áspero de las piedras. El agua es un recurso que con frecuencia aparece, en general, en la poesía de Francisco Hernández y particularmente en este libro, donde lo líquido es representado por las sustancias en las que Waite sumerge las fotografías: las niñas pétreas flotan en el agua, como el papel de las fotografías flota en los químicos que las revelan, deteniendo el instante, inmortalizándolas. Posteriormente las ahoga al petrificar su imagen y al sumergirlas en los químicos, como se lee en otro poema que hace referencia a esta misma fotografía:

¹⁹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 156.

Veinticuatro

Bajo el agua la niña, sin ropa, disolviéndose,
haciendo innecesario, por distante,
el aire ya estancado en la superficie.

Las placas no capturan sus respiros.
El agua, torrente de vileza en sus entrañas,
es buena, refrescante sepultura.

No sube más la niña, ya nunca la veremos.
No está muerta tampoco, ni escondida.
Fija, en la memoria flota ilusionada.¹⁹⁷

¿Cómo puede un muerto ser al mismo tiempo objeto del deseo? Roland Barthes enuncia en un párrafo lo que bien podría *decir* cada uno de los personajes retratados en una fotografía antigua:

Pero yo, objeto ya, no lucho. Presiento que de esta pesadilla habré de ser despertado más duramente aún; pues no sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella (de todos modos, hay tantas lecturas de un mismo rostro); pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona; los otros —el Otro— me despojan de mí mismo, hacen de mí, ferozmente un objeto, me tienen a su merced, a su disposición, clasificado en un fichero, preparado para todos los sutiles trucajes: un excelente fotógrafo, un día, me fotografió [...].¹⁹⁸

Y perfectamente podemos poner estas palabras en la boca de la niña cuyo rostro desconocemos, sobre todo, tomando en cuenta, que ninguna de ellas habla en el poemario por voz propia. Sólo sabemos lo que Waite dice o imagina.

En el capítulo anterior veíamos cómo quienes “hablaban” no eran los pintores, sino sus autorretratos, y en este poemario habla el fotógrafo, no los retratados. Sus rostros parecen más estáticos, aunque no menos expresivos, como dice el poema antes citado: no están muertos ni escondidos, flotan en la memoria, aunque nunca los hayamos visto.

¹⁹⁷ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 41.

¹⁹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 43.

Las tres niñas de la fotografía están muertas. Eso es un dato obvio ya que su imagen fue captada hace más de 110 años, y en el poema también se anuncia desde un tiempo presente: “Su muerte, por parto, sumisión o anemia, / aún no aparece en los bazares del horizonte.” Explica Barthes, refiriéndose a la fotografía histórica: “[...] en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir. Esas dos niñas que miran un primitivo aeroplano volando sobre su pueblo (ambas vestidas como mi madre de niña, juegan con un aro), ¡qué vivas están! Tienen todavía la vida ante sí; pero también están muertas [...]”¹⁹⁹

La muerte es un tema que se reitera en el *Diario sin fechas...* y se combina con el ambiente onírico y enfermizo que enuncia Waite (estrategia bastante frecuente en la poesía hernandina). Afirma Susan Sontag: “Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.”²⁰⁰ El tema se repite hasta llegar a un poema en el que la muerte misma es quien toma las fotos:

Dieciséis

La muerte siempre trae una cámara en las manos.
Dentro de ella gira, sin misericordia, un rosario
donde cada cuenta es el centro de un sistema solar.

La muerte se regocija cuando, vestidos de arlequines,
posamos junto al retrato en un rincón del patio.
Pero ella oculta su ropaje de monstruo femenino
cuando pretendemos homenajearla.

La muerte tiene un predio donde reposan quienes han
florecido sobre un grano de polvo. Pero su vanidad,
tan evidente como un cambio atmosférico, no le
permite acicalarse bajo un manto de brumas.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.147.

²⁰⁰ Susan Sontag, *op. cit.* p. 25.

La muerte es ovalada, densa, positiva, ultravioleta,
pegajosa, insaciable, antirreflejante y se desplaza
a trescientos mil nacimientos por segundo. Pero todos
la deseamos cuando menos una vez en la vida y
al hacerse presente, bestial y almidonada, hay un
perro muerto dentro de nosotros para darle la bienvenida.²⁰¹

La muerte, como uno más de los personajes del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, es identificada como una artista: una fotógrafa, pero no es el retrato del artista atormentado que Francisco Hernández acostumbra a mostrarnos. Se trata de una artista despiadada: “sin misericordia”, “insaciable”, “bestial”, “almidonada”, la muerte representada como una fotógrafa es una metáfora de la fotografía misma: todos pasamos por ella y al ser retratados como vivos se revela la otra cara de la moneda, la de seres mortales.

4. El oxímoron en la fotografía, los claroscuros en el poema

Además del personaje de la muerte, Hernández construye el personaje poético de Waite no sólo a través de su biografía y sus datos imprecisos, sino de la otredad presente en varias formas: el otro es el fotografiado por Waite; el otro es el indígena; el otro es Scott, el compañero de Waite; el otro es el arte de la fotografía frente a la poesía.

A principios del siglo XX, México se encuentra en construcción, pero al mismo tiempo se enfrenta ante el hallazgo de sus propias ruinas. En el primer poema se anuncia el inicio del viaje y la intención de tomar nota del mismo, el enunciador habla en presente: “confieso”, “conozco”, “conoces”, “ignoras”, “me interno”, “se resiste”.

²⁰¹ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 32

En el poema “Dos” del libro, encontramos una de las características más notables del poemario, éste se construye con base en el uso del oxímoron, como una metáfora de los claroscuros de las fotografías: “Sus rostros dibujarán, sin límites, / mi cara de alma en pena fuera de foco. / Su atraso será mi adelanto. / Sus ruinas serán mis fortificaciones.”²⁰² Este poema es, al mismo tiempo, la pista segura de la ambigüedad de la identidad de Waite: su rostro se construye a partir de los rostros de sus fotografiados, asimismo, su personalidad se complementa con el otro, con lo ajeno, con lo extraño, con lo incivilizado, con lo incompleto; en parte roba algo a cada uno de sus fotografiados para construir su propio rostro y en parte algo de él se queda en sus fotografía, como en el poema en el que dialogan Alicia y el fotógrafo “—¿Y tu cara?, pregunta mientras se abanica / —Me la borró una niña como tú, en castigo por haber capturado su máximo secreto.” Recordemos lo que Waite expresa en los versos citados anteriormente: “Sus rostros dibujarán sin límites, / mi cara de alma en pena fuera de foco.”²⁰³

La mayor parte de los poemas del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* se construye en oposiciones que con frecuencia se unen sólo por medio de la cámara fotográfica o de las fotografías capturadas por la misma, es a partir de las imágenes, tanto fotográficas como verbales que los opuestos aparecen unidos: húmedo-seco, luz-oscuridad, imagen-palabra, progreso-atraso, cuerpo-alma, negativo-imagen revelada, los límites de las fotografías-la realidad desbordada, la lengua (incomprensible) de las indígenas-el inglés en el que Waite se expresa, aunque en el poemario lo leamos en español. “La otredad es una dimensión del uno. Doble movimiento: por una parte, percepción de lo que no somos nosotros; por otra, esa

²⁰² F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 16.

²⁰³ *Íd.*

percepción equivale a internarse en nosotros mismos” explica Octavio Paz en su ensayo “Nosotros: los otros”.²⁰⁴

En el primer capítulo se afirmó que uno de los antecedentes literarios más claros de la obra de Francisco Hernández es el de Octavio Paz. Junto con el tema de la otredad, las reflexiones de Paz acerca de la imagen, como recurso poético, tienen mucho que ver con el oxímoron presente en el *Diario sin fechas*:

Hay, en fin, imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios. En todas ellas –apenas visible o realizado del todo– se observa el mismo proceso: la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. Las plumas son piedras, sin dejar de ser plumas. El lenguaje, vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecería escapársele. El decir poético dice lo imposible.²⁰⁵

Algunos de los poemas del libro se construyen por medio de infinitivos. El segundo poema, por ejemplo, los combina con verbos en futuro: “Llegar”, “aspirarlo”, “encuadrarlo”; “dibujarán”, “serán”. En otros poemas los modos y tiempos verbales que predominan son presente y futuro de indicativo. Muchos de los versos del *Diario sin fechas*... ni siquiera tienen un verbo conjugado, sino que usan una frase descriptiva con un participio o un gerundio que imita los pies de foto. El poema “Veintitrés”, por ejemplo, está construido casi en su totalidad de esa manera:

Arte plumario en vendavales verdes irrespirables.
Gusanos multiplicándose entre los dientes de las peinetas.
Zancudos como puños cruzando pabellones.
Ancianos perseguidos por niños desahuciados.
Borrachos perseguidos por soldados hambrientos.
Mujeres perseguidas por mineros neuróticos.²⁰⁶

²⁰⁴ Octavio Paz, “Nosotros: los otros”, en *Vuelta* p. 22. En ese mismo número de la revista *Vuelta*, en la página 23, aparece un poema de Francisco Hernández titulado “Luz de febrero”.

²⁰⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 11-112.

²⁰⁶ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 40.

No obstante, nuevamente todas estas frases que aparentan estar describiendo una composición a capturar o una fotografía ya capturada, crean imágenes poéticas imposibles para la vista y sólo posibles en el lenguaje verbal.

Asimismo, algunos poemas del *Diario sin fechas...* tienen más forma de notas de cosas por hacer que de eventos memorables y se construyen nuevamente en construcciones verbales de infinitivo:

[...] fotografiar la ruta del amor
cuando se aleja, más sus arrugas de estrella
vespertina.
Fotografiar la garganta de sal que se aventura
por el nudo que fuimos, por el odio que somos.
Fotografiar mejillas sin manchas ni lunares,
pero llenas de pordioseras lágrimas postizas.²⁰⁷

Y continúa en los poemas “Treinta y cinco”: “Fotografiar el sonido del viento, sus ráfagas, / no el entrecruzamiento de las ramas”²⁰⁸; y “Treinta y siete”:

Fotografiar a nadie como a nadie.
Aparentar dominio de la técnica.
Crear un estilo irrepetible,
de posibles distancias nunca vistas.
Que las imágenes salten en la red del oidor
si las contempla.
Tus primeras visiones, rescatarlas.
Que tu entorno inicial corte retinas.
Será el ramaje de la niñez lo que se mueva.
La frescura del ácido te hará ver el camino
hacia un naciente código secreto.²⁰⁹

Al igual que el oxímoron, las paradojas, principalmente las del lenguaje son las que más abundan en este poemario, “Diario sin fechas” es ya una contradicción, el diario tiene en sí mismo la función de ordenar una serie de acontecimientos. Varios de los poemas se

²⁰⁷ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 42.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

construyen en una relación de oposiciones, una de las más frecuentes es la que describe los conflictos entre la lengua de las niñas y la lengua de los fotógrafos; no obstante, destaca la paradoja en la que Waite no puede entender a las niñas, pero ellas, a él, sí. Debido a esto, en algunos poemas, Waite da instrucciones a las niñas para que posen para sus fotografías. De igual forma, llama la atención que Waite nunca se comunique con su esposa ni con sus hijas, aunque con ellas sí comparte la misma lengua.

Seis

No entiendo lo que dicen
Pero ellas entienden lo que digo.
Así puedo prenderlas con palabras,
colgarlas de algún cordón umbilical
para que sequen y las dejen elegir
su marco de madera, su más claro rincón
de casa polvorienta.
Son hembras dominantes, nacidas
para reinar sobre la noche
y para acostarse a la mitad del día.
Hierva la sangre en ellas.
Las fiebres son frecuentes si te abrazan.²¹⁰

Otra de las paradojas del lenguaje se encuentra en la representación y en la percepción de la realidad a través de la fotografía, como en lo que sucede en el poema “Siete”. La voz de Waite expresa el deseo por tocar a las niñas que ha fotografiado. El deseo es exacerbado al no tenerlas presentes, pero sí tiene las fotografías que se le revelan como una obsesión. Aunque abunda la representación verbal de los sentidos en todo el poemario a partir de imágenes sensoriales y de sinestesias, se percibe siempre cierta contradicción o cierta imposibilidad en las sensaciones; por ejemplo, las palabras se escuchan, pero no se entienden. Aunque hay muchas imágenes táctiles en el poemario, Waite nunca toca a las niñas; sólo toca sus fotografías. Sólo podemos verlo en contacto con ellas hacia el final del libro cuando todo

²¹⁰ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 21.

el ambiente es de mayor confusión; no sabemos si está dormido, despierto o si se encuentra en la cárcel sólo recordando sus fotografías. En cuanto a esta frecuencia de las imágenes táctiles, la representación se enfoca principalmente en dos aspectos —nuevamente opuestos—: acariciar la piel húmeda y lisa, casi resbalosa de las niñas frente a la referencia de los pezones como algo duro: “botones”, “monedas”, “gemas”, “piedritas”.

Siete

Al no poder tocarlas aún,
paso mi mano por su sexo
de papel lampiño.
Mi saliva, en los encuadres del daguerrotipo,
es aguacero cerrador
de postigos inquietos.²¹¹

Susan Sontag habla acerca de la apropiación que hace el fotógrafo del fotografiado, de su intromisión en la intimidad del otro:

¿Y cuál es exactamente el aspecto perverso de la fotografía? Si los fotógrafos profesionales a menudo tienen fantasías sexuales cuando están detrás de la cámara, quizá la perversión reside en que estas fantasías son verosímiles y muy inapropiadas al mismo tiempo [...] La cámara no viola, ni siquiera posee, aunque pueda atreverse, entrometerse, invadir, distorsionar, explotar y, en el extremo de la metáfora, asesinar [...] No obstante, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.²¹²

Las mujeres se vuelven objeto al posar para la cámara y al volverse fotografía; no obstante, en los poemas no son seres pasivos, por el contrario, como se señala en el poema “Seis”: “son hembras dominantes”, “hierve la sangre en ellas”. Al parecer la única forma en que Waite puede poseerlas es fotografiándolas y observándolas. No hay una completa dominación por parte del fotógrafo, tal como se lee en el poema “Trece”:

²¹¹ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 22.

²¹² Susan Sontag, *op. cit.* p. 23-24.

Le cuento a Scott, mientras arma su cámara:
–Yo únicamente soy el observador
Aquel que mira a través de párpados calizos,
un poblado sin esperanza ni espesura.
Pero insisto: yo únicamente soy el observador,
el del ojo mecánico, [...]
el que vive debajo de una piedra
desde donde todo se ve...
Scott, a señas, me indica que estoy loco...
Y se aleja con su Lancaster al hombro,
como si fuera una cruz.

En realidad, el objeto pasivo de la acción de fotografiar no son las mujeres, sino el fotógrafo, el observador, el *voyeur*. En éste, como en algunos otros poemas del *Diario sin fechas...*, aparece el personaje fantasmagórico llamado Winfield Scott. Nunca habla en el poemario, sólo sabemos de él por lo que Waite nos dice. En este caso le señala su locura y Scott se aleja con su cámara al hombro, como si fuera una cruz, es decir, como si Scott fuera un Cristo y la cámara fuera la causa del sufrimiento de éste. Más adelante, en el poema “Veintiocho” leemos:

¿Por qué se me adelanta Scott al descubrir
lugares, encuadres o alumbramientos?
¿Cómo se atreve a querer flotar
en los sudores de las niñas?
Le deseo la peor maldición para un fotógrafo.
Él debe saber a lo que me refiero.²¹³

¿Cuál puede ser la cruz del fotógrafo?, ¿cuál, su peor maldición? De acuerdo con lo que hasta este momento hemos observado en lo que el personaje Waite expresa, la maldición del fotógrafo es el deseo por lo fotografiado, el deseo por lo prohibido y por lo imposible; y que ese deseo sólo pueda verse satisfecho por la mirada, observar a las niñas a través de la cámara y sólo, por medio de esta, poseerlas, al mirarlas, en los espacios abiertos, en el

²¹³ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 47.

momento de fotografiarlas y después, en los espacios cerrados –una vez reveladas– e incluso al poder tocar su imagen.

De esta forma, el deseo por lo retratado sólo se queda en la contemplación y no en el acto. El hecho de saber que Scott era mejor fotógrafo que Waite aunado al deseo que le producen las fotografías de las niñas indígenas envuelve al protagonista de este poemario en una neblina tormentosa de culpa, envidia e insatisfacción.²¹⁴

Los 55 poemas numerados del *Diario sin fechas* se dividen, a su vez, en 51 poemas en los que la enunciación se construye a partir de lo que dice Charles B. Waite y cuatro en los que habla alguien más, un enunciador lírico que narra –en tercera persona y en presente– sucesos como el encarcelamiento de Waite, el abandono de su familia y la presencia de las niñas indígenas.²¹⁵ En la primera edición del *Diario sin fechas...* estos cuatro poemas se encuentran marcados en cursivas, formato que no se conserva en la segunda edición:

Veintinueve

*Ya no tarda la noche.
Se desprende una máscara para dar paso a otra.
Waite trabaja del lado de la luz.
Negativo del mundo, la sombra conduce
a la claridad ciega y cegadora,
haciéndola consciente de lo lejos*

²¹⁴ En el *Diario sin fechas* de Charles B. Waite se construye un ambiente semejante al del *Cuaderno de Borneo*, cabe agregar que ambos se estructuran a modo de diarios o cuadernos de notas, ninguno de los dos tiene fechas, aunque el *Cuaderno de Borneo* señala los meses. En ambos escuchamos la voz de hombres instalados en tierras lejanas y exóticas, en las que el clima y lo extraño provoca a los personajes un sentimiento de desasosiego y ansiedad, a lo que se suma la culpa y el deseo prohibido, en el caso de Waite hacia las niñas indígenas, y en el caso de Georg Trakl hacia su hermana.

²¹⁵ Charles B. Waite fue encarcelado durante tres días acusado de enviar por medio del Correo Postal “estampas indecentes”. No obstante, y como ya mencioné, al parecer lo que realmente indignaba a las autoridades era que Waite enviaba a otros extranjeros imágenes que retrataban la situación de extrema pobreza del México de principios de siglo, tal como describe una nota de *El Imparcial* con fecha del 5 de junio de 1901: “chozas miserables [...] mujeres desgreñadas, sucias, desgarradas en sus ropas y hombres degenerados por todos los vicios [...] muchachos sucios y en un grado de miseria absoluta, corroídos por las enfermedades y a los que hacía *pandant* [*sic*] las fotografías de dos niñas de 10 a 12 años.” (*Apud.* Francisco Montellano, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales*, pp. 29-30). Francisco Hernández toma esta acusación como pretexto para acrecentar la culpa de Waite, en el poemario su esposa y sus hijas lo abandonan después de este suceso, en las notas periodísticas no fue más que un ligero escándalo.

*que está la madrugada.
Tras ella va el fotógrafo,
abriendo los ojos al cerrarlos,
porque la noche ya no tarda.*²¹⁶

Cuarenta y dos

*Allá va Waite, sin lo más femenino de su cámara,
Custodiado por celadores y policías.
Se le acusa de pervertir a ninfas que lo asedian,
las que van a pedirle la multiplicación de su lengua
materna o los vellos escasos de sus vulvas.
Allá va el fotógrafo, triste, rumbo a lo más castrante
de la cárcel.*²¹⁷

Cuarenta y cuatro

*¿Será una ilusión óptica?
La esposa y las hijas de Waite
suben a una carreta, llenándola de baúles,
cestas de carrizo, zapatillas, abrigos
y sombreros de plumas.
Con una falsa mueca de congoja,
el fotógrafo les regala un adiós
con su pañuelo.
Ya vienen desde el cerro las indias
con sus prisas y culos pajareros,
con sus aureolas de vírgenes bordadas.
Él sabe que posarán desnudas.
Ellas no saben que a fuerza de miradas
van a ser derretidas.*²¹⁸

Los poemas marcados en cursivas tienen la particularidad de construir una forma distinta de enunciación y tienen en común rasgos como la lejanía desde la que el enunciador se encuentra. En estos tres ejemplos son notables frases como “*Tras ella va el fotógrafo*”, “*Allá va Waite*”, “*¿Será una ilusión óptica?*”. Al igual que la mayoría de los poemas numerados, en los que sí habla Waite, se utiliza el presente de indicativo, y es en los únicos poemas de este libro en los que podemos ver “objetivamente” a nuestro protagonista. Ya no es sólo lo que él dice o piensa o siente, sino lo que ve “alguien” más. Sin embargo,

²¹⁶ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2006), p. 46.

²¹⁷ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2006), p. 59.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

nuevamente nos encontramos con la ambigüedad: nuestro narrador lírico se ubica demasiado lejos como para estar seguro de lo que está sucediendo; a tal grado que duda de lo que alcanza a observar. Como se mencionó en páginas anteriores las imágenes sensoriales son fundamentales en el libro, pero siempre son dudosas. Existe una reiteración de la comunicación no verbal a través de los sentidos probablemente por el límite de la lengua entre Waite y las niñas. La relevancia de las sensaciones se encuentra no sólo en las imágenes, sino en el ritmo de los poemas. Por ejemplo, en el siguiente poema que se construye en una abundancia de aliteraciones en distintos sonidos *g* y *j* (indulgencias, mujeres, caja, negra, lengua), *l* (la, piel, los, las, hiel, indulgencias, plenarias, miel, blanca), en las tres nasales del español: *m*, *n*, *ñ* (peñascos, niñas, miel, mujeres, metálica, atemorizan, mi, ni, negra) y *p* (poner, superficie, piel, peñascos, plenarias):

Poner a convivir, en superficie metálica,
la piel de los peñascos,
la hiel las indulgencias plenarias
y la miel de esas mujeres niñas
que no se atemorizan ni con la caja negra
ni con mi lengua blanca.²¹⁹

El *Diario sin fechas de Charles B. Waite* que llega hasta nuestras manos también es de alguna forma un diario de expedición, puesto que nos muestra un ambiente, “una geografía memorable”, como dice Depetris, por medio de la representación verbal de las representaciones fotográficas de las niñas indígenas. En este poemario se queda inmerso el extrañamiento, la lengua ajena, el deseo, la belleza de las mujeres y su vestimenta; así como la desnudez de sus cuerpos, algunos paisajes, las casas derruidas, la pobreza de los indígenas, sus oficios y su hambre permanente.

²¹⁹ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 37.

Una de las particularidades de la poesía hernandina es situar a su sujeto lírico en un espacio radicalmente distinto a aquel en el que el poeta se ubica: Borneo, Tubinga, Dresde... En este caso es México, pero no el México contemporáneo de Hernández, sino el de principios del siglo XX, aunque nunca nos especifique la zona. Pensar que se trata sólo de una máscara y que Hernández es quien se esconde detrás del personaje de Waite deja a un lado todo un trabajo de construcción de un sujeto lírico, así como los personajes que lo acompañan. Hernández evidencia un proceso de ficción poética por medio de diversas estrategias, la más importante: la construcción del sujeto enunciador lírico protagonista (Waite), varios personajes (Scott y las niñas), un narrador lírico extradiegético (el de los poemas en cursivas), espacios específicos y un tiempo difuminado en el que se desarrolla una historia, todo a partir de una serie de fotografías.

Las fotografías pasan de un espacio abierto en el momento de tomarlas a un espacio cerrado, que es el de la observación de las imágenes y el de la enunciación de los poemas del *Diario sin fechas*. Hernández hace algo que Waite no: nombra a las mujeres de las fotografías y les otorga una identidad que antes no tenían, puesto que el objetivo del fotógrafo era recrear estereotipos del mexicano; en cambio, en el libro aparecen nombres como La Coca, Costra, Columba, La Juana, Martina, Irene y Alicia.

Hernández busca crear y recrear personajes, individualizar las voces que surgen en su poesía, y lo hace dotándolas de un nombre, una historia y una identidad; crea un retrato de ellas por medio de las palabras. Ese es uno de los temas axiales de este libro: “Congelar imágenes sin usar la cámara.”²²⁰ Como afirma Octavio Paz, en su capítulo sobre la imagen: “El poeta no describe la silla: nos la pone en frente.”²²¹

²²⁰ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 20.

²²¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 108.

En páginas anteriores, al hablar del uso del infinitivo para referir imágenes verbales que representan lo que se estaría capturando con la cámara, se ejemplificó con los poemas “Treinta y cinco” y “Treinta y siete”. De ellos retomo dos versos respectivamente: “Fotografiar el sonido del viento, sus ráfagas, / no el entrecruzamiento de las ramas.” y “Que las imágenes salten en la red del oidor / si las contempla.”

Se mencionó también que la sinestesia es un recurso común en este libro, con claros ejemplo de la mezcla entre dos sentidos: vista y oído. En estos versos se apela a la posibilidad de retratar sonidos con la cámara fotográfica y de representar imágenes con palabras. Retomemos el modelo de escalas de Robillard con el que se trabajó en el capítulo anterior. De acuerdo con este modelo se reconoce que en el *Diario sin fechas* hay una *comunicatividad* alta,²²² puesto que la referencia a las fotografías y al autor está señalada; es decir, la *referencialidad*, otro de los elementos de su modelo de escalas, también es clara: sabemos quién es el fotógrafo y conocemos algunas de las fotografías que se tomaron de referencia para los poemas. No obstante, no hay una relación uno a uno, como se vio claramente en los autorretratos de Alice Neel y de Norman Rockwell, perteneciente a *Población de la máscara* y estudiados en el segundo capítulo; esta referencialidad no es directa, pero sí existente. Podemos notarla en el hecho de que el nombre del autor de las fotografías se encuentra en el título del poemario, mas no encontramos el título específico de cada fotografía en los títulos de los poemas, ni en el cuerpo de los mismos.

En cuanto al nivel de la *estructuralidad*, ésta es menor en la primera edición del libro; aumenta en su segunda edición, ya que aunque las fotografías que son referencia directa ya no aparecen, sí se modifica la apariencia de la portada, la nota del autor y se introducen

²²² Destaco con cursivas los términos de Valerie Robillard, al igual que lo hice en el capítulo anterior.

nuevas imágenes que aluden al erotismo y a la borradura del rostro de la que se habla en los poemas.

Respecto al nivel de *selectividad*, éste adquiere mayor fuerza sólo en ciertos poemas, puesto que la *referencialidad* no es tan específica; es decir, nos hallamos con una mayor selectividad en tanto más clara es la referencialidad, por ejemplo en el caso de la fotografía y la postal de las niñas bañistas, así como en los poemas “Veinticuatro” y “Cuarenta y nueve”. No obstante, la selectividad señala sólo algunos elementos: la desnudez, el agua, las piedras y la mirada de las niñas.

Considero que en esta obra uno de los niveles con mayor fuerza es la *dialogicidad*, debido a la “tensión semántica” que produce llevar un conjunto de fotografías poco conocidas y atribuidas a dos autores diferentes a un poemario en donde no se da una relación uno a uno; es decir, no hay una relación directa entre una fotografía y un poema. Para Tamar Yacobi existen cuatro modelos pictóricos: 1. La representación de varios textos visuales en un solo texto verbal; 2. La representación de varios textos visuales en varios textos verbales; 3. La representación de un texto visual en un texto verbal y 4. La representación de un texto visual en varios textos verbales. En los poemas del *Diario sin fechas* nos encontramos con el modelo número 2, puesto que hay varias fotografías que son pretexto de varios poemas, en algunos puede reconocerse la fotografía exacta, pero en la mayoría no es así. De cualquier modo, recrean el estilo del autor o de los autores. Recordemos que el archivo se atribuye a dos fotógrafos, aunque en síntesis se trate de una sola obra.²²³

A su vez, la *dialogicidad* se relaciona con el otro nivel de Robillard, es decir, la *autorreflexividad*, puesto que constantemente en los poemas existe el cuestionamiento hacia

²²³ Tamar Yacobi, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, en *Poetics Today*, p. 602.

los dos medios de representación: la fotografía y la poesía. Esta serie de poemas evidencia la imposibilidad de trasladar las imágenes no verbales a imágenes verbales; de ahí los versos que aluden a las sinestesias entre la vista y el oído, así como el tema de la revelación de la imagen, tanto fotográfica, como poética. En los poemas se alude a la imposibilidad de tomar una fotografía del sonido o del silencio y a las limitaciones para representar, a través de la fotografía, algo que es primordialmente sonoro o insonoro:

¿Alguien habrá fotografiado al silencio?
Me imagino indicándole:
—Sin mover los labios, mire directamente a la cámara.

¿Lo ideal será estar sordo para fotografiar un grito
y mudo para inmortalizar a un ciego?²²⁴

Sin importar hacia donde enfoquemos la cámara,
siempre haremos retratos de un mundo callado.
Sin embargo, cuando se retratan músicos,
algo zumba sobre el papel.²²⁵

Es claro que el poemario construye la voz de Charles B. Waite a partir de todo lo que desconocemos de él. Justo por el hecho de saber que existió pero que, al mismo tiempo, los datos de su biografía son poco certeros, no lo conocemos, ignoramos su procedencia y jamás hemos visto su rostro. Este poemario es la reiteración del proyecto poético de Hernández de construir y reconstruir a los individuos que elige para sus poemas. Con frecuencia lo hace también con su propia identidad. No sólo se encuentra ahí, sino que forma parte de todo un proyecto poético que se da tanto en el plano literario como en el extraliterario. Recordemos el poema “Fade in” incluido en la sección “Portarretratos” de uno de sus primeros libros, *Cuerpo disperso* (1982): “Lo de menos era empezar / con un autorretrato. / Pero, francamente, no tengo cara / para hacerlo.” Hasta una de sus últimas entrevistas, como

²²⁴ Francisco Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 75.

²²⁵ F. Hernández, *Diario sin fechas* (2013), p. 36.

respuesta a la pregunta “A lo largo del tiempo, ¿ha cambiado algo en tu oficio de poeta? ¿En tu voz?”: “Me siento igual de inseguro. A veces pienso: ‘Ojalá pudiera decir estas cosas pero con otras voces, de otra manera, no regresando a los tonos que usé en los principios’; no soy más que un imitador de voces, para citar a Thomas Bernhard.”²²⁶

En la edición de Almadía del *Diario sin fechas*, las fotografías representan el cuerpo iluminado contrastando con un fondo completamente negro; a diferencia de las fotografías de Waite, se trata de imágenes tomadas en el interior. No forman parte de un espacio abierto. Las formas femeninas no interactúan con objetos de la naturaleza, sino con un tornillo de forma desproporcionada. La reproducción de una de estas fotografías puede apreciarse en la imagen no. 20.



Imagen no. 20. Sin título, tomada del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* editado por Almadía, 2016, p. 65.

La idea del archivo normalmente tiene que ver con el resguardo de algo, contrario a esto, en el *Diario sin fechas de Charles B. Waite* encontramos que el archivo de sus fotografías tiende a la duda y al olvido: un rostro que se borra, un conjunto de fotos sin número, un diario que carece de fechas.

²²⁶ Alicia Quiñones, “Francisco Hernández: ‘No soy más que un imitador de voces’”, en *La Razón*.

Hay una insistencia por la performance del proceso creativo: los autorretratos pintándose, las fotografías tomándose y las coplas improvisándose; al mismo tiempo vemos, detrás de esto el proceso de Hernández escribiendo. Es evidente que en su obra es igual de importante el objeto artístico que el proceso en el que se produjo; en diversos momentos, desde el inicio de sus publicaciones, se encuentran reflexiones de él acerca de su propia escritura, no sólo en lo que dice en sus entrevistas, sino en sus propios textos, nuevamente sobresale el concepto de *autorreflexividad*, ya sea en un texto intermedial, en uno intertextual o en uno metatextual, recordemos también el concepto de metapoeta, que fue mencionado en el primer capítulo, pero que cito nuevamente en palabras de Scarano:

El autor que escribe al autor que escribe es una figura que sustenta esta categoría de metapoeta y funda una tipología específica, el poema abocado a exhibir y poner en primer plano al personaje autoral (en un abanico que puede abarcar a las tres personas gramaticales), desde la mera mención de su nombre propio (elemento clave de la remisión al contexto autoral) a la inclusión de sus ingredientes biográficos más evidentes (susceptibles de verificación por el lector), hasta la reflexión más pormenorizada de su perfil como figura institucional, como tal autor.²²⁷

Menciono tres ejemplos de distintos libros del autor, incluso alejados entre sí temporalmente, pero en los que notamos la referencia al nombre propio del poeta y al trabajo de la escritura. De *Mar de fondo*, libro de 1982:

escribo para verme
en lo que escribo
para nombrarme
en lo que nombro
para oírme pronunciado
por mis palabras
para sentirme caminar
sin cuerpo
por el cuerpo presente
de la memoria.²²⁸

²²⁷ Laura Scarano, “Metapoeta: El autor en el poema”, p.324.

²²⁸ F. Hernández, “Cuerpo presente”, en *Mar de fondo*, p.44.

De *Diario invento*, libro publicado en 2003, diferente del resto de la obra de Hernández, puesto que es un diario ficticio con referentes claramente reconocibles en la vida del autor y en el contexto en el que fue escrito: “Detesto los nombres dobles. Entonces, ¿por qué le puse a mis hijos Edgar Bruno y Omar Luis? Por venganza del Francisco Manuel asestado. Detesto mis apellidos también. Hernández Pérez. Carajo. De haber tenido verdadero talento me habría inventado un pseudónimo.”²²⁹

Y, por último, de su libro más reciente, titulado *Odioso caballo* de 2016:

La voz de mi padre sale
de lo asfixiante del ropero
y pronuncia
el nombre de sastré que me puso.²³⁰

En el siguiente capítulo veremos un proceso que nuevamente se deriva de este proyecto con la construcción de una historia en la que se evidencian los procedimientos de la escritura, pero en este caso se trata de un heterónimo: Mardonio Sinta, de quien el mismo Hernández, en un prólogo ficticio afirma: “Nunca me permitió grabar su voz, ni me dejó tomarle fotografías. Pero aquí están sus versos, para dibujarnos su rostro”

²²⁹ F. Hernández, “Julio 4 de 1998” en *Diario invento*, p. 19. Algo similar escribe Hernández acerca de Hölderlin: “Sabemos que el poeta, al final de su *aventura terrestre*, odiaba su nombre y prefería llamarse Scardanelli.” (*Habla Scardanelli*, en *Moneda de tres caras*, p. 41)

²³⁰ F. Hernández, “Mucho calor” en *Odioso caballo*, p. 188

CAPÍTULO IV. MARDONIO SINTA: PROCEDIMIENTOS DE CONSTRUCCIÓN DE UN LIBRO, UN HETERÓNIMO Y UN AUTOR

“Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación”

Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, p. 43.

1. Los juegos ficcionales de Francisco Hernández

Después de enfrentarme una y otra vez a la poesía hasta ahora publicada de Francisco Hernández, y de repasar obras en las que, considero, existen estrategias cercanas, aunque no idénticas en la creación y recreación de las voces líricas que el poeta ha utilizado desde *Moneda de tres caras* (1994), concluiré con este capítulo acerca de un aspecto distinto, incluso dentro de la misma poética de Hernández: la creación de un heterónimo, Mardonio Sinta, y la ficcionalización de la voz autoral.

Ya en 2005, a partir de la publicación de *El corazón y su avispero e Imán para fantasmas* (ambos de 2004), José María Espinasa rechazaba la insistencia de Hernández en repetir la fórmula que tanto éxito le había dado:

Cae en el peligro del ventrílocuo: le vemos mover la boca aunque la voz se proyecte, y descubrimos entonces que el interlocutor es un muñeco. Hernández lo sabe y no pretende engañarnos, incluso utiliza esa condición escenográfica para dar intensidad al poema, proponiéndose él como muñeco. Sin embargo no consigue convencer a su lector, no entra en sintonía con él [...] Cuando el poeta se embelesa con su propia receta hay que prescindir de ella, pero no es fácil, sobre todo cuando, como es el caso, el autor no considera que esté agotada todavía.²³¹

Para Espinasa el poeta ventrílocuo ya había abusado de la misma estrategia, pero pasarían todavía diez años más en los que Hernández volvería a repetir el uso de personas

²³¹ José María Espinasa, “Imán para fantasmas de Francisco Hernández”, *Letras libres* [en línea].

poéticas en distintos niveles y con diversidad de recursos y características: *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (2006), *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*, firmado por Mardonio Sinta, con prólogo de Hernández (2007), *La isla de las breves ausencias* (2009), *Población de la máscara* (2010), *Una forma escondida tras la puerta* (2012), *Mal de Graves* (2013), y la reedición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* en 2013. Podemos notar, entonces, que el recurso o, mejor dicho, los recursos relacionados con la diseminación de voces, definitivamente desde su perspectiva no estaba concluido aún, puesto que le dio a Hernández cinco poemarios más, en diez años, y la publicación de la colección de coplas de Mardonio Sinta, heterónimo que se fue construyendo en diversas publicaciones a lo largo de una década.

Como se ha dicho en los capítulos anteriores, la crítica ha señalado que la máscara poética es un sello que distingue la poesía de Hernández; para algunos, es un recurso innovador en la poesía mexicana relacionado con otras literaturas y sumamente atractivo para sus lectores; para otros, se trata de una fórmula gastada que Hernández ha agotado en sus poemarios al no saber ocultarse por completo tras la “máscara”. No obstante, las llamadas “máscaras poéticas” en Francisco Hernández no son un recurso específico, sino una suma de éstos que aparecen a lo largo de toda su obra. Reducirlo a un solo concepto implicaría dejar de lado todas las posibilidades de lectura que nos ofrecen.

Víctor Manuel Mendiola explica que hay dos tipos de poemas en la obra de Hernández: “aquellos poemas donde el autor mira el mundo sin la mediación de otras voces interpuestas y aquellos otros donde encontramos la elaboración o la reelaboración de un personaje.”²³² Cuando se habla de Hernández y de las diversas voces que el autor utiliza se

²³² Víctor Manuel Mendiola, *Sin cera*, p. 113.

mencionan indistintamente los términos “voces”, “máscaras”, “personajes”, “personas”, “seudónimo”, “heterónimo”, “alteregos” y “ventriloquia”, y tal parece que todos estos términos tienen la misma función y se construyen de igual forma. Agreguemos a esto que, con frecuencia, se encuentra una referencialidad significativa a la biografía del autor. Cabe añadir que el mismo Hernández es quien frecuentemente resalta las semejanzas entre las personas poéticas que él construye y su vida misma. Esta estrategia forma parte de los recursos que han configurado a un Francisco Hernández ficcionalizado. Resulta interesante que ese autor ficticio no se encuentre exclusivamente en los textos literarios, sino que está en los paratextos: prólogos o notas que normalmente acompañan su obra, de manera específica en *¿Quién me quita lo cantado?* Esto implica que habría que considerar esos prólogos y notas también como paratextos ficticios.

Ahora bien, existe un libro en el que sí podríamos considerar la construcción de un Francisco Hernández ficcionalizado al interior del texto: *Diario invento* (Aldus, 2003), un diario de viaje por ciudades europeas como Madrid, Roma, Praga y Viena, así como un paseo a su pueblo natal, San Andrés Tuxtla, y a La Habana. Este diario contiene apuntes, experiencias de viaje, comentarios acerca de algunos poetas, entre muchas otras divagaciones respecto a la vida, la muerte, la literatura y eventos cotidianos que van desde un partido de fútbol hasta la visita del Papa.

Diario invento fue editado como un libro de poesía, aunque está compuesto por breves narraciones y anotaciones en prosa fechadas de abril de 1998 a marzo de 1999. Definitivamente el poeta construye un libro cuyo principal recurso es la autoficción, como se infiere desde el título; es decir, existe de por medio todo un pacto para suponer que lo que estamos leyendo es el diario real de Hernández y que todo lo que dice en verdad sucedió. Este libro no ha tenido ningún tipo de crítica y posiblemente no sea tan llamativo debido a

que el personaje principal no se identifica con un nombre diferente al del autor. En mi opinión, ahí es donde se encontraría la verdadera máscara al construir un personaje, aunque también se llame Francisco Hernández.²³³

Aunque en *Diario invento* estamos leyendo relatos en los que podemos reconocer sucesos de la vida cotidiana del autor, este libro pasa por un artificio verbal que nuevamente lo ubica en un espacio ficcional en el que él es el protagonista. Toda la construcción del diario es atravesada por un pacto ficcional, aunque muchas de las cosas que narra se correspondan con hechos históricos que efectivamente sucedieron en el periodo considerado: abril de 1998-marzo de 1999. Mencionemos, por ejemplo, las muertes de Octavio Paz (19 de abril de 1998), Carlos Illescas (22 de junio de 1998), Germán List Arzubide (17 de octubre de 1998), o Ted Hughes (28 de octubre de 1998); el Mundial de 1998 en Francia; la visita del Papa Juan Pablo II a México en enero de 1999. Asimismo, es posible rastrear indicios o comentarios respecto a textos que posteriormente serían publicados por Francisco Hernández, por ejemplo, la aparición de las primeras poetografías sobre Octavio Paz, publicadas en la revista *Viceversa* en julio de 1998, y sobre Rubén Bonifaz Nuño; algunas coplas de Mardonio Sinta que no fueron publicadas en las primeras ediciones; o, incluso, un esbozo de un diario ficticio del Dr. Alzheimer que hasta ahora no ha sido publicado por el autor.

²³³ Aunque la crítica no tuvo interés en *Diario invento*, hay al menos tres entrevistas en donde el tema se comenta, como en la de Alejandro Alonso, en la que las preguntas al autor parten de lo que se dice en el diario: “[Alejandro Alonso:] ¿Qué diferencias encuentra usted entre *Diario invento* y sus trabajos anteriores? [Francisco Hernández:] El libro tiene partes autobiográficas y otras inventadas. Pensé que todo, en su conjunto, podía ser atractivo, pero no fue así. De los veinte libros que he publicado, es el primero que no gana una sola reseña.” (Alejandro Alonso, “*Diario invento*: entrevista con Francisco Hernández”, en *La Jornada Semanal*, en línea.) Al responder de esta manera Hernández deja claro que tanto él como las editoriales que lo publican tienen una conciencia muy clara de la recepción de su obra como producto, es por esto que no hay otro libro que se parezca a *Diario invento*, puesto que no fue mínimamente exitoso. Los libros de Hernández se adaptan muy bien a los requerimientos de distintos premios, tienen una cohesión interna muy clara, hay un proyecto definido, un hilo conductor, referencias que dialogan con la tradición para que no parezca demasiado experimental.

Asimismo, en este libro se presenta como un personaje más “L A”, “la jarocho” o “la cordobesa”, personaje que se puede identificar como la compañera de Francisco Hernández, Leticia Arróniz, quien es fundadora de la Galería Arróniz Arte Contemporáneo. Es evidente que, en este libro, Hernández comenzaba a configurarla como un personaje que, posteriormente, sería la protagonista del libro *Mal de Graves*.

Resulta indispensable hablar de *Diario invento* puesto que evidencia gran parte de lo que a Hernández le interesa acerca de la obra artística: su proceso de creación y las circunstancias que el artista vivía durante ese proceso. Además, este diario ficticio abarca dos años de la década en la que se fue configurando la obra de Mardonio Sinta. En *Diario invento* aparecen las coplas del heterónimo, en algunas ocasiones, tal como lo harán en los márgenes de los textos de Mardonio Sinta. Nuevamente Hernández hace uso de su propio yo ficcionalizado para contar cómo encontró algunas letras del coplero que no habían sido publicadas hasta ese momento o, bien, hace alguna mención para reforzar los datos biográficos del repentista y el estilo que lo caracteriza:

(Agosto 16 de 1998) Al buscar mi acta de nacimiento, encuentro estas coplas inéditas de Mardonio Sinta: “El río llega hasta Monina / ese lugar tan famoso.” [...] (Noviembre 1 de 1998) Calavera para L A, imitando a Mardonio Sinta: “Vino la muerte, chiquita, / buscando tu corazón” [...] (Febrero 2 de 1999) Un día como hoy, de pura trepidante candela, nació Mardonio Sinta en algún lugar del estado de Veracruz. Ni duda cabe: nació bien alumbrado. [Febrero 18 de 1999] En una caja de cartón de conocida marca de detergentes, encuentro estas coplas para mí desconocidas, del viejo Mardonio: “No es una palma de Oriente / ni una diosa cegadora” [...] ²³⁴

Estas coplas que hasta ese momento eran inéditas aparecieron posteriormente en *¿Quién me quita lo cantado?*, con algunos cambios mínimos, con excepción de la calavera. La razón de ello es que, de acuerdo con el Francisco Hernández ficcionalizado, únicamente imita a Mardonio Sinta y no se la atribuye al coplero.

²³⁴ Francisco Hernández, *Diario invento*, pp. 34, 62, 95 y 101.

Tal como sucede con las obras de otros, llámese autorretrato, fotografía, grabado, coplas, poesía, cerámica o música, gran parte de lo que se representa en la obra de Hernández es el proceso de creación. En la poesía hernandina lo que observamos, como receptores del objeto artístico, es también la herramienta con la que éste fue hecho, los pensamientos que pasaron por la cabeza del artista, las experiencias de vida que lo llevaron a construirla e, incluso, la forma en la que el cuerpo y la mente se fueron degradando durante ese proceso. Así podemos ver que Hernández nos muestra personajes que son alcohólicos, cocainómanos, depresivos, epilépticos... o que incluso, el mismo Hernández configure a su yo ficticio con algunos o todos estos padecimientos, independientemente de que el autor también los padezca.

2. Mardonio Sinta, la construcción de un heterónimo a lo largo de una década

En 1993 apareció el título del primer libro en el que se publicaron las coplas de Mardonio Sinta: *Coplas a barlovento*. “A barlovento” significa literalmente navegar contra el viento; y, tal vez, significa también escribir siendo un yo distinto, es decir, escribir con la pluma de Mardonio Sinta y no con la de Francisco Hernández. Un año después de *Coplas a barlovento* se publicó un segundo cuadernillo de Sinta: *Una roja invasión de hormigas blancas* (1994). El título está tomado de un verso del poema “Galope súbito”, del colombiano Eduardo Carranza.²³⁵ En el prólogo de *¿Quién me quita lo cantado?* Francisco Hernández

²³⁵ Cito algunos versos del poema: “A veces cruza mi pecho dormido / una alada magnolia gimiendo, / con su aroma lascivo, una campana / tocando a fuego, a besos, / una soga llanera / que enlaza una cintura, / una roja invasión de hormigas blancas, / una venada oteando el paraíso / jadeante, alzado el cuello / hacia el éxtasis [...]” en Juan Gustavo Cobo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, p. 93.

(ficcionalizado) comenta que Mardonio Sinta le pedía que le leyera poemas de varios autores, entre ellos, Eduardo Carranza.

El recurso de titular un libro con los versos de un poema ajeno es habitual en la poesía hernandina: *El infierno es un decir* (1993), es una antología cuyo título se deriva de un poema de Mardonio Sinta, y publicada en la misma década en la que el heterónimo se estaba construyendo. *Población de la máscara*, como vimos en el segundo capítulo, es un verso tomado de un poema del venezolano Rafael Cadenas. *Mi vida con la perra* refiere a un poema de Octavio Paz titulado “Mi vida con la ola”. Asimismo, en los libros de Hernández se tejen múltiples relaciones intertextuales en los epígrafes, donde podemos encontrar palabras de Octavio Paz, Vasko Popa, Antonio Cisneros, Luis Cardoza y Aragón, Hölderlin, Novalis, Georg Trakl, Gustave Flaubert, entre muchos otros. Incluso se encuentra en, *Oscura Coincidencia*, un epígrafe apócrifo de Bruno Bianco, un heterónimo del que se hablará más adelante.

Es evidente que Hernández conoce y aprovecha las posibilidades que le brindan los paratextos para construir su propia obra a partir de lo que otros poetas han hecho tanto en el uso de recursos como en los temas empleados. Esto es particularmente relevante en la publicación de los poemas de Mardonio Sinta, tanto en sus versiones de revista como de libro.

Por mencionar sólo un ejemplo, en la “Autobiografía” de Mardonio Sinta aparece un poema titulado “Jorge Cantú de la Garza”, quien fue un escritor regiomontano que murió en 1998 y entre su obra se aprecian diversos poemas que versan respecto a los cuestionamientos del yo, como “Identidad” o “¿Qué o quién?”, en los que leeremos versos como los siguientes: “Siempre tengo un hermano gemelo, el que me abre / la puerta de casa cuando llego,

borracho, a buscarme; / ¿o es el quien llega borracho a buscarse / y yo le abro la puerta? ¿Yo soy o soy?”²³⁶

En 1995 se publicaron en la revista *Tierra Adentro* las “Coplas del desamor”, firmadas por Eugenio Sinta, el supuesto hermano de Mardonio Sinta. Estas nunca fueron recopiladas en los libros firmados por Mardonio, ni han sido mencionadas por la crítica. Al igual que sucede con las coplas firmadas por Mardonio, las de Eugenio Sinta comparten espacio en la misma publicación con algún texto de Francisco Hernández. Las “Coplas del desamor” se encuentran páginas antes del artículo de Frédéric-Yves Jeannet, “Francisco Hernández: celebración de la polifonía” y de la entrevista de Ana María Jaramillo, “Del infierno a la página” en el no. 75 de dicha revista.

Entre 1996 y 1997 fueron publicadas algunas coplas sueltas en una columna del *Periódico de Poesía*, titulada “La guitarra del coplero”, firmada por Mardonio Sinta; en ocasiones en el mismo número podía surgir también un poema o un comentario de Francisco Hernández. Las coplas publicadas en *Periódico de poesía* fueron posteriormente integradas al volumen *¿Quién me quita lo cantado?*, algunas con ligeras modificaciones. En esa publicación periódica podemos encontrar “El políglota” —en el mismo número se localiza el poema titulado “Cinco apuntes (a lápiz) sobre la poesía de Jorge Esquinca” de Francisco Hernández—; “Con cien pájaros cantores”; “Coplas para Jaime Sabines” —acompañada de una anécdota de Francisco Hernández donde cuenta que él le mostró a Sinta la poesía de Jaime Sabines y a los pocos días Mardonio lo sorprendió con unos versos dirigidos al poeta chiapaneco—; y “Diálogo de la laguna encantada”, una serie de coplas dramatizadas en las

²³⁶ Jorge Cantú de la Garza, “¿Qué o quién?”, en *Poemas en que yo estaba escondido*. Este autor también aparece mencionado en el *Diario invento*: “(enero 4 de 1999) Despierto y pienso: hoy, hace un año, murió mi amigo Jorge Cantú de la Garza. El SIDA no podrá destruir su poesía.” (p. 81).

que hablan Él y Ella en contrapunto, de forma semejante a la estructura del *Cantar de los cantares*, pero con un tono de erotismo burlesco.

Este orden en el que aparecen los textos muestra el proceso de selección de los mismos, apela a la lectura consciente del lector. Recordemos que, a lo largo de toda su obra, Hernández evidencia un proceso de escritura y procesos de edición conscientes, el orden de los artículos en esta revista es una más de las pautas de la *autorreflexividad* que se encuentra a lo largo de la obra hernandina.

Posteriormente, en 1999 se agregó la “Autobiografía” de Mardonio Sinta y un prólogo firmado por Francisco Hernández en la edición que lleva por título *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía* en Oro de la noche ediciones, vuelta a publicar por la UNAM en 2007. Entre las coplas de Mardonio Sinta podemos encontrar el verso que le da título: “¿Quién me quita lo cantado?/ si para cantar nací”. El primer verso refiere al dicho popular “¿Quién me quita lo bailado?” que hace referencia al disfrute y gozo que pudo tenerse anteriormente, aunque después se esté padeciendo. El segundo verso alude a la canción “La chancla”: “Malhaya quién dijo miedo/ si para morir nací”, nuevamente sugiere al disfrute de los placeres pese a las consecuencias y a la muerte. Es evidente que la creación de los títulos de la poesía hernandina se entretajan en una amplia diversidad de referentes literarios (*Mi vida con la perra*, *Población de la máscara*), de juegos de palabras y calambures (*Mascarón de prosa*, *Diario invento*, *Antojo de trampa*, *Óptica la ilusión*, *Odioso caballo*) y de referentes a la cultura popular como es el caso de *¿Quién me quita lo cantado?* Recordemos también, como se mencionó en el primer capítulo, que así como el

autor toma versos o frases de la cultura popular, algunos de los versos de Mardonio Sinta ahora forman parte de canciones del grupo Son de Madera.²³⁷

Con el recorrido anterior podemos percatarnos de que la construcción de Mardonio Sinta no se encuentra exclusivamente en la publicación de un libro, sino que va de 1993 a 1999;²³⁸ comienza con textos sueltos y culmina con la compilación de las coplas más una autobiografía. Aún más importante resulta el trabajo paratextual que Hernández lleva a cabo en la construcción de Mardonio Sinta y el proceso de ficcionalización de Francisco Hernández. Como se mencionó anteriormente, éstas son realmente las máscaras de la poesía hernandina, no sólo es el hecho de que la enunciación en el poema sea a partir de una entidad diferente a la del autor empírico, de hecho, puede tratarse de un personaje que lleve el mismo nombre que el autor; sino que se trata de un procedimiento en el que se construye alrededor de esta persona ficticia toda una serie de pensamientos, formas de hablar, historias de vida, que suelen tener referentes en la realidad.

Recordemos nuevamente el concepto de metapoeta de Scarano, *Diario invento* y *¿Quién me quita lo cantado?* son los libros en los que podemos apreciar el nivel más alto de presencia ficticia y autorreferencial del autor. Laura Scarano habla de autoficción en el género lírico refiriéndose a “algunos componentes textuales que habilitan su uso: la aparición explícita del nombre del autor, fechas y demás componentes autobiográficos verificables, remisiones directas a la historia empírica y a las circunstancias de producción real del texto, a sus obras, etc.”²³⁹

²³⁷ Ver p. 27.

²³⁸ Pese a que en el prólogo de *¿Quién me quita lo cantado?* se dice que Mardonio Sinta murió el 5 de agosto de 1990.

²³⁹ Laura Scarano, “Metapoeta: El autor en el poema”, p.326.

Todos los elementos señalados por Scarano se encuentran tanto en *Diario invento* como en *¿Quién me quita lo cantado?*, no obstante, en la primera obra, Hernández es el protagonista y narra todo tipo de eventos que le ocurrieron en los años 1998 y 1999. En la segunda obra mencionada, Hernández no es el protagonista, pero sí funge como un narrador testigo que tiene como propósito recopilar las coplas de Mardonio Sinta.

3. El heterónimo como máscara poética

Existen pocas reflexiones en cuanto al uso del heterónimo Mardonio Sinta; por una parte, los comentarios y las entrevistas consisten en mantener el proyecto lúdico del poeta, como en la realizada por Verónica Rivera en 1997: “Mardonio Sinta es un hombre vestido de blanco. Lleva un sombrero amarillo de palma y las venas saltadas en las manos. Abre la puerta, invita a pasar y ofrece un ron. Todo esto lo hace sin palabras; apenas señas, gestos. Enseguida llega el poeta Francisco Hernández, escritor venido de la tierra de los sones y las jaranas, quien en cada verso descende a la oscuridad de los abismos.”²⁴⁰

Por otra parte, existen dos textos académicos en donde se menciona el heterónimo de Mardonio Sinta —más allá de sólo registrar la existencia del mismo—: la tesis de licenciatura de Rodrigo Trujillo Lara (2004), titulada “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández”, en la que dedica un capítulo al heterónimo de Hernández; no obstante, el autor lo pone al mismo nivel que los personajes de *Moneda de tres caras*. En ese mismo año, Trujillo Lara publicó un artículo titulado “Francisco Hernández: la escritura del diálogo”, aunque el autor arriesga un poco más en este artículo,

²⁴⁰ Verónica Rivera, “Entrevista a Francisco Hernández”, en *Artes poéticas. Libro de notas* [en línea].

toca brevemente el aspecto del heterónimo y sugiere la importancia que existe en la poesía hernandina en cuanto a desdoblamiento de voces, intertextualidad y combinaciones de recursos literarios, no exclusivamente poéticos: “Objetivada, la escritura de Hernández queda definida por una poética fundamentalmente dialógica, tendiente a la otredad en términos de enmascaramientos e intertextualidades y de hibridación como consecuencia.”²⁴¹

A su vez, en la tesis doctoral de Mónica Velázquez Guzmán, se comparan tres obras poéticas: “Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Raúl Zurita y Blanca Wiethüchter”. Al igual que la tesis de Trujillo Lara, Mónica Velázquez Guzmán se centra en *Moneda de tres caras* y menciona a Mardonio Sinta como una veta más de la misma estrategia,²⁴² aunque distingue la obra hernandina de la de Zurita y Wiethüchter al concluir que:

Estos poemarios [los de *Moneda de tres caras*] constituyen un lugar de encuentro para lenguajes y mundos caracterizados de forma plural, parcial, fragmentaria y a veces problemática. La consecuencia es un replanteamiento del “pacto” de lectura establecido con las características del género poético. Ante estas poéticas, el lector se ve obligado a aceptar que: el hablante es diferente y distante del autor, incluso en el caso de que exista un ente de ficción que comparta datos biográficos o contextuales o aun el mismo nombre. El mismo lector decodifica las estrategias que establecen un espacio y un tiempo, una caracterización o una tipografía que alertan de un cambio de voz. Y, finalmente, acepta una pluralidad y una dislocación en los sentidos del texto que lo alejan de la concepción más “expresiva” o “subjativa”, entendida como experiencia transmitida por un sujeto único. Aquí no se apela a la sinceridad de las experiencias referidas, sino a la verosimilitud que éstas tengan respecto de la identidad que las enuncia, por más difusa que ésta sea.²⁴³

²⁴¹ Rodrigo Trujillo Lara, “Francisco Hernández: la escritura del diálogo”, en Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas del siglo XX*, p. 362.

²⁴² Otro ejemplo textual en el que se coloca a las “máscaras” de Francisco Hernández en el mismo nivel ficcional del heterónimo Mardonio Sinta es en la entrevista “Noticias de Borneo”. Una de las menciones al heterónimo de Hernández es en la siguiente enumeración: “Francisco Hernández ha creado desde hace veinte años una cosmología poética de múltiples voces cuya conjunción constituye un coro vibrante, a través de las muchas personalidades que lo configuran (Mardonio Sinta, trovador jarocho, el compositor Robert Schumann, los poetas Lezama Lima, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, y otros muchos rostros que se van delineando desde *Portarretratos*, libro recopilado en *Cuerpo disperso*” (Frédéric-Yves Jeannet, “Noticias de Borneo” en , p. 160.)

²⁴³ Mónica Velázquez Guzmán, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, p. 325.

Conuerdo con Velázquez Guzmán en su comentario respecto a que la poesía de Francisco Hernández replantea el pacto de lectura del género poético y en la reafirmación del hablante poético como ente de ficción. En el caso específico del corpus que la autora estudia, me parece pertinente el hecho de que en los poemarios en los que se alude a personajes referenciales históricos no se apele a la sinceridad, sino a la verosimilitud. En estas mismas características entraría el poemario estudiado en el tercer capítulo de esta tesis: *Diario sin fechas de Charles B. Waite*. No obstante, considero que el concepto de verosimilitud adquiere una mayor complejidad en lo que sucede con la construcción ficcional de Mardonio Sinta y con la construcción autoficcional de Francisco Hernández respecto a la relación de este último con su heterónimo. Las barreras de lo “real” y lo ficticio se rompen y se combinan con contradicciones que bien pueden colocarse tanto en boca del autor, como del heterónimo, e incluso de los entrevistadores de Hernández, quienes se vuelven partícipes de la performance de Mardonio Sinta.

Liliana Swiderski menciona, acerca de los heterónimos –como posibilidad de la máscara– que los autores emplean “reforzadores de la verosimilitud”, tales como manuscritos, grabaciones y traducciones apócrifas. Algunos de ellos los encontraremos en el heterónimo de Francisco Hernández. Estos reforzadores de verosimilitud creados por Hernández, a su vez, se ajustan a la perfección con prácticas comunes entre los repentistas veracruzanos: por una parte, escuchar las coplas de los contrincantes y tomarlas como propias conservando la versión escuchada, o bien, modificándola a placer, tal como se relata en *La versada de Arcadio Hidalgo*, libro en el que Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, recuperan las coplas de Hidalgo y escriben la introducción del libro. Consideremos este fragmento:

Entre los jarochos, campesinos de la costa de Veracruz, se entiende por versada las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él; se trata de un conjunto de versos de los que echa mano durante el canto y en ocasiones también

para declamar. En el transcurso de un fandango un músico puede guardar en su memoria una o varias coplas con las que siente alguna afinidad; si son ajenas, cuenta siempre con la libertad de cambiarlas a su conveniencia. [...Así] una versada no tiene existencia formal y estática: es una ocurrencia oral y circunstancial; cambia, crece, cae en el olvido.²⁴⁴

Otra posibilidad de la versada consiste en transcribir las coplas y pasarlas de generación en generación. La primera, directamente relacionada con la oralidad, resulta interesante puesto que apunta, en el caso de los repentistas o improvisadores de coplas, al momento justo de la creación; la segunda posibilidad, que tiene que ver con la palabra escrita, no es tan aludida, pero igualmente sucede con frecuencia, como se explica en *La versada*: “lo conservan viejos trovadores en la memoria, en cuadernillos o en viejos manuscritos que, como en este caso, me facilitaron parientes y amigos de poetas ya fallecidos.”²⁴⁵

De este desvanecimiento de la memoria, Hernández se vale, en ocasiones, para poner acotaciones al pie de página del tipo, “*Incompleto en el original”, “*Ilegible en el original” o “*Fragmento”,²⁴⁶ con las que va llenando los huecos imaginarios que nos permiten configurar el acto de rememoración de un hombre viejo y enfermo. También funcionan como una invitación a que otros compongan el verso con su propia versión, siguiendo la tradición de la versada.

Estas anotaciones que aparecen principalmente en la parte de “Autobiografía” son una forma de los reforzadores de verosimilitud, puesto que en el “Prólogo” firmado por Francisco Hernández se lee la explicación de cómo las coplas que conforman esa parte fueron obtenidas de manera escrita: “A esa mujer [Lluvia Aurora Castillo] que afortunadamente

²⁴⁴ Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 10.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁶ Ver pp. 151, 154, 162, 182, 184 de Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 151

pude localizar cerca de Catemaco, se le quedaron muchas coplas y un intento, también rimado, de autobiografía. Con su autorización la publicamos.”²⁴⁷

El resto de las coplas, de acuerdo con lo que Hernández afirma en el paratexto, fueron obtenidas directamente de la voz de Mardonio: “Me tocó, por suerte, ser algo así como su amanuense. Él entonaba sus canciones una y otra vez hasta saberlas de memoria y yo las copiaba en mis cuadernos”.²⁴⁸ Léase, a continuación, la semejanza con lo que dicen Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez acerca de cómo fueron compilando las coplas de Arcadio Hidalgo:

Para juntar la presente colección nos servimos de dos fuentes: un par de cuadernos manuscritos de don Arcadio que datan de 1973 y que fueron la base de la primera edición, y unas seis o siete libretas de apuntes que a manera de diario recopilamos durante los cuatro años que viajamos juntos como parte del grupo musical “Don Arcadio Hidalgo y el Grupo Mono Blanco”. Junto con él repasamos las coplas, lo incitamos a que recordara las partes faltantes; muchas fueron completadas o cambiadas, también compuso otras nuevas. El tamaño del texto duplicó, pero esto no significa que esta colección sea la versada completa y definitiva de Arcadio Hidalgo: es sólo lo que se pudo salvar de ella cuando él tenía noventa años de vida.²⁴⁹

Existen varios elementos en común entre Mardonio Sinta y Arcadio Hidalgo, pero esas similitudes se perciben principalmente si comparamos los libros y su composición textual, en los que se recopilan las coplas de cada uno. Observamos, sobre todo, la idea de una obra no concluida: “esto no significa que esta colección sea la versada completa y definitiva de Arcadio Hidalgo...”. En Mardonio Sinta, la idea de la versada como una compilación en proceso de construcción se encuentra en el subtítulo del libro mismo: *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*. Cabe mencionar que estas dos versadas se publican después de la muerte de sus creadores, tanto en el caso de Hidalgo como

²⁴⁷ Francisco Hernández, Prólogo a *Quién me quita lo cantado*, p. 10.

²⁴⁸ *Id.*

²⁴⁹ Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 18.

en el de Sinta. Pero recordemos que la idea de la versada parte de una construcción que responde a la oralidad, no a la individualidad de un autor. En otras palabras, la muerte del autor empírico (Arcadio Hidalgo) o ficticio (Mardonio Sinta) no cancela la posibilidad de que estas coplas sigan creciendo.

Notamos que en ambos se anotan los datos biográficos de los autores, aunque éstos sean dudosos, por alguna razón ambos repentistas modifican su lugar de nacimiento, esta información se encuentra en la introducción y en el prólogo, respectivamente. Por otra parte, encontramos que en ambos casos se hace una autobiografía a modo de coplas, que incluyen presentación y despedida, esto último forma parte de un recurso retórico de los repentistas para llamar la atención de su público:

Yo me llamo Arcadio Hidalgo
soy de nación campesino,
por eso es mi canto fino [...];

Yo soy como mi jarana,
con el corazón de cedro,
por eso nunca me quiebro
y es mi pecho una campana;
y es mi trova campirana
como el cantar del jilguero [...].²⁵⁰

Ya me voy a despedir
de todos mis amigos
porque me voy a vivir
a la tumba del olvido
y es todo mi sentir
que usted no se va conmigo.

Por aquí está la salida
que hace rato ando buscando.
Adiós, que siga gozando,
si Dios le presta la vida,
que yo ya voy acabando.²⁵¹

²⁵⁰ Arcadio Hidalgo, *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 73.

²⁵¹ Arcadio Hidalgo, *Ibid.*, p. 68-69.

Veremos, más adelante la presentación y despedida de Mardonio Sinta y retomaremos el hecho de que en estas coplas que, de inicio se presentan como lúdicas y divertidas, concluyen con el tema de la muerte. Las despedidas de Hidalgo y de Sinta no son sólo del escenario al final de una presentación, sino de la vida, en ambos casos se trata de repentistas viejos, el rescate por escrito se hace debido a que ninguno de los dos tiene un resguardo más allá de su memoria.

Al igual que sucede con Mardonio Sinta, también en la versada de Arcadio Hidalgo se hacen anotaciones paratextuales que indican alguna acotación respecto a las coplas, por ejemplo “Después de la muerte de don Arcadio, en el estuche de su jarana se encontraron estas coplas...”

Otra semejanza entre ambos repentistas, es la configuración autobiográfica que se da, a la par, en textos en prosa que se conforman como anécdotas de su juventud y que, a su vez, van acompañadas de coplas, o bien, explican el origen de alguno de sus versos: “Cuando estoy cantando y tocando, me fijo en las muchachas que están a mi alrededor: si son altas o chaparritas, si tienen ojos grandes, si andan vestidas de azul o de verde, para de ahí inventar un verso bonito, para alegrarlas: “Yo ayer salí de Alvarado / y a este lugar llegué; / hago versos a mi agrado / y cantando les diré: / esa de blusa verde, / mi vida qué bien se ve.”²⁵²

Este ejemplo es similar a la anécdota del partido de beisbol y las coplas que de esta anécdota se derivan en la historia de Mardonio Sinta, veremos el caso más adelante. Las similitudes con las dos formas en las que supuestamente las coplas de Mardonio Sinta llegaron a Francisco Hernández son justamente las mencionadas en *La versada de Arcadio Hidalgo*, libro con el que pueden encontrarse otras coincidencias más.

²⁵² Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, “Don Arcadio Hidalgo, el jaranero” en *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 112.

En el primer capítulo se comentó que Juan Pascoe, impresor y fundador del Taller Martín Pescador, fue también cofundador del grupo Mono Blanco en la misma década de los setenta cuando intentaban rescatar la tradición de los fandangos en las fiestas comunitarias:

Con ayuda de Arcadio Hidalgo, un jaranero y versador experimentado que, poco tiempo después, también habría de integrarse al grupo, los músicos de Mono Blanco acudieron a las poblaciones en donde aún se practicaban fandangos, como en Saltabarranca, Tlacotalpan o Minatitlán (Sevilla, 2017). Su principal motivación era aprender el son jarocho de los viejos campesinos, el son que era inclusive discriminado por no parecerse a la versión vertiginosa y preciosista que se escuchaba en la radio y en los discos de acetato. Pronto descubrirían que, para asegurar que la tradición del fandango continuara, había que crear generaciones de relevo.²⁵³

Como parte del proyecto de recuperación del son jarocho Juan Pascoe y Gilberto Gutiérrez llevaron a cabo la primera edición de *La versada de Arcadio Hidalgo*, de 1981; posteriormente, en la década de los noventa, Francisco Hernández configuró la imagen autoral de su heterónimo, Mardonio Sinta. Toda esta serie de relaciones cronológicas me hizo encontrar amplias conexiones no sólo entre las coplas de Arcadio Hidalgo y Mardonio Sinta, que no sería extraño al pertenecer al mismo género –musical y literario–; lo interesante es la similitud en la estructura y contenido del libro.

En ambos libros se hace una presentación de la importancia del rescate de las coplas, se recuerda un poco acerca de la biografía del autor, el valor que debe otorgarse a la oralidad, la forma en la que los repentistas van dejando su obra a otros y además hay coincidencias en los temas de las coplas: la geografía, la flora y la fauna del lugar, el amor y el desamor, las historias de los habitantes del pueblo, viajes a otras localidades cercanas, mención a seres fantásticos como brujas y sirenas; además de las, ya mencionadas, fórmulas de presentación y despedida.

²⁵³ Melba Velázquez Mabarak, “El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico, en *Balajú. Revista de cultura y comunicación* [en línea].

Cabe agregar que, en 1997, Hernández publicó en el Taller Martín Pescador *Los signos del Zodiaco. 12 poemas a partir de los grabados de Artemio Rodríguez*. Nuevamente, resulta fundamental observar el universo de la poesía hernandina desde otros ámbitos, no sólo desde la tradición de la literatura mexicana, con la que indudablemente mantiene un diálogo, sino desde la cultura popular y los grupos marginales. Recordemos que Hernández mantiene un trabajo constante con las editoriales independientes y que hemos evidenciado, desde los capítulos anteriores, la importancia que tiene para el autor el soporte de sus textos, el proceso de escritura y manufactura del libro, al igual que todos los espacios paratextuales como son los títulos, la portada, los epígrafes, la nota de autor, así como la referencia a las fuentes consultadas. En la creación de Mardonio Sinta todos estos espacios son relevantes, puesto que es donde se mueve la figura autoral de Francisco Hernández ficcionalizado.

Recordemos también el término de Scarano acerca del metapoeta y sus espacios y estrategias de construcción: “En este sentido, son dos los elementos que orientarían el pacto: los componentes formales marcados (el nombre propio del autor, sus datos biográficos, etc.) y el nivel paratextual que prescribe el modo con que debemos recibirlo en tanto objeto estético y orienta su circulación y recepción en el campo artístico y social (la etiqueta de género con que se edita, el nombre del autor en la cubierta, las formas de promoción del libro, etc.)”²⁵⁴

Hasta aquí ya se han destacado todos los elementos que Scarano menciona: presencia del autor con su nombre completo y datos históricos comprobables que se insertan en los espacios de ficción; la forma en la que se presentan sus libros titulados con un género al que no responden por completo: un diario que carece de fechas, otro diario que se presenta como

²⁵⁴ Laura Scarano, “Metapoeta: El autor en el poema”, p.337.

poesía en prosa, una autobiografía escrita por otra persona, entre otros. Y, por último, la configuración autoral de Francisco Hernández en las notas o prólogos de sus obras, en sus entrevistas e incluso en las lecturas performance, que éste lleva a cabo cuando presenta las coplas de Mardonio Sinta.

De vuelta a la configuración de las máscaras de Francisco Hernández, es importante entender los desdoblamientos ficticios del autor, la complejidad de estudiar la diversidad de voces en la poesía hernandina y compararla con la que radica en autores como Antonio Machado, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges o César Vallejo, incluso con Ezra Pound. Acerca de todos ellos escribió Hernández en algún momento, ya refiriéndose a las semejanzas de sus mundos poéticos o bien en poemas en los que alude específicamente a las estrategias poéticas de búsqueda y cuestionamiento de la identidad. Asimismo, resulta interesante la cercanía a las formas en que se construyeron algunos heterónimos dentro de la poesía mexicana contemporánea en autores como José Emilio Pacheco, Guillermo Fernández, Vicente Quirarte y Cristina Rivera Garza. Acerca de los tres últimos puede consultarse el anexo no. 2, titulado “Heterónimos de la poesía mexicana reciente relacionados con Francisco Hernández”.

Desde el inicio de la obra de Francisco Hernández nos encontramos con un poema en el que el tema es Fernando Pessoa: “Apontamento”, en su primer libro titulado *Gritar es cosa de mudos*.²⁵⁵ Nótese también la coincidencia entre la causa de muerte de Fernando Pessoa y la de Mardonio Sinta: cirrosis hepática, además de diversas menciones que el autor hace respecto a la obra y a la figura del escritor portugués, por ejemplo: “Francisco [Segovia]

²⁵⁵ “[...] Tanto tiempo inventándote / para que naufragaras en la playa / donde la ausencia emerge. / Pessoa Fernando, / tanto sueño buscándote / para encontrarte al fin en cada esquina / con tu cirrosis de dos pisos, / el diario en cabestrillo / y los ojos vueltos con tristeza / hacia donde dos marineros / se orinan entre sí.” (Francisco Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. I, p. 37.)

acababa de traducir y publicar la *Oda marítima* y otros poemas, de otros heterónimos. También me dio a conocer una frase de Bernardo Soares que desde entonces me acompaña: ‘El corazón, si pudiera pensar, se pararía’. Al poco tiempo vendí mi coche y me fui a Lisboa.”²⁵⁶

O bien, en otra entrevista, en la que es claro que Hernández conoce la nomenclatura que se deriva de las creaciones de Pessoa: “Ahora estoy relejendo *El libro del desasosiego* de Pessoa, y me encuentro con un personaje que es y no es, Bernardo Soares, y que a fin de cuentas nos habla de cómo vivía Pessoa. Por eso es un semiheterónimo.”²⁵⁷

La relación intertextual entre la obra de Hernández y la de otros autores que han explorado la diversidad de voces, personas o heterónimos es evidente; de forma similar, Hernández reflexiona en sus textos acerca de esa estrategia literaria. No obstante, al igual que sucedió con Pessoa, no existe, desde las palabras de Hernández, una clasificación estricta de lo que fue haciendo a lo largo de su obra poética. Y, aunque esta existiera, tampoco sería la única manera de acercarse a esa multiplicidad de voces.

De acuerdo con Ani Bustamante, en su libro *Los pliegues del sujeto*, en el caso de Fernando Pessoa, su universo de heterónimos está integrado por “Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa (ortónimo) y Bernardo Soares (semi-heterónimo).”²⁵⁸ Hernández sólo ha creado hasta ahora a Mardonio Sinta como un heterónimo íntegro, con una biografía y un estilo muy definidos y, como parte de esa creación, inventó también a su hermano Eugenio Sinta, de quien sólo se tiene registrado un

²⁵⁶ Víctor Cabrera y Luis Paniagua, “La incurable locura: Entrevista con Francisco Hernández”, en *Periódico de poesía*, en línea.

²⁵⁷ Mario Eraso Belalcázar, “Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura”, en *Literatura, teoría, historia, crítica*, en línea.

²⁵⁸ Ani Bustamante, en su libro *Los pliegues del sujeto*, p. 157.

poema, pero que ningún crítico ha mencionado dentro de las “máscaras” de Hernández. Más adelante veremos también la creación de otro heterónimo, Bruno Bianco, que no ha salido exclusivamente de la pluma de Hernández, sino que comparte su autoría original con otros poetas. Aunque también es un heterónimo de Hernández, no es solo de su autoría y su complejidad, como construcción autoral ficticia, es menor que la de Mardonio Sinta.

No obstante, aunque no tiene muchos heterónimos sí ha creado diversas personas del tipo *personajes*, al igual que Pessoa. Ani Bustamante les llama “personajes”, a los que diferencia de los heterónimos de la siguiente manera: “Si bien a lo largo de su vida Pessoa creó unos 70 personajes, los aquí mencionados, los propiamente llamados heterónimos son los que alcanzaron un perfil y un estilo definidos, siendo radicalmente otros en relación al autor. Éste los vivía como personas reales, teniendo de ellos una imagen tan clara que decía no asombrarse si un día se cruzaba con uno por la calle.”²⁵⁹

Tanto en Hernández como en Pessoa se confunden con frecuencia los conceptos de “seudónimo” y “heterónimo”. El seudónimo se utiliza para escribir como sí mismo, pero con una identidad secreta, es decir, lo único que cambia es el nombre. El heterónimo, en cambio, es mucho más complejo, puesto que implica crear no sólo una nueva identidad, sino un estilo distinto.

En su artículo “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo”, Liliana Swiderski diferencia las características del seudónimo y del heterónimo a partir de la presencia de los ya señalados “reforzadores de verosimilitud”:

El escritor inventa personajes que suscriben determinados pasajes de su obra, estrategia que suele acompañar con otros “reforzadores” de la verosimilitud: diálogos con su alter ego; biografías, prosopografías y etopeyas ficticias; comunicación epistolar con las personalidades literarias; documentación apócrifa; imbricación de datos ficticios con datos

²⁵⁹ *Id.*

empíricos y comprobables, etc. Creemos que la presencia o ausencia de estos “reforzadores” establece patentes distinciones entre pseudonimia y heteronimia.²⁶⁰

Párrafos arriba se mencionaron algunos de los reforzadores que emplea Hernández, más adelante se analizarán otros que, en todo caso, construyen no únicamente al heterónimo sino toda la representación ficcional del proceso de creación lírica. Antes de retomar ese punto resulta indispensable volver rápidamente al deslinde de los conceptos de “máscara”, “persona” y “heterónimo”, puesto que además deberemos confrontarlos con la representación autoficcional de Hernández.²⁶¹

Por una parte, persona, como se explicó en el primer capítulo de esta tesis, implica que se utiliza el poema para que “resuene” la voz de alguien más. En la poesía de Hernández encontramos al menos dos formas de ella: autorretratos (los de *Población de la máscara*, libro analizado en el segundo capítulo) y personajes (los de *Moneda de tres caras* o el protagonista del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, libro revisado en el tercer capítulo). La persona es una voz que tiene una identidad diferente a la del poeta, tiene un nombre y una historia de vida con referencialidad histórica y alrededor de esta persona se crean otras que dependen de la anterior. Estas últimas pueden tener o no esa misma referencialidad histórica.

En el ejemplo de Charles B. Waite y las niñas que retrata la mayoría tiene nombres –Irene, Alicia, Martina, Juana...–, pero sólo se encuentra la referencialidad histórica del primero. La configuración de los personajes de las niñas depende de la imagen de C. B. Waite que se establece verbalmente en el poemario y del referente fotográfico que aparece en la primera edición del libro o que se puede consultar en la *Colección C. B. Waite/W. Scott*. Llama la atención, también, la relación de desdoblamiento que se va creando en los

²⁶⁰ Liliana Swiderski, “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo”, p.252.

²⁶¹ Ver también el Anexo no. 1.

protagonistas de la poesía hernandina a lo largo de los libros en los que recrea la vida de algún personaje. Con mucha frecuencia se descubren juegos que refuerzan mutuamente la existencia del otro: Waite y Scott, los hermanos Mardonio y Eugenio Sinta; los pintores y su autorretrato; Francisco Hernández y Mardonio Sinta, o bien, Francisco Hernández empírico y Francisco Hernández ficticio.²⁶²

Por otra parte, la máscara, al ser un dispositivo que el autor construye para crear un poeta ficticio requiere una construcción textual y paratextual, pero no intertextual, como en el caso de los personajes con referente. De hecho, los referentes literarios en la construcción de las máscaras son mínimos y de ello dependerá que se produzca una mayor ambigüedad en cuanto a la posibilidad de existencia de dicha máscara, o más aún que la veracidad de sus actos sea cuestionable.

La máscara tiene diversas posibilidades: heterónimo, semiheterónimo y metapoeta. El primero construye toda una personalidad ficticia y un estilo literario propio, además de que posee autonomía editorial, es decir, hay publicaciones con su nombre. El segundo es muy semejante al primero, pero su historia personal y su estilo literario no tienen suficiente fuerza como para semejar una obra auténtica. El tercero es una construcción autoficcional, que en el caso de Hernández se despliega textualmente en los paratextos de sus obras y en el libro *Diario invento*.

Respecto a la obra de Pessoa, hay toda una serie de conceptos, denominados por el mismo autor como “heterónimos”. Jerónimo Pizarro hace una búsqueda exhaustiva de la diversidad de estas nociones, aunque concluye que reducir la poesía de Pessoa a una

²⁶² Estas mismas estructuras de pares las encontraremos en *Cuaderno de Bornero*: Trakl y el malayo; en *Habla Scardanelli*: Hölderlin y la Griega, en la nota de inicio, Hernández explica “Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones”; en *Una forma escondida tras la puerta*: Emilie Dickinson y su hermana; en *Mal de Graves*: Robert Graves (escritor) y Robert Graves (médico).

conceptualización absoluta sólo limitaría las posibilidades del universo de su obra; explica que incluso al paso de los años el concepto mismo de “heterónimo” fue variando para el poeta:

Si miramos textos de la segunda mitad de la década de 1910, heterónimo es un concepto que se podría aproximar, por ejemplo, al de “persona estética”, “autor supuesto”, “personalidad más demorada” e “hijo mental”. Si miramos textos de finales de 1920 y mediados de 1930, heterónimo se podría aproximar, por ejemplo, a “personalidad ficticia”, “figura irreal” o “conocido inexistente”. Heterónimo sería una persona o personaje inventado, con atributos de autor (una vida, una obra, una poética, una “índole expresiva” o un estilo), que Pessoa buscó integrar, posteriormente, en una especie de drama estático, sin enredo ni actos, forjado a través del diálogo de esas “personas-libros”.²⁶³

En el caso de Hernández, únicamente tenemos dos heterónimos –uno mucho más complejo y completo que el otro– y un semiheterónimo, muy diferentes entre sí en cuanto a su construcción ficcional: Mardonio Sinta y Eugenio Sinta, por un lado, y Bruno Bianco, por otro. De inicio, la diferencia más clara entre éstos es que Mardonio tiene toda una biografía con nacimiento y muerte, una descripción física y psicológica y un libro firmado por él mismo con decenas de coplas que poseen un estilo y una temática específica. En el caso de Eugenio Sinta, quien además depende de Mardonio, por ser su hermano, no conocemos mucho acerca de su vida, no es autónomo, como Mardonio, aunque también tenga un poema firmado y publicado a su nombre. Cabe agregar que Eugenio Sinta tampoco posee un estilo propio, sus coplas son iguales a las de Mardonio Sinta; de hecho, de no ser por el tema de los mismos, podrían atribuirse a Mardonio, como veremos más adelante. Eugenio Sinta es un semiheterónimo, en el sentido de que no logra tener una identidad completamente autónoma, además no existe más que un solo poema firmado por éste.

Por su parte, Bruno Bianco es un heterónimo detrás del cual se encuentran Guillermo Fernández, Francisco Hernández, Vicente Quirarte, Hernán Bravo Varela y, según señalan

²⁶³ Jerónimo Pizarro, “Obras ortónimas y heterónimas de Fernando Pessoa: genealogía de una distinción”, p.19.

algunos críticos, otros poetas más. Si bien, los textos en los que aparecen los poemas de Bruno Bianco se encuentran en las secciones a cargo de Guillermo Fernández, como es el caso de “Tu primer soneto” y “A un suicida”, hay un par de epígrafes apócrifos que podemos hallar en libros de Hernández (*Oscura coincidencia*, 1986) y de Quirarte (*Ciudad de seda*, 2009).

Evidentemente, Bruno Bianco, al tener varias plumas como origen de creación, es una construcción ficcional del tipo heterónimo muy diferente a la de Mardonio y Eugenio Sinta; sin embargo, su construcción paratextual y “biográfica” guarda algunas semejanzas si se consideran los ya mencionados reforzadores de verosimilitud. La más clara de estas es que, aunque Mardonio o Bruno son creadores, no se reconocen escritores y se requiere un supuesto esfuerzo por parte del poeta para convencerlos de que sus obras son buenas y que resulta indispensable rescatarlas y darlas a conocer: Mardonio Sinta dice a Hernández “me pedía que le leyera textos de los de a de veras, como le gustaba decir. Así llegó a familiarizarse con Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Eduardo Carranza, José Martí, Ramón López Velarde y Jaime Sabines.”²⁶⁴

Por su parte, en la sección a cargo de Guillermo Fernández encontramos largas explicaciones que acompañan los sonetos, supuestamente traducidos del italiano al español, como en la siguiente:

Año y medio después volví a encontrarlo en una librería de Florencia. Sin olvidar su trato desdeñoso, me contó que andaba en busca de la poesía completa de Trakl, recientemente traducida al italiano, que su conocimiento de la lengua alemana era detestable pero no así su dominio (sic) del rumano, del francés, del español, del portugués y de algunos dialectos de la península italiana. Al preguntarle si era escritor, puso cara de ofendido y respondió, a regañadientes, que escribía versacci (versillos) y cuentos de muy escaso valor, si bien no tan

²⁶⁴ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 10. Si regresamos a la comparación entre Sinta e Hidalgo, también podemos hallar coplas que aluden a la mención y negación de la poesía como parte de las coplas de Arcadio Hidalgo: “A un poeta no me asemejo / porque no sé ortografía; / de ser poeta estoy lejos, / pero guarden muchos días / estos versos que les dejo / de las ignorancias mías.”

infames como la casi absoluta mayoría con que se abarrotan las casas editoriales y las librerías.²⁶⁵

El texto citado es de 1988, nótese la mención de Trakl, poeta que posteriormente será el protagonista del *Cuaderno de Borneo*, publicado por primera vez en *Moneda de tres caras* en 1990.

En otro texto, Guillermo Fernández cuenta “Luego conocí a Bruno Bianco, que solía ir a la librería Le Monnier y a las librerías de segunda mano [...] Nos hicimos amigos y, como yo sospechaba que escribía versos, le pedí que me mostrara algunos de ellos. Sólo tiempo después accedió a darme unos diez poemas [...] No le dije que había sacado fotocopias de esos textos, que luego traduje y fui publicando en revistas y suplementos literarios”.²⁶⁶

De manera semejante, el personaje autoficcional de Francisco Hernández debe convencer a Mardonio para que éste acepte que se transcriban sus coplas: “. Él entonaba sus canciones una y otra vez hasta saberlas de memoria y yo las iba copiando en mis cuadernos. Algunas se publicaron en diarios de la localidad y tuve permiso para grabar otras.”²⁶⁷

Recordemos que gran parte de la construcción de estos dos heterónimos consiste en la interacción con el autor ficcionalizado que lleva a cabo el rescate y la difusión de sus textos y que los textos publicados a nombre de estos heterónimos casi siempre incluyen una nota al pie o una extensa anécdota ficticia –con frecuencia más extensa que el mismo texto rescatado– del personaje autoficcional, llámese Francisco Hernández o Guillermo Fernández, y haciendo un uso consciente de los paratextos como espacios de ambigüedad textual que permiten reforzar la verosimilitud.

²⁶⁵ Guillermo Fernández, comentario a Bruno Bianco (heterónimo de Guillermo Fernández y Francisco Hernández), “A un suicida”, en *Revista de la Universidad*, p. 38.

²⁶⁶ G. Fernández, *Éste*, p. 253.

²⁶⁷ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 10.

Otra semejanza entre Mardonio Sinta y el supuesto poeta italiano es que a Bruno Bianco se le describe como un poeta modesto y de muy mal carácter. Mardonio, aunque suele ser gracioso en sus coplas, aparece con un carácter reservado, casi amargado y muy modesto. En una publicación de Guillermo Fernández, el autor comenta: “Ignoro si publiqué alguna vez este soneto del *huraño* Bruno Bianco [...]”²⁶⁸ Respecto a Mardonio Sinta, en la descripción que Hernández hace de él nos dice que “Nunca fue el típico jaranero de sonrisa franca y palabra fácil. Al contrario, hablaba poco y tenía el comportamiento de los solitarios y orgullosos.”²⁶⁹

Tanto Francisco Hernández como Mardonio Sinta disfrutaban del beisbol y mantienen detalladas conversaciones acerca de este juego²⁷⁰, narran partidos locales, uno en forma de coplas y otro en forma de crónica.²⁷¹ Incluso en el “Prólogo” a *¿Quién me quita lo cantado?* Francisco Hernández relata: “En los últimos meses de su vida, ya con la cirrosis hepática totalmente declarada, tuvo que dejar el alcohol y se fue volviendo sedentario. Veíamos por televisión los juegos de las Grandes Ligas, me platicaba de su niñez, de su juventud y por supuesto de la historia de sus amores.”²⁷² En una entrevista ficticia firmada por Hernández y titulada “En los linderos del área”, Mardonio Sinta y Francisco Hernández conversan acerca del interés compartido que tienen por el beisbol. Se trata de un texto autoficcional –puesto que tenemos una entrevista y una narración ficticias, en las que Francisco Hernández es coprotagonista– y metaficcional –al insertarse como autor o metapoeta y como

²⁶⁸ Las cursivas son mías. Bruno Bianco (heterónimo de Guillermo Fernández y Francisco Hernández) “Tu primer soneto”, en *La Colmena*, pp. 35-36.

²⁶⁹ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 9.

²⁷⁰ Ver entrevista de Francisco Hernández a Mardonio Sinta “En los linderos del área”, en *Revista de la Universidad de México*.

²⁷¹ Ver F. Hernández, “El beisbol también es un juego de palabras”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea].

²⁷² F. Hernández, Prólogo a *¿Quién me quita lo cantado?* p. 10.

coprotagonista en la diégesis en la que se encuentra Mardonio Sinta y hablar acerca de cómo surgieron las coplas—. Lo que se comenta en la entrevista no es de mucha relevancia. A grandes rasgos se trata de un aburrido partido de beisbol local en San Andrés Tuxtla y una posterior borrachera para olvidar la simpleza del partido; no obstante, es de gran importancia la forma en la que se van configurando las características de Mardonio Sinta fuera de sus poemas, e incluso las características que Hernández toma cuando interactúa con Sinta: “Cuando saqué el *cassette* de la grabadora, Mardonio ya se estaba durmiendo. Llamé a señas a la enfermera para que viniera a cuidarlo y me salí a la calle, al solazo, al calorón, a los linderos del área donde el único partido que se jugaba era el de un río repleto de basura, contra el inevitable aburrimiento.”²⁷³

Llama la atención el título de la entrevista, “En los linderos del área”, ya que en el contexto de una cancha se refiere a los límites de ésta; sin embargo, en los aspectos literarios que dan estructura a la creación de un heterónimo como es el caso de Mardonio Sinta, los linderos del área es todo aquello que rodea el texto y que no deja, por eso, de ser texto también. Se trata de los paratextos en los que Hernández crea a otro Hernández que puede interactuar con un personaje ficticio. No olvidemos el concepto de autorreflexividad en el que podemos observar las reflexiones y cuestionamientos del autor acerca de los procesos de creación de su obra.

Cuando Francisco Hernández recrea una voz llamada también Francisco Hernández, que escribe en los prólogos a las publicaciones de Mardonio Sinta y en la entrevista de “En los linderos del área”, se da un proceso de autoficción construido en los paratextos —el prólogo y las notas al pie de *¿Quién me quita lo cantado?*, los títulos derivados de versos en

²⁷³ F. Hernández, “En los linderos del área”, en *Revista de la Universidad de México*, p. 97.

los libros de Mardonio Sinta y de Hernández—; este mismo proceso de autoficción se refuerza en la entrevista ficticia de Hernández a Sinta y en las entrevistas que le hacen a Hernández donde le preguntan acerca de Mardonio Sinta.

El hecho de construir la figura del repentista en paratextos escritos a lo largo de casi una década resulta un arma de doble filo puesto que permite al autor armar un engranaje que le da vida y muerte al heterónimo, le proporciona una voz y un estilo, e incluso le permite introducirse varias veces al espacio diegético en el que habita Mardonio Sinta para construir al artista a partir de diálogos ficticios y no sólo de lo que dice en sus coplas. No obstante, es más difícil controlar las diversas publicaciones que se hicieron en todo ese tiempo tanto en libros impresos como en publicaciones periódicas, sin contradecirse; se diría que cuando no se mantienen los hechos contados a lo largo de varias obras los reforzadores de la verosimilitud fallan, como cuando Hernández afirma en “Los linderos del área” que sacó el *cassette* de la grabadora, pero en *¿Quién me quita lo cantado?* explica: “Nunca me permitió grabar su voz, ni me dejó tomarle fotografías.”²⁷⁴

Aun así, se nota la complejidad del mecanismo metafictional construido por Hernández, puesto que existe una interacción entre Francisco Hernández ficticio y Mardonio Sinta. Estos personajes conversan, ven la televisión juntos, leen poesía; sin embargo, hay una actividad que no se menciona que hagan juntos: beber alcohol, aunque Mardonio Sinta recuerda con nostalgia la época en que aún bebía. Tanto en el prólogo al libro como dentro de la autobiografía de Sinta nos hacen saber que el coplero es alcohólico y que, aunque deja de beber en sus últimos años, muere de cirrosis. En un par de entrevistas Hernández explica

²⁷⁴ Francisco Hernández, Prólogo a *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 10.

que él también es alcohólico. Recordemos lo que la autora Mónica Velázquez reconoce como “un desprendimiento vital: [puesto que] Sinta es el que murió en lugar de Hernández”²⁷⁵

Antes de las publicaciones de Mardonio Sinta, Hernández no practicaba el octosílabo rimado, característico de las coplas; de hecho, sus poemas tienden más al verso libre, al versículo y al poema en prosa. Después de la publicación de *Quién me quita lo cantado* Hernández volvió a utilizar el octosílabo²⁷⁶ en tres poemas de *Población de la máscara*: “Diego Rivera”, “Francisco Toledo” y el del cubano “Wifredo Lam”; en el caso específico de Diego Rivera el uso de coplas para crear este poema y el tono humorístico bien podría hacernos creer que quien lo escribió no es Francisco Hernández, sino el mismo Mardonio Sinta. Como se explicó en el segundo capítulo de esta tesis, puede considerarse que el nivel de estructuralidad es alto, puesto que el referente pictórico –los respectivos autorretratos–, la imagen global del personaje histórico y la dificultad para pasar de un estilo a otro (Hernández-Sinta) modifica la estructura del poema al presentarse en coplas de octosílabos frente a un conjunto de poemas en prosa o en verso libre en *Población de la máscara*.²⁷⁷

Como sucede con Fernando Pessoa y Antonio Machado, Hernández mata a su heterónimo y documenta su muerte. Mónica Velázquez alude a la entrevista de Ana María Jaramillo en la que Hernández explica: “es un poco la muerte que estaba para mí y que he retrasado.”²⁷⁸ En el ensayo “El desconocido de sí mismo”, Octavio Paz escribe a partir de la poética pessoana: “Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos

²⁷⁵ Mónica Velázquez, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita, p. 38.

²⁷⁶ Sospecho que, aunque Hernández dice que se siente cómodo trabajando en octosílabos, se está refiriendo exclusivamente a cuando firma como Sinta, entiéndase Mardonio o Eugenio.

²⁷⁷ Ver p. 83.

²⁷⁸ Ana María Jaramillo, “Del infierno a la página”, en *Tierra Adentro*, p. 117.

—señal de creación— descubriremos que somos un desconocido.”²⁷⁹ Es en Mardonio Sinta en quien se expresan las ansiedades y las frustraciones de Hernández, pero también es un espacio para la burla y el desparpajo que Hernández no siempre se permite al firmar como él mismo. Mardonio Sinta es el hombre alcohólico que muere de cirrosis, Hernández es el hombre alcohólico que lucha contra la enfermedad y decide seguir.

Como hemos visto hasta aquí, la búsqueda de la identidad y la borradura de la misma son temas recurrentes en la obra poética de Hernández. Esto puede observarse ya sea en la representación verbal de un autorretrato, en el que, al mirarse en el espejo, el autorretratado se reconoce a sí mismo como lo ven los otros, tal como advertimos en el segundo capítulo con los poemas de *Población de la máscara*; o bien, en el proceso de fotografiar a los otros, los diferentes, los ajenos, porque también ahí existe un reconocimiento de lo propio, como vimos en el tercer capítulo con el *Diario sin fechas de Charles B. Waite*.

En la construcción autobiográfica de alguien más, Mardonio Sinta, Eugenio o Bruno Bianco, también existe un reconocimiento de sí mismo. En este caso, surge la voz de Francisco Hernández ficcionalizado. Más que en las coplas de Mardonio Sinta, existe un profundo trabajo literario en la construcción ficcional del heterónimo, en las representaciones ficticias de los encuentros entre el autor y Mardonio, y en el tejido paratextual y metatextual que sostiene la figura autoral de Mardonio Sinta. Esto es de suma importancia, puesto que nuevamente destaca el proceso de creación como tema de la poesía hernandina, recordemos los términos de autorreflexividad y metapoeta, mencionados con frecuencia en los capítulos anteriores, en los que hay una representación del proceso de creación y de un poeta ficticio que se identifica con el autor empírico.

²⁷⁹ Octavio Paz, “El desconocido de sí mismo” en Fernando Pessoa, *Antología*, p. 23.

Si pensamos en los autorretratos de *Población de la máscara*, en los poemas no sólo se verbaliza el cuadro, sino los momentos en los que éste fue pintado; en el *Diario sin fechas* no destacan únicamente las fotografías, sino el sufrimiento que conlleva capturar las imágenes, revelarlas y observarlas una y otra vez. En el siguiente apartado revisaremos aquello que sí se perciben en el interior del texto y notaremos cómo el libro puede leerse como una unidad textual independiente, o bien, como una unidad permeable en la que existe un constante diálogo entre el texto y sus paratextos.

4. Autobiografía de Mardonio Sinta

Al inicio de este capítulo mencioné el hecho de que el concepto de verosimilitud ya no funcionaba para la lectura amplia de Mardonio Sinta, y con amplia me refiero ya no exclusivamente al libro *¿Quién me quita lo cantado?*, sino a todo lo que se encuentra tanto textual como extratextualmente: las entrevistas a Hernández, los poemas publicados previamente en diversas revistas —con la debida nota a nombre de Hernández—, las presentaciones del autor e, incluso, las versiones musicalizadas.

Lograr concebir a Mardonio Sinta como un poeta trovador real es el resultado de diferentes niveles de ficción en los que se mueve Francisco Hernández, puesto que crea varios elementos que van construyendo, a lo largo de diez años, la identidad de Mardonio Sinta: género, formas de vestir, gustos, carácter, nacionalidad, familia, religión, concepciones ideológicas y estéticas, así como un léxico para expresarlas, emociones, aventuras, vivencias específicas, viajes y conflictos. Nuevamente son los elementos espaciotemporales y el nombre propio los que permiten al poeta edificar a su personaje. Aunque en las coplas no se

incluyan referencias temporales, con las espaciales no ocurre lo mismo; las primeras se construyen en la voz de Francisco Hernández ficcionalizado y podemos leerlas en los paratextos.

El prólogo inicia: “Mardonio Sinta nació en Rincón del Zapatero, Veracruz, el 2 de febrero, día de la Candelaria, en el año de 1929.”²⁸⁰ Las primeras coplas de Mardonio Sinta, —tanto en la “Primera parte” como en la “Autobiografía”— dicen: “De santo no tengo pinta,/ tampoco soy el demonio./ Antes de Torres y Sinta/ mi primer nombre es Mardonio.”²⁸¹ “Nací cerca de un fogón/ en Rincón del Zapatero,/ pero por el calorón/ me fui para Alto Lucero.”²⁸² De esta forma se crea la presentación de Mardonio Sinta, recordemos que esto es parte del estilo de los repentistas: presentarse y despedirse del público, al igual que lo vimos con Arcadio Hidalgo.

Ni el apellido ni la palabra Sinta existen en español. Posiblemente su origen se encuentre en la ciudad portuguesa a cuyo nombre se asemeja: Sintra. Álvaro de Campos (heterónimo de Pessoa) tiene un poema sobre esta ciudad que termina con los versos “[...] en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra, en la carretera de Sintra, cada vez menos cerca de mí...”. En este poema se habla acerca de un viaje en carretera en el que el sujeto lírico se aleja de su ciudad, Lisboa, para conducir hacia Sintra en un Chevrolet prestado que al principio siente ajeno, luego propio y, por último, siente que el coche se apropia de él.

²⁸⁰ Mardonio Sinta, “Prólogo” de F. Hernández, en *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 9. Recordemos también que la configuración de Mardonio Sinta se da a partir de un referente genérico de lo que es un repentista, como un claro ejemplo tenemos a Arcadio Hidalgo y toda la construcción autoral que se hace sobre él, aun cuando él no es un personaje ficticio, pero podemos encontrar una importante similitud entre él y Mardonio y entre los dos libros que los representa. Así como el origen de Mardonio es dudoso, sucede lo mismo con Hidalgo: “Arcadio Hidalgo falleció en Minatitlán, Veracruz, el 7 de julio de 1984. Camino del cementerio, su hermano Nicolás reveló que el difunto no había nacido en Alvarado, Veracruz, como aquél acostumbraba decir, sino en la Hacienda de Nopalapan, ubicada en los llanos al este de la sierra de los Tuxtlas.” (Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, *La versada de Arcadio Hidalgo*, p. 9.)

²⁸¹ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 17.

²⁸² *Ibid.*, p. 141.

¿Pero qué sucede realmente con la autobiografía de Mardonio Sinta?, ¿cómo hace para brindar una secuencia si no cumple con las características temporales lineales de una autobiografía? Es decir, ¿hay una secuencia de hechos –ceranos o no entre sí– que nos permita construir la vida de Mardonio Sinta? La respuesta a cualquiera de estas preguntas es no. No existe de manera continua una secuencia de acciones cronológicas que nos permita conocer la vida de Mardonio Sinta construida en las coplas en el apartado de “Autobiografía”. Nuevamente el poeta acude a la nota en prosa para crear un efecto de linealidad y esos fragmentos son entrelazados por medio de las entrevistas a Sinta y los comentarios de Hernández ficcionalizado, aun cuando éstos se contradigan, debido a que el autor se previene diciendo “Como buen repentista era muy fantasioso”, es como si nos aclarara, desde un principio, yo contaré las cosas que él me dijo, pero no necesariamente serán reales, ni tendrán sentido.²⁸³

En cuanto al cuerpo del libro, las coplas de Sinta en *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía* están divididas en “Primera parte”, “Segunda parte” y “Tercera parte” más la sección titulada “Autobiografía”. Como se explicó anteriormente, las primeras versiones de algunas de estas coplas fueron publicadas originalmente en el *Periódico de Poesía*, en la revista *Tierra Adentro*, además de los indicios que recrean la vida del coplero a partir de otros textos ya mencionados, que podemos hallar en la *Revista de la Universidad* y en el libro *Diario invento*. Pero es importante, también notar el adverbio que Hernández agrega al título “casi”. Es decir, podría haber nuevas coplas, como las que se incluyeron en la obra completa de Francisco Hernández en 2016. De estas sólo cabe agregar

²⁸³ Recordemos la nota de la primera edición del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*: “Y escribí esta especie de diario donde casi todo es producto de la fantasía, aunque casi todo pudo haber sucedido.” Ver p. 117.

que incluyen la presencia de dos pintores: Frida Kahlo y Rodolfo Morales. Se trata de la primera vez que, en las coplas de Mardonio Sinta, aparecen referentes pictóricos.

Existe relación entre la construcción de personajes de *¿Quién me quita lo cantado?* con otros libros de Francisco Hernández, en cuanto a cómo estos personajes se construyen no sólo por una mera descripción de una voz heterodiegética o de lo que el mismo personaje dice de sí, sino de lo que algunos personajes dicen respecto de otros. Es algo similar a lo que sucede en el *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, en donde Waite habla de Scott o de las niñas que habitan en el pueblo. Una estructura parecida puede encontrarse en el libro *Chetumal Bay* de Luis Miguel Aguilar.²⁸⁴ En el caso del libro de Aguilar en cada poema habla un personaje de sí mismo, de su vida y de su muerte, pero también dice cosas de los personajes que viven en el pueblo (como lo que sucede con los habitantes de Comala en *Pedro Páramo*). En *¿Quién me quita lo cantado?*, Eugenio Sinta, habla de él mismo y de su hermano Mardonio, y viceversa:

Los amores ¡cómo duelen!
y cómo te hacen sufrir,
pero si se van ¡que vuelen!
que ya otros han de venir.

Todo es un ir y venir,
los amores ¡al Demonio!
pues como dice Mardonio
El infierno es un decir...

¡Qué razón tiene Mardonio
cuando habla de los quereres!

²⁸⁴ Otro libro que parece estar relacionado con esta estructura es *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters en el que se muestra un conjunto de personajes contando sus propias historias de vida y las de los otros pobladores de Spoon River, sin embargo, no hay una plena relación con la estructura del libro, ni con el tono de los personajes que crea Mardonio Sinta. No obstante, la relación directa entre *Spoon River Anthology* (1915) y *Chetumal Bay Anthology* (1983) es mucho más clara y evidente desde el título del libro. Durante una entrevista, respecto a los títulos de sus poemas, Hernández responde: “A veces prefiero los títulos. Así no hay ninguna duda respecto a la independencia de cada composición. ¿Te acuerdas de la *Antología de Spoon River?* En ese caso, el “bautizo” de cada voz era indispensable.” (Mario Eraso Belalcázar, “Cantos de seducción...”, en *Literatura, teoría, historia, crítica*, en línea)

Los manda siempre al demonio
pero sin ellos te mueres.

Y algo les ha de extrañar
que también yo cante ufano.
Algo tenía que heredar
pues Don Mardonio es mi hermano.²⁸⁵

A su vez Eugenio Sinta es mencionado por Mardonio en otras coplas incluidas en *¿Quién me quita lo cantado?* De esta forma se entretienen las vidas de los dos personajes. El diálogo entre dos o más o el monólogo en el que uno habla del otro es el que va construyendo la imagen de cada personaje, puesto que ninguno de ellos goza de autonomía dentro del libro:

Eugenio Sinta

Mi familia no fue inmensa
no tuve hermanos en bola
mi mamá que no era mensa
tuvo dos y alzó la cola.

Al primero que nació
le puso por nombre Eugenio.
Después vine a nacer yo
ya había pasado un sexenio.

Eugenio sabía escribir
calaveras bien rimadas.
Yo se las oía decir
a solteras y a casadas.²⁸⁶

También se presentan otros poemas de los conocidos de Mardonio Sinta: Carolina Constantino, Nairobi García, Carmelita Cadena, Leonor, María, Crispiniana, la negra Fefé, Don Severo, Don José, el Pepegua, el Chipiturco, el Rata, el Cerillo, el Rejón Chelo, Beny Moré, Virunga, el Perrero... todos ellos, al parecer son habitantes de San Andrés Tuxtla y sus alrededores. Ya anteriormente mencionamos la importancia de la oralidad como eje discursivo referencial en las coplas de Mardonio, se habla de lo cotidiano y de las historias

²⁸⁵ Eugenio Sinta, "Coplas del desamor", en *Tierra Adentro*, p. 25.

²⁸⁶ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 143.

de vida no sólo del protagonista sino de los otros habitantes del pueblo, lo mismo sucede en *La versada de Arcadio Hidalgo*. Recordemos también que San Andrés es el lugar de nacimiento de Francisco Hernández y es donde muere Mardonio Sinta.

Por otra parte, en un tono distinto tenemos las coplas que constituyen otro universo referencial de Mardonio Sinta, el de los escritores. En ocasiones, aunque las coplas no tengan un nombre definido de a quién van dirigidas o de quién están hablando, la mayoría de estas tiene un destinatario lírico: “Galana de blancos lazos / que mi corazón gobiernas, / si no me duermo en tus brazos / deja probar en tus piernas.” Recordemos que el coloquio es parte fundamental de la creación de las personas poéticas, por lo que gran parte de los poemas de *¿Quién me quita lo cantado?* harán uso del diálogo o del apóstrofe, es decir, siempre le están hablando a un otro.

Con esta copla cierra la Primera parte de *Quién me quita lo cantado*, destaca el juego del heterónimo y el guiño hacia la escritura: a Mardonio Sinta no se le acaba la inspiración o la voz, sino la tinta. “Ya con ésta me despido / pues se me acabó la tinta. / Por acá pasó el sonido / del viejo Mardonio Sinta.”²⁸⁷

Posteriormente, en la primera copla de la Tercera parte, misma que lleva un epígrafe de Rubén Bonifaz Nuño, se hace nuevamente alusión a la escritura y no al canto ni a la improvisación: “Ya saben que no me adorno / ni es cosa de valentía: / es un viaje sin retorno / esto de escribir poesía.”²⁸⁸

La segunda parte de las coplas se compone principalmente de elementos de la naturaleza, plantas y animales que recrean el espacio de la costa de Veracruz, tanto de la región del los Tuxtlas como del Puerto. Pero hay un tema que atraviesa las cuatro secciones:

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸⁸ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 87.

el amor y las mujeres; y aunque puede darse que –por momentos– Mardonio Sinta se refiera al tema con cierta amargura, la mayoría de las veces se trata de una visión del amor logrado, del deseo y de la felicidad, tópico completamente opuesto a lo que se lee en la poesía firmada por Hernández. En Mardonio Sinta se alude al amor en relación con la misma naturaleza, se compara a la mujer con frutos y animales:

Más allá del mar Caribe
va la niña presurosa.
Su corazón se desvive,
vuela como mariposa.
Así la niña lo exhibe
sabiéndose muy hermosa.

La he visto meterse al mar
sólo con su piel morena.
Un pez se pone a cantar
porque le gana la pena
de no poderse abrazar
a tan bonita sirena.²⁸⁹

Si bien, como ya vimos, Mardonio Sinta y Francisco Hernández tienen características semejantes –ambos son veracruzanos, ambos son alcohólicos– los dos disfrutaban del beisbol, y aunque el amor resulte un acto logrado en Mardonio Sinta, hay algo de lo que no se puede salvar: el paso del tiempo y la muerte. Hay algunas estrofas que resultan desconcertantes, que no parecen salir de la boca de un repentista que con frecuencia utiliza los refranes, los chistes y el albur. Saltan a la vista las coplas en las que Mardonio Sinta habla de pastillas para dormir, a las que Hernández se refiere con frecuencia cuando habla, en entrevistas, de sus diversos conflictos con el alcohol, la cocaína, la depresión y el insomnio.²⁹⁰ Esta es una de dichas coplas de Mardonio Sinta:

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁹⁰ Aunque la mayoría de las coplas de Mardonio Sinta tiene un tono de alegría y desparpajo, algunas como esta “delatan” al autor, quien en una entrevista, publicada en 1995 señala: “[...] puedo escribir lo que es la *caspa del diablo* porque sé lo que es ese horror, de la misma manera que duermo hace 20 años con somníferos y que

La muerte en las manecillas
tiene un tictac infinito.
Si te pones de rodillas
te vas a ver muy mansito
y si dejas las pastillas
vas a dormir muy poquito.²⁹¹

El uso de diminutivos, la repetición y la rima consonante nos alejan de la poesía hernandina para regresarnos a la personalidad de Sinta. La segunda parte de *¿Quién me quita lo cantado?* también termina con una copla de despedida. Es en éstas en las que se reitera la identidad de Mardonio Sinta:

Aquí me despido pues,
de lo que más me gustaba.
De una botella a las diez
y otra por la madrugada,
del cielo de San Andrés
al que tanto le cantaba,
de mi arpa, jarana y tres,
y de una mujer casada.
Aquí me despido pues,
de lo que más me gustaba.²⁹²

En las coplas de despedida, sabemos por boca del mismo Mardonio de su alcoholismo y de su amor por las mujeres casadas —tópico que se reitera en varias coplas—²⁹³; al igual que se remite nuevamente al espacio de San Andrés Tuxtla y a los elementos que constituyen al coplero jarocho: “de mi arpa, jarana y tres”.

tomo ansiolíticos, necesito algo que me permita soportar lo real, que me quite la angustia”. (Ana María Jaramillo, “Del infierno a la página”, en *Tierra Adentro*, p. 32). Por supuesto hay una enorme diferencia entre decirlo en forma de copla y con diminutivos, que con el tono atormentado con que Hernández habla con frecuencia.

²⁹¹ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 71.

²⁹² M. Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 81.

²⁹³ “Quienes no tenemos piel / no pensamos en la suerte. / Si en la vida eres infiel, / infiel serás en la muerte” (M. Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 98.) “Desnudo sobre un abrigo, / sobre un abrigo de pieles, / pienso que al estar contigo... / más me gustan las infieles” (Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 101). Si bien hay relación entre Francisco Hernández y Mardonio Sinta, existe un dato, hallado en una entrevista, en el que Mardonio Sinta parece ser un personaje inspirado en un tío de Hernández; en varias ocasiones Hernández habla acerca de la insistencia de su padre para alejarlo de las letras: “No quería que siguiera por ahí, decía que iba a acabar como mi tío Florencio: borracho y enamorado de una mujer casada, él no quería que eso me sucediera y por poco me pasa.”

De igual forma, la Tercera parte termina con la copla de despedida: “Si el mundo han de conquistar, / que sea en potranca retinta. / No se les vaya a olvidar: / cada mes una distinta / y así nunca han de callar / la voz de Mardonio Sinta.”²⁹⁴ A diferencia de los otros dos textos en donde se habla de la creación de las coplas, en esta sí se reitera que estas salen de la boca, no de la pluma.

La sección titulada “Autobiografía” está formada por veintisiete poemas con título —en las tres partes previas los poemas sólo están numerados—. Aunque la sección de la “Autobiografía” sí contiene coplas que hacen referencia directa a la vida de Mardonio Sinta, en realidad no hay un orden cronológico, ni una alusión a fechas o a momentos históricos; no obstante, sí se insiste en los espacios antes mencionados: Rincón del Zapatero y Alto Lucero, el primero perteneciente a Santiago de Tuxtla (al sur de Veracruz, cerca de Catemaco): y el segundo ubicado más al centro de Veracruz, cerca de Xalapa. Además, se mencionan otros lugares de la región de los Tuxtlas: San Andrés Tuxtla, Espagoya, Tebanca, Belén Chico y Tlacotalpan; pero no se nos despliega la autobiografía por etapas ni con orden alguno. Lo mismo se habla de algún hecho aislado de la vida de Mardonio Sinta que se inserta un conjunto de coplas que llevan por título “Papayita jarocho”. Es decir, las diferencias entre la sección titulada “Autobiografía” y las tituladas “Primera parte”, “Segunda parte”, “Tercera parte” no presentan gran diferencia. Supuestamente responden al orden en que Francisco Hernández fue reuniendo las coplas. Recordemos que en las primeras dos ediciones de las coplas reunidas (*Coplas a Barlovento*, 1993 y *Una roja invasión de hormigas blancas*, 1994) no se incluía la autobiografía.

²⁹⁴ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 135.

Pero si tratáramos de buscar alguna razón por la que la última sección se titula “Autobiografía” y no “Cuarta parte”, podríamos decir que se debe a que en ella están contenidas la vida y la muerte de Mardonio Sinta. Relatar el momento del nacimiento en una autobiografía es cosa común, pero relatar la propia muerte en primera persona es un absurdo. Nuevamente se trata del pacto lúdico presente en la obra de Hernández que el lector mantiene a lo largo de la obra de Mardonio Sinta, como asumir que al repentista se le acaba la tinta, aun cuando antes dijo que no escribe sus coplas o que a Hernández se le acaba la cinta del *cassette*, cuando afirmará después que nunca le dejó grabarlo ni tomarle fotografías; o que haya una contradicción respecto a lo anterior al indicar en la tercera parte del libro con una nota al pie: “*Hasta aquí llega la grabación”.

Ya con ésta me despido

Ahora tengo que partir,
la muerte me está llamando.
No me quiero despedir
pero me están esperando
en la casa del faquir
que goza al estar llorando.

Es duro dejar de ser,
la vida siempre es cortita.
Extrañaré a la mujer
y a los amigos de ahorita,
mas si ya he de fallecer
que sea junto a mi reinita.

Ya con ésta me despido,
les regalo mis canciones.
Quiero escuchar El Cupido
o el rey de todos los sonos.
Me dio gusto haber nacido
¡con rifle y con municiones!²⁹⁵

²⁹⁵ Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 187.

Si nos preguntáramos qué sucede en las coplas de Mardonio Sinta, podríamos hablar de la representación de los habitantes de San Andrés, varios enamoramientos, no necesariamente del protagonista y una infidelidad, la de Lluvia Aurora, quien era casada, pero aceptó estar con Mardonio. Recordemos que después de la muerte de Mardonio Sinta, Hernández fue a buscar las coplas *escritas* que poseía Lluvia Aurora Castillo, quien vivía en Catemaco, Veracruz. De ahí que en algunas coplas –también incompletas– se encuentre la anotación “Incompleto en el original”. Enfatizo la palabra “escritas”, por la contradicción antes señalada: “Mardonio sabía leer y escribir. Sin embargo me juró que jamás había redactado unos versos.”²⁹⁶

Más adelante en forma de copla, Mardonio Sinta canta “Pasa el tiempo poco a poco / o rápido si te inspiras. / Quizá piensen que estoy loco, que cuento puras mentiras. // Bien saben que yo no miento, / siempre he sido muy derecho. / Es verdad ciento por ciento / lo que sale de mi pecho.”²⁹⁷ Aquí cabe también hacer una aclaración, es posible que no haya contradicción y el personaje de Francisco Hernández se esté refiriendo a “grabar” como filmar con una cámara de video; y que Mardonio Sinta se refiera a “versos” como algo muy diferente a hacer coplas, es decir, versos como sinónimos de poesía.

Llama la atención que la mujer de la que Sinta estuvo enamorado y que proporcionó a Hernández los textos para la autobiografía no aparezca en ninguna de las coplas o no con nombre y apellido, aunque recordemos también que a Mardonio Sinta le gustan las mujeres infieles. Pensemos que existen pocas formas de la infidelidad que no estén relacionadas con el anonimato. De esa forma la historia toma sentido: no aparece el nombre de Lluvia Aurora

²⁹⁶ Francisco Hernández, “Prólogo” en Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 9.

²⁹⁷ M. Sinta, *¿Quién me quita lo cantado?*, p. 174.

porque era una mujer casada, pero a ella están dedicadas las coplas del amor de Mardonio Sinta.

Aunque la historia escondida en las coplas no resulte tan atractiva, al final, considero que en la “Autobiografía” de Sinta hay un doble valor literario. En primer lugar, el menos evidente: la construcción de Mardonio Sinta a lo largo de la década de los noventa y no exclusivamente en la última edición de sus coplas recopiladas. En segundo lugar, el procedimiento de imitación de las coplas de un repentista, es decir, la imitación de la oralidad de alguien que no escribiría, sino que improvisaría con las palabras adecuadas en el momento preciso. Nuevamente, igual que sucede a lo largo de los cuatro capítulos que componen esta tesis, uno de los elementos más relevantes de la poesía hernandina no es sólo configurar un rostro, ni un personaje, sino recrear un proceso artístico, ya sea pintar, tomar fotografías o escribir.

Aunque Francisco Hernández no canta las coplas de Mardonio Sinta, si no que a lo más que llega es a leerlas ataviado con un sombrero diferente del que usa para leer sus otros poemas –cuya firma sea Hernández y no Sinta–, la performance que crea al leer los versos de Sinta (no al cantarlos ni improvisarlos, mucho menos tener de frente un contrincante) es un contraste entre la configuración de su heterónimo (alegre, dicharachero, ingenioso) y la configuración que el autor ha hecho de sí mismo durante décadas (reservado, huraño, taciturno). Esta performance, en apariencia fallida, puesto que exhibe el disfraz empleado, resalta al verdadero y detrás de la máscara y es quizás uno de los momentos más honestos del autor, representa un símil de lo que hicieron Yasumasa Morimura y Cindy Sherman al disfrazarse de otro en sus propios autorretratos y dejar a la vista las costuras. La impostura de aparentar ser otro pone en evidencia la individualidad de Francisco Hernández, la

distorsión de *hablar* una copla jarocho al tiempo en que suena una jarana y baila sobre una tarima una bailarina hace relucir la existencia exclusivamente literaria de Mardonio Sinta.

En este caso en particular, es posible ver las costuras de ese proceso, así como en los autorretratos de Cindy Sherman son evidentes las marcas del disfraz, en la creación de Mardonio Sinta podemos observar otros heterónimos en construcción con los que Mardonio tiene coincidencias; nos deja ver también su gestación en publicaciones periódicas a lo largo de diez años, nos permite escuchar sobre él en los comentarios del *Diario invento* y además encontramos similitudes, no sólo en la configuración del espectro autoral, sino en la manufactura del contenido del libro que se construye de forma semejante a la *Versada de Arcadio Hidalgo*. Todos estos llamados hacia la autorreflexividad del autor y del proceso artístico evidencian que el valor de su poesía radica en la naturaleza dinámica de su obra y sujeto en construcción, nunca de obra consumada.



Imagen no. 21. Francisco Hernández leyendo coplas de Mardonio Sinta acompañado por Ramón Gutiérrez, integrante del grupo musical Son de Madera

CONCLUSIONES

La obra poética de Francisco Hernández posee una línea artística clara, que si bien sostiene un diálogo con los elementos tradicionales de la poesía mexicana también extiende sus cauces hacia nuevas formas. Hernández comienza con un claro interés en la manufactura del libro, misma que inicia con los ejercicios de una imprenta escolar y que tiene como antecedentes a Ulises Carrión y a Carlos Isla. Posteriormente, en la década de los setenta y ochenta, Isla y Hernández seguirán colaborando de manera profesional en editoriales como Cuadernos de estraza, La máquina de escribir, Latitudes y Taller Martín Pescador.

Trazar estas relaciones de la juventud de Hernández me permitió observar con más atención cuál es la importancia que el poeta brinda al proceso editorial de sus libros como objetos autónomos y cómo el proceso de lectura puede verse modificado dependiendo de la edición en la que se analice su obra. Esto es innegable, principalmente, en el caso del *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, cuya primera edición, aunque descuidada y poco difundida contiene al menos una de las fotografías en la que se basan algunos poemas del libro; sucede algo diferente con la segunda edición, más cuidada, propositiva, mejor difundida y con algunas modificaciones en la portada, pese a la inserción de otras fotografías que no son el referente original, pero que dialogan con el texto haciendo el papel de una ecrasis inversa; por último, quien lea este libro dentro de la *Obra reunida* de Hernández tendrá otra percepción de los poemas, ya que su lectura no se acompañará de ninguna de las dos series fotográficas y, podría decirse, que se conservará su forma de poemario, pero ya no de libro. No obstante, si el lector lleva a cabo una lectura cronológica de la poesía reunida se percatará de que se trata de una obra en proceso en la que se han ido configurando las historias de varias personas poéticas: Robert Schumann, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, Robinson

Defoe [sic], Charles B. Waite, Emily Dickinson y Robert Graves, por medio de una lírica narrativa. A partir de la lectura del *Diario invento* podemos leer acerca de un proyecto que no sabemos si existirá como poemario en algún momento o si el autor ya lo descartó, un posible libro que recrea el diario del Dr. Alzheimer; lo mismo que leemos versiones primigenias de *Mi vida con la perra*, un libro que sí se publicó.

Para Hernández la obra en proceso es un tema fundamental en su poética, no sólo en lo que se refiere a la escritura, sino a cualquier obra artística. Esto pudimos observarlo en cada uno de los capítulos de esta tesis, en *Población de la máscara*, los autorretratos verbales que parten de los pictóricos destacan el momento en que se está pintando el autorretrato; en *Diario sin fechas de Charles B. Waite* observamos al fotógrafo preparando su equipo e instruyendo a las modelos para capturar su imagen. Incluso en *¿Quién me quita lo cantado?* vemos la obra en proceso a distintos niveles: 1. Mardonio Sinta nos cuenta cómo se le van ocurriendo las frases que utilizará para sus coplas; 2. Mardonio Sinta es un improvisador, su obra siempre está en proceso, es dinámica; 3. Por la razón anterior parte del subtítulo del libro firmado por el heterónimo es “coplas casi completas”, es decir su obra no está terminada. 4. Leemos en los paratextos a Francisco Hernández donde nos explica cómo conoció a Mardonio Sinta y cómo fue recopilando su versada. 5. En *Diario invento* leemos anécdotas de Hernández acerca de las coplas de Mardonio Sinta. 6. Escuchamos a Francisco Hernández durante sus lecturas públicas “encarnar” a Sinta y darle voz. 7. Escuchamos las coplas de Sinta musicalizadas en canciones de son jarocho. Es por lo anterior que Hernández eligió a un repentista como oficio de su heterónimo y no a un novelista o a un crítico de arte.

Propuse el concepto de efrasis procesual, la cual se detiene en nombrar a detalle el proceso creativo del texto no verbal haciendo énfasis en las técnicas empleadas, el espacio en el que la obra se lleva a cabo y lo que el artista piensa, imagina, corrige y visualiza respecto

a su creación. Por medio de la ecfrasis procesual el poema se detiene en el momento previo a la obra terminada, se propone una representación verbal de un objeto que aún no es artístico, puesto que no está concluido o, bien, propone que las cualidades estéticas de dicho objeto comienzan desde antes de que la obra se concluya. La ecfrasis procesual forma parte fundamental del *Diario sin fechas de Charles B. Waite* y de todos los poemas que aparecen en *Población de la máscara*; así como de otros textos de Hernández que no se encuentran en este corpus y que quedan pendientes de otros estudios que le brinden un análisis detallado, muchos de esos poemas están en el libro *Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales* (Sello Bermejo, 2002).

La poesía hernandina contiene amplias referencias a autores como José Juan Tablada, Gilberto Owen, Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño y Efraín Huerta, comparte con los anteriores el interés por el poema breve tanto de tono solemne como humorístico; así mismo, incursiona en el poema extenso o en el poemario con eje narrativo; por último, introduce en su obra elementos que no pertenecen a la alta cultura, ya sea al tocar temas relacionados con la publicidad y la vida cotidiana o al mezclar en su poesía coplas tradicionales que evocan la música popular mexicana. En la poesía de Francisco Hernández encontramos coplas, pero la mayoría de las veces es a través de Mardonio Sinta, como si la figura autoral de Hernández no se permitiera hacer uso de una métrica popular. Nuevamente, toma importancia la materialidad del libro o incluso de las publicaciones periódicas en las que fueron apareciendo los versos de Sinta, puesto que observamos, por una parte, la manera en la que el libro *¿Quién me quita lo cantado?* tiene una relación intertextual de composición y armado del contenido con *La versada de Arcadio Hidalgo*.

Por otra parte, los números de revistas en donde aparecieron textos de Mardonio Sinta comparten su sitio con textos firmados por Francisco Hernández o con reflexiones acerca de

la heteronimia. Incluso, el alcance de la materialidad se extiende hasta llegar a un nuevo soporte y a un nuevo medio, en este caso el musical, puesto que las coplas de Mardonio Sinta se reinsertan en las canciones del grupo Son de Madera.

Este contraste entre voz, personalidad, temas, estilo, métrica y ritmo que observamos en la configuración autoral y textual de Mardonio Sinta, frente a la de Francisco Hernández crea una fricción al momento en que Hernández lleva a cabo la performance en una lectura de las coplas en voz alta, a veces acompañado de música o incluso de baile, puesto que, como sucede con los falsos autorretratos de Cindy Sherman o de Yasumasa Morimura el resultado evidencia la compleja existencia de Mardonio Sinta. Dicha existencia, exclusivamente ficticia, se fue configurando a lo largo de muchos años, no sólo en los libros firmados por el heterónimo, sino en un tejido creado por poemas publicados en revistas, comentarios, notas del autor, entrevistas, lecturas en voz alta y musicalización de las coplas.

En las tres obras revisadas a lo largo de esta tesis se recrea el acto de recopilar, observar, recorrer y seleccionar la obra de uno o varios artistas. En *Población de la máscara*, la bibliografía apunta principalmente a *500 Autorretratos* de la editorial Phaidon, en el *Diario sin fechas* se trata de la *Colección C. B. Waite/W. Scott* y en *¿Quién me quita lo cantado?* es la compilación de coplas de Mardonio Sinta. Estas tres formas constituyen, nuevamente, la representación del proceso, en este caso de la experiencia del espectador, que en un primer momento es el mismo artista, después la figura del metapoeta que las toma para escribir a partir de estas obras y por último del lector.

El tema de la percepción de la obra desde la perspectiva metapoética se aprecia también en otras obras previas a las señaladas en este corpus: “Miro la música de Schumann

/ como se ve un libro, una moneda / o una lámpara [...] Yo miro la música de Shumann / y escribo este poema / que crece con la noche.”²⁹⁸

Como se vio desde el primer capítulo y a lo largo del análisis de los tres poemarios, la presencia de la narratividad en los poemas de Francisco Hernández es innegable en tanto se incorporen ciertos elementos como nombres propios, lugares, fechas, acciones, referencialidad, adverbios temporales y espaciales que a su vez configuren poemarios con forma de diarios, bitácoras, anecdotarios, cuadernos de viaje, biografías y autobiografías. Todos estos forman parte, en mayor o menor grado, de los libros seleccionados para esta tesis, pero también se encuentran con frecuencia en la poesía hernandina, como se observa en el análisis comparativo del tercer anexo, en donde la narratividad destaca como un recurso presente en la mayoría de sus poemarios: “Flaca, y con el hocico manchado de sangre. / Así volvió la perra, en lo más quejumbroso / de la madrugada. / No me hizo saber con quién se revolcó, ni dónde, / ni si había despedazado a alguien / por el puro gusto de hacerlo.”²⁹⁹

Destacar la presencia de la narratividad en la poesía hernandina y de los otros recursos que se presentan en sus libros, como la recreación de personajes históricos, la inserción de textos no verbales, la autorrepresentación y la constancia del proceso creativo como tema, me permite demostrar la complejidad de la obra de este autor y cómo ésta va más allá de la repetición de un solo recurso nombrado “máscara poética”.

Llevar a cabo el deslinde de conceptos relacionados con la enunciación fue una de las tareas más difíciles, posiblemente debido a que el concepto de máscara efectivamente se encuentra presente en varios momentos de la obra de Hernández, pero no es restrictivo, sino

²⁹⁸ Francisco Hernández, *De cómo Robert Shumann fue vencido por los demonios en Moneda de tres caras*, p. 22.

²⁹⁹ F. Hernández, *Mi vida con la perra*, p. 66.

que aparece en distintas formas: como tema, desdoblamiento, ocultamiento, borradura, distorsión, disfraz, duda de la identidad, asuntos que con frecuencia aparecen en los poemarios del autor; y como recurso, pero no cada que en un poema se enuncie desde una voz diferente a la de Hernández, sino cuando Hernández crea un figura autoral ficticia detrás de la cual se descubre el autor empírico, tal es el caso de Mardonio Sinta o de la construcción autoficcional llamada Francisco Hernández.

El poemario compuesto, publicado en 1994 y que incluye *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo* es una obra paradigmática en la poesía mexicana de las últimas décadas, aun cuando mi intención fue enfocarme en un corpus diferente, en varios momentos fue necesario volver a estos tres poemarios. Sin embargo, considero que mi aportación a los estudios de la crítica hernandina consiste en observar detenidamente otras obras del autor, valorar los elementos innovadores que éstas presentan, proponer distintas formas de lectura que incluye las primeras ediciones de los libros estudiados o sus versiones en publicaciones periódicas, sacar la labor poética de Hernández de un espacio que, más que entronizarla, la limita.

ANEXOS

Anexo 1. Voz, persona y máscara en la poesía de Francisco Hernández

Voz lírica o sujeto enunciador lírico				
Voz subjetiva sin nombre definido	Persona definida con nombre propio y diferenciada del autor, aunque posee referentes históricos, la diégesis es textual. Se mueve dentro del poema.		Máscara: Hay un ocultamiento del autor empírico tras la creación de un autor ficticio. La diégesis en la que se encuentra llega a los elementos paratextuales. Se da, además, una performance en la que participa el autor empírico.	
Retrato lírico con o sin referente pictórico	Autorretrato a partir de una ecfasis (referencial genérica, nocional o procesual)	Personaje lírico con referentes históricos y en ocasiones pictóricos	Heterónimo	Metapoeta: construcción autoficcional
<p>1. A diferencia de los poemas de persona, en éstos la voz poética no lleva un nombre, sino que está identificada con la voz del autor lo cual, desde un inicio es necesario deslindar, aunque en este sentido la voz carezca de identidad.</p> <p>2. En los retratos o poetografías, como las llama el autor, a partir de una imagen o de una biografía, recrea a algún personaje histórico, menciona su nombre o algunos datos que nos permiten identificarlo. Habla de él, no habla por él.</p> <p>3. Tenemos, en este caso, todas las series de poetografías acerca de Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Juan Carlos Onetti, Olga Orozco, Eliseo Diego... Así como todos aquellos poemas que hablan acerca de algún personaje histórico, principalmente poetas, pero en general artistas, aquí podemos</p>	<p>1. Se trata de un personaje histórico, pero en este caso es artístico, el personaje se retrata a sí mismo, existe un pre-texto a partir del cual parte el poema. Este pre-texto es de dos formas: histórico (lo que sabemos del personaje) y pictórico (lo que observamos en la obra del artista).</p> <p>2. Pueden existir elementos narrativos, pero son poemas más descriptivos, conservan el estilo poético del autor, aunque el estilo también puede modificarse para imitar el estilo artístico del autorretratado. Es posible que los autorretratos remitan a una obra específica, a un conjunto de obras, o bien, a una obra que sólo existe en el</p>	<p>1. Tiene un nombre con referente histórico y artístico. Si bien hay elementos que pueden construir su identidad y su historia, éstos no los constituye el autor en su totalidad, ya que hay un referente. Del personaje principal se derivan otros que pueden tener o no referencialidad histórica.</p> <p>2. Los personajes hablan y se dirigen a otros personajes, el tono de su voz es parte de la construcción de su identidad.</p> <p>3. Los libros que ejemplifican este recurso son <i>De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios</i>, <i>Habla Scardanelli</i>, <i>Cuaderno de Borneo</i>, <i>Últimas páginas de Georg Trakl</i>, <i>Una forma escondida tras la puerta</i>, <i>Mal de Graves</i> y <i>Diario sin fechas de Charles B. Waite</i>, este último se</p>	<p>1. Tiene mínimas características que lo relacionan con el poeta, pero las hay. Responde a un nombre y a una identidad específica, posee un estilo poético distinto del que normalmente caracteriza al autor.</p> <p>2. El autor se apoya en los reforzadores de verosimilitud, ubicados principalmente en los elementos paratextuales que contribuyen a la construcción del heterónimo como alguien real.</p> <p>3. En la obra poética de Hernández se pueden encontrar heterónimos y semiheterónimos de muy distinta factura: Mardonio Sinta, Eugenio Sinta y Bruno Bianco. El análisis de la</p>	<p>1. Francisco Hernández ficcionalizado aparece principalmente en los paratextos de sus escritos como prólogos, notas aclaratorias o notas al pie, para dar explicaciones acerca de su obra.</p> <p>2. Francisco Hernández ficcionalizado surge como protagonista de un diario ficticio: <i>Diario invento</i> y en algunos textos en prosa del libro <i>Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales</i>.</p> <p>3. Francisco Hernández aparece ficcionalizado en textos escritos en prosa, ya sea de índole narrativa o explicativa, no en sus poemas.</p>

encontrar los poemas “Ángela o Demonio” (sobre Ángela Davis), “A Pablo Neruda”, “Los signos de la brújula” (sobre Ezra Pound), “Apontamento” (sobre Fernando Pessoa), “Retrato del deseoso” (sobre Lezama Lima), “Patricio Redondo”, “B. B.” (sobre Brigitte Bardot), “Retrato hallado en una botella” (sobre Edgar Allan Poe), “Sylvia Plath”, entre muchos otros. La diferencia entre éstos y las poetografías, es que, como su nombre lo indica, las poetografías tienen un referente fotográfico.	espacio de la ficción. 3. Todos los autorretratos del libro <i>Población de la máscara</i> entran en esta categoría y se estudian en el segundo capítulo de esta tesis.	analiza en el tercer capítulo.	construcción de los heterónimos de Francisco Hernández, principalmente Mardonio Sinta, se dio a lo largo de la década de los noventa y no se suscribe a un solo libro, sino a una diversidad de publicaciones y las notas del autor alrededor de estas mismas. El análisis de este proceso de creación se ve en el cuarto capítulo de esta tesis.	
---	--	--------------------------------	---	--

Anexo 2. Heterónimos de la poesía mexicana reciente relacionados con Francisco Hernández

Nombre del heterónimo o semiheterónimo	Procedencia del nombre	Nombre del autor	Obras en las que aparece	Relación con otro heterónimo
Mardonio Sinta heterónimo	De Sintra, ciudad de Portugal	Francisco Hernández	<i>¿Quién me quita lo cantado?</i> (aquí puede verse la recopilación de sus coplas)	Hermano de Eugenio Sinta
Eugenio Sinta semiheterónimo	De Sintra, ciudad de Portugal	Francisco Hernández	“Coplas del desamor”, (texto publicado en Tierra Adentro)	Hermano de Mardonio Sinta
Aníbal Egea heterónimo	Mezcla de dos nombres: Aníbal Gonzáles y Esteban Egea	Vicente Quirarte	<i>Cuaderno de Aníbal Egea</i>	
Bruno Bianco heterónimo	Es un oxímoron: oscuro y blanco	Francisco Hernández, Vicente Quirarte, Guillermo Fernández, Hernán Bravo Varela, tal vez Ignacio Padilla...	Secciones a cargo de Guillermo Fernández	Padre de Anne-Marie Bianco
Anne-Marie Bianco heterónimo		Cristina Rivera Garza	<i>La muerte me da</i> , editado por Bonobos en 2007.	Hija de Bruno Bianco

Anexo 3. Recursos más frecuentes en poemarios narrativos de Francisco Hernández

Título del libro y año de publicación	Recreación de personas poéticas referenciales históricas o literarias	Creación de personas poéticas no referenciales	Referencias a textos no verbales: pintura, fotografía, grabado, música...	Inserción de los referentes no verbales en su primera edición	Tema de la duplicidad	Tema del proceso artístico	Referencias a la biografía del autor
<i>De cómo Robert Shumann fue vencido por los demonios</i> (1988)							
<i>Habla Scardanelli</i> (1992)							
<i>Cuaderno de Borneo</i> (1994)							
<i>Los signos del zodiaco</i> (1997)							
<i>Diario invento</i> (2003)							
<i>Diario sin fechas de Charles B. Waite</i> (2006)							
<i>¿Quién me quita lo cantado?</i> (2007)							
<i>Mi vida con la perra</i> (2007)							
<i>La isla de las breves ausencias</i> (2009)							
<i>Población de la máscara</i> (2010)							
<i>Una forma escondida tras la puerta</i> (2012)							
<i>Mal de Graves</i> (2013)							

BIBLIOGRAFÍA

Obra del autor

Libros publicados

- HERNÁNDEZ, Francisco, *Antojo de trampa Segunda antología personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____, *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*, México, Cuadrivio, 2015.
- _____, *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, México, Verdehalago/CONACULTA, 2001.
- _____, *Diario invento: abril de 1998 - marzo de 1999*, México, Editorial Aldus, 2003.
- _____, *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, Chiapas, CONECULTA/Biblioteca Popular de Chiapas, 2006.
- _____, *Diario sin fechas de Charles B. Waite*, México, Almadía, 2013.
- _____, *El corazón y su avispero*, Oaxaca, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____, *En las pupilas del que regresa*, México, UNAM, 1991.
- _____, *Habla Scardanelli*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992.
- _____, *Imán para fantasmas*, México, CONACULTA/Era, 2004.
- _____, *La isla de las breves ausencias*, Oaxaca, Almadía, 2009. (Pleamar poesía)
- _____, *Mal de Graves*, México, Almadía, 2013.
- _____, *Mar de fondo*, México, Joaquín Mortiz, 1982.
- _____, *Mascarón de prosa*, México, CONACULTA, 1997.
- _____, *Mi casa se cayó del caballo*, México, Editorial Diéresis, 2013.
- _____, *Mi vida con la perra*, México, Calamus/CONACULTA/INBA, 2007.
- _____, *Moneda de tres caras*, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013.
- _____, *Odioso caballo*, México, Almadía, 2016.
- _____, *Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales*, México, CONACULTA/Sello Bermejo, 2002.

- _____, *Oscura coincidencia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.
- _____, *Población de la máscara*, Oaxaca, Almadía, 2010. (Pleamar poesía)
- _____, *Soledad al cubo*, México, Editorial Colibrí, 2001.
- _____, *Textos criminales*, México, Editorial Latitudes, 1980.
- _____, *Una forma escondida tras la puerta*, Querétaro, Ediciones Monte Carmelo/Universidad Autónoma de Querétaro, 2012.
- HERNÁNDEZ, Francisco y Artemio Rodríguez, *Los signos del zodiaco*, Tacámbaro, Michoacán, Taller Martín Pescador, 1997.

Antologías y obra reunida

- _____, *Antojo de trampa. Segunda antología personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____, *El infierno es un decir. Antología personal*, Pról. de Jorge Esquinca, México, CONACULTA, 1993. (Lecturas Mexicanas número 83)
- _____, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. I, intr. de Christian Peña, México, Fondo de Cultura Económica, 2016. [Poesía reunida 1974 - 2003: *Gritar es cosa de mudos* (1974), *Portarretratos* (1976), *Cuerpo disperso* (1978), *Textos criminales* (1980), *Mar de fondo* (1982), *Oscura coincidencia* (1984), *En las pupilas del que regresa* (1990), *Habla Scardanelli* (1992), *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1994), *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl* (1994), *Última voluntad (textos dispersos)* (1996), *Mascarón de prosa* (1997), *Soledad al cubo* (2001), *Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales* (2002), *Diario invento: abril de 1998 – marzo de 1999* (2003)]
- _____, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. II, intr. de Hernán Bravo Varela, México, Fondo de Cultura Económica, 2016. [Poesía reunida 2004 - 2016: *Imán para fantasmas* (2004), *Palabras más palabras menos* (2004), *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (2006), *Mi vida con la perra* (2007), *La isla de las breves ausencias* (2009), *Población de la máscara. Sesenta y dos autorretratos* (2010), *Una forma escondida tras la puerta* (2012), *Mal de Graves*, (2013), *Odioso caballo* (2016), *Poemas*

inéditos, Obra de Mardonio Sinta: *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y Autobiografía* (2007)]

_____, *Óptica la ilusión. Escritos sobre artes visuales*, CONACULTA/ Sello Bermejo, México, 2002.

_____, *Poesía reunida (1974-1994)*, “Prólogo” de Vicente Quirarte México, UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1996. [Poesía reunida 1974 – 1994: *Gritar es cosa de mudos* (1974), *Portarretratos* (1976), *Cuerpo disperso* (1978), *Textos criminales* (1980), *Mar de fondo* (1982), *Oscura coincidencia* (1984), *En las pupilas del que regresa* (1990), *Habla Scardanelli* (1992), *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1994), *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl* (1994)]

Textos en publicaciones periódicas

_____, “A Pina Bausch”, en *Revista de la Universidad* [en línea], no. 116, octubre 2013.
<<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ce93aabe-7e13-417a-9686-40ca83856a2e/a-pina-bausch>>

_____, “Así escribo”, en *Nexos* [en línea], 1 de septiembre de 2009.
<<https://www.nexos.com.mx/?p=13292>>

_____, “Cinco apuntes (a lápiz) sobre la poesía de Jorge Esquinca”, en *Periódico de Poesía Nueva Época* [en línea], no. 15, otoño, 1996, México, p. 87.
<<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/del-papel-a-pdf/1302-marco-antonio-campos/3623-no15-oto996-campos?highlight=WyJqb3JnZSIsImVzcXVpbmNhliwiam9yZ2UgZXNxdWluY2EiXQ==>>

_____, “El beisbol también es un juego de palabras”, en *Revista de la Universidad de México* [en línea] octubre de 2003.
<<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/58df8bc9-11e8-4019-bf75-512ed54f5a00/el-beisbol-tambien-es-un-juego-de-palabras>>

- _____, “Mardonio Sinta. En los linderos del área” en *Revista de la Universidad de México* [en línea], junio de 2006, pp. 96-97.
<<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/6d1e75f5-e64f-4d94-964d-36a83dce6a8b?filename=mardonio-sinta-en-los-linderos-del-area>>
- _____, “Millones de seres para invadir”, en *Letras libres* [en línea], junio de 2004.
<<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/millones-de-seres-para-invadir>>

Obras firmadas con heterónimos

- SINTA, Eugenio (heterónimo de Francisco Hernández), “Coplas del desamor”, en *Tierra Adentro*, no. 75, agosto-septiembre, 1995, p. 25.
- SINTA, Mardonio (heterónimo de Francisco Hernández), “Con cien pájaros cantores” en “La guitarra del coplero”, *Periódico de Poesía Nueva Época*, no. 14, otoño, 1996, p. 37.
- _____, *Coplas a barlovento*, México, UAM, 1993.
- _____, “Coplas para Jaime Sabines” en “La guitarra del coplero”, *Periódico de Poesía Nueva Época*, no. 13, primavera, 1996, p. 28.
- _____, “Diálogo de la laguna encantada”, *Periódico de Poesía Nueva Época*, no. 20, invierno, 1997, p. 50.
- _____, “El políglota”, en “La guitarra del coplero”, *Periódico de Poesía Nueva Época*, no. 15, otoño, 1996, p. 62.
- _____, *¿Quién me quita lo cantado?: coplas casi completas y autobiografía*, prólogo, recopilación y selección de Francisco Hernández, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2007.
- _____, *Una roja invasión de hormigas blancas*, Guadalajara, Toque, 1994.

Entrevistas al autor

ALONSO, Alejandro, “Diario invento, entrevista con Francisco Hernández”, en *La Jornada Semanal* [en línea], no. 457, 7 de diciembre, 2003, p. 8.

< <https://www.jornada.com.mx/2003/12/07/sem-alonso.html> >

CABRERA, Víctor y Luis Paniagua, “La incurable locura: Entrevista con Francisco Hernández”, en *Periódico de poesía*, en línea, no. 11, julio agosto de 2008.

< <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/532&Itemid=77> >

_____, “Entrevista con Francisco Hernández, *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*. [en línea] Año 1, semana 40, octubre, 2010.

<<http://circulodepoesia.com/nueva/2010/10/circulo-de-poesia-tv-entrevista-con-francisco-hernandez/>>

ERASO Belalcázar, Mario, “Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura”, en *Literatura, teoría, historia, crítica*, en línea, vol. 18, no. 2, julio-diciembre de 2016.

<http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312016000200011>

JARAMILLO, Ana María, “Del infierno a la página”. Entrevista con Francisco Hernández, en *Tierra Adentro*, no. 75, agosto-septiembre de 1995, pp. 28-34.

JEANNET, Frédéric-Yves, “Francisco Hernández: celebración de la polifonía”, *Tierra adentro*, no. 75, agosto-septiembre de 1995, pp. 26-27.

_____, “Noticias de Borneo”, *Tema y variaciones*, no. 6, diciembre de 1995, pp. 159-182.

QUIÑONES, Alicia, “Francisco Hernández: ‘No soy más que un imitador de voces’”, en *La Razón*, 5 de marzo de 2016.

RIVERA, Verónica, “Entrevista a Francisco Hernández”, en *Artes poéticas. Libro de notas*. 1997, [en línea] <<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/833/entrevista-1997>>

SIERRA, Sonia, “Uno nunca sabe de dónde va a surgir el arte”, en *El universal* [en línea], viernes 27 de agosto de 2010.

<<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63708.html>>

Bibliohemerografía acerca del autor

- AGUILAR Sosa, Yanet, “Uno depende de los otros, la originalidad para mí no existe”, en *El Universal* [en línea], jueves 23 de mayo de 2013. <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/71870.html>>
- CAMPS, Martín, “La poesía de Francisco Hernández”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, enero-abril de 1998; no. 7, pp. 34-38.
- CHOUCIÑO Fernández, Ana “Claves en la poética de Francisco Hernández” en *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*, Carmen Alemany Bay (coordinadora), Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Universidad de Guadalajara, 2015.
- ESPINASA, José María, “Imán para fantasmas de Francisco Hernández”, *Letras libres* [en línea], 30 de abril de 2005, pp. 75-76. <<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/iman-fantasmas-francisco-hernandez>>
- MATA, Óscar, “El primer Francisco Hernández”, *Tema y variaciones*, no. 6, diciembre de 1995, pp. 183-191.
- OLIVARES Baró, Carlos, “Fábula de luz en las máscaras de Francisco Hernández”, en *La Razón* [en línea] 17 de octubre de 2010. <<http://www.razon.com.mx/spip.php?article51015>>
- PALAPA Quijas, Fabiola, “Francisco Hernández es uno de los grandes poetas del país”, en *La Jornada*, jueves 30 de junio de 2016, p. 4
- PALMA, Alejandro, “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández” en *Valenciana*, Revista de la Universidad de Guanajuato [en línea], número 16, julio-diciembre de 2015, pp. 37-55. Disponible en: <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/108>
- PAREDES, Alberto, “Francisco Hernández: Un poeta que cuenta”, *La Otra* [en línea] 12 de mayo de 2010. Disponible en: <http://www.laotrarevista.com/2010/05/francisco-hernandez-mexico-1946/>
- PLAZA, Galvarino, “Revisión de *Portarretratos* de Francisco Hernández”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio de 1979, p. 348.

- QUIRARTE, Vicente, “El cuaderno negro de Francisco Hernández”. *Enseres para sobrevivir en la ciudad*. México: CONACULTA, 1994.
- TORNERO, Angélica, *Las maneras del delirio (Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, México, UNAM, 2000.
- TRUJILLO Lara, Rodrigo, “Francisco Hernández: la escritura del diálogo” en Samuel Gordon, *Poéticas mexicanas del siglo XX*, Eón/Universidad Iberoamericana, México, 2004, pp. 335-365.

Tesis sobre el autor:

- ALATORRE Pérez, Gustavo, *Victoria y derrota del artista en el poemario De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández*, Tesis de Maestría, UNAM, 2014.
- GALICIA, Isasmendi Berenize, *La herida trágica romántica: acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico*, Tesis de Doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2017.
- GASPAR Abraham, Fernando, *La locura como discurso en Moneda de tres caras de Francisco Hernández*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 2000.
- GONZÁLEZ Molina, Óscar Javier, *Temas y variaciones del poema extenso moderno en México: Cada cosa es Babel de Eduardo Lizalde, De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios de Francisco Hernández, y A pie de Luigi Amara*, Tesis de Doctorado, El Colegio de México, 2016.
- RAMÍREZ Cruz, Israel, *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*, Tesis de Doctorado. UNAM, México, septiembre de 2014.
- SÁNCHEZ Guevara, Jorge Abraham, *Lo salvaje en la poesía de Francisco Hernández*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 2007.
- TORNERO Salinas, Angélica, *Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández*, Tesis de Doctorado, UNAM, 1997.

TRUJILLO Lara, Rodrigo Leonardo, *La sonora oscuridad del hueso, Elementos para una poética de Francisco Hernández*, Tesis de Licenciatura, UNAM, 2004.

VELÁZQUEZ Guzmán, Mónica, *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*, Tesis de Doctorado, El Colegio de México, México, septiembre de 2004.

Bibliografía general

VV. AA. *Taller Martín Pescador*, México: Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca/Juan Pablos Editor/Ediciones sin nombre, 1999.

AGUILAR, Luis Miguel, *Chetumal Bay Antology*, México, Gobierno de Quintana Roo, 1983.
_____, “Cuadros para montar una impresión. La poesía mexicana en 1978”. *Nexos* [en línea], 13, enero 1979, pp. 56-61. <<https://www.nexos.com.mx/?p=3260>>

ALBURQUERQUE-García, Luis. “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, enero-junio 2011, vol. LXXIII, no. 145, pp. 15-34.

ARTIGAS, Irene, “De lo borroso: fotografía y alegoría” en Cohen D., Esther. Editora. *Walter Benjamin. Dirección múltiple*. México: UNAM/IIIF, 2011, pp. 123-140.

_____, *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*, México, Bonilla Artigas/UNAM/Iberoamericana, 2013.

BADOS CIRIA, Concepción, “Poesía mexicana de fin de siglo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, septiembre-diciembre 1989, vol. 11, pp. 7-15.

BARTHES, Roland, “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe”, *La aventura semiológica*, Barcelona, Barral, 1974.

_____, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós: Barcelona, 1989.

BASTONS I Vivanco, Carles, “Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística” en Miguel Á. Márquez, et. al., *El retrato lírico tempestades y naufragios escritura y reelaboración*, Universidad de Huelva: Sociedad española de literatura general y comparada, España: 1999, pp: 109-116.

BAUDRILLARD, Jean y Marc Guillaume. *Figuras de la alteridad. La Huella del otro*. Madrid, Taurus, 2000.

- BEAUJOUR, Michel, *Poetics of the literary self-portrait*, Nueva York, New York University Press, 1991.
- BELL, Julian, *500 Autorretratos*, Londres, Phaidon, 2004.
- BELLINGHAUSEN, Herman, “Poesía mexicana reciente, 1968-1984. La sombra en el espejo”, en *Nexos* [en línea], no. 81, 1 de septiembre de 1984, pp. 31-37.
< <https://www.nexos.com.mx/?p=4389> >
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid: 1973.
- _____, *Sobre la fotografía*, ed. y trad. de José Muñoz Millanés, Valencia, Pretextos, 2008.
- BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 2006.
- BIANCO, Bruno, “A un suicida”, en *Revista de la Universidad*, “Itálicas”, sección a cargo de Guillermo Fernández, febrero de 1988, p. 38.
- _____, “Tu primer soneto”, en *La Colmena*, “Italia en la colmena”, sección a cargo de Guillermo Fernández, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
<<http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/62563>>
- BOIDO, Mario, *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- BOND, Anthony y Joanna Woodall, *Self Portrait: Renaissance to Contemporary*, New South Wales, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 2006.
- BONIFAZ Nuño, Rubén, *De otro modo lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- _____, *Versos (1978-1994)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BRACHO, Coral, *Todo en orden*, México, Parentalia, 2015.
- BREA, José Luis. El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. 2ª ed. Murcia, CENDEAC, 2008.
- BUSTAMANTE, Ani, *Los pliegues del sujeto. Una lectura de Fernando Pessoa*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2010.
- CABILDO Salomón, Alfredo, “La generación de poetas del Taller Martín Pescador”, *Casa del tiempo*, no. 29, 24 de octubre de 2009. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/24_iv_oct_2009/casa_del_tiempo_eIV_num24_92_95.pdf

- CADAVA, Eduardo, "Susurro de miradas" Paola Cortés Rocca, trad. en Esther Cohen, ed. *Walter Benjamin. Dirección múltiple*, México, UNAM/IIIF, 2011, pp. 59-100.
- CADENAS, Rafael, *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- CALLES, Juan María, "La modalización en el discurso poético", Tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.
- CALVO Franco Enrique, "Narciso: la poética del yo" en Teresa del Conde, coord., *Autorretrato en México: Años 90*, México, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, 1996.
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CANTÚ de la Garza, Jorge, *Poemas en que yo estaba escondido*, Nuevo León, UANL (Lecturas universitarias), 2008.
- CARREÑO, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. (Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande)*. Madrid, Gredos, 1982.
- CARRETO, Héctor, *Testamento de Clark Kent*, México, Editorial Almadía, 2015.
- CARRIÓN, Ulises, "El arte nuevo de hacer libros", en *Plural*, núm. 41, febrero de 1975, p. 33. _____, *Montones de metáforas*, pról. de Heriberto Yépez, México, Malpaís ediciones, 2019.
- CARVAJAL DÁVILA, Rogelio, "Poetas mexicanos recientes, ¿los jóvenes, los mejores?", en *Plural*, no. 89, febrero de 1979, pp. 43-49.
- CASAS, Ana, comp., *La autoficción, reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/libros, 2012. _____, *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid, Iberoamérica-Vervuert, 2017.
- CASAS, Benigno, "Charles B. Waite y Winfield Scott: lo documental y lo estético en su obra fotográfica", en *Dimensión Antropológica* [en línea], vol. 48, enero-abril, 2010, pp. 221-244. <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=4570>>
- CASTELLANOS, Rosario, *Poesía no eres tú*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CASTILLO, Ricardo, *Como agua al regresar*, México, Editorial Penélope, 1982.

- CHOUCIÑO Fernández, Ana, “Claves en la poética de Francisco Hernández”, en Carmen Alemany Bay (coord.), *Artes poéticas mexicanas. De los Contemporáneos a la actualidad*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2015.
- _____, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997.
- CID Priego, Carlos, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oviedo, año 5, no. 5, Oviedo, 1985, pp. 177- 203.
- CLÜVER, Claus, “Quotation, enargeia, and the functions of Ekphrasis”, en Vallerie Robillard y Els Jongeneel, ed., *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, University Press, Ámsterdam, 1998.
- COBO Borda, Juan Gustavo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- COHEN, Sandro, “Poesía mexicana 1975-1990: De la abundancia raquílica a la escasez saludable o ¿dónde están los poetas?” en Federico Patán, ed., *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992, pp. 1-25.
- CONDE Ortega, José Francisco, “Entre la brasa y la espuma. Poesía mexicana contemporánea”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. IV, 10, abril-julio 1999, pp. 7-14.
- CONDE, Teresa del, coord., *Autorretrato en México: Años 90*, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, México: 1996.
- DEPETRIS, Carolina, *La escritura de los viajes. Del diario cartográfico a la literatura*. Mérida, UNAM, 2007.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Ensayos escogidos*, selec. y pról. de Pura López Colomé, México, UNAM, 2000.
- ESCALANTE, Evodio, “De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (Los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”, en Federico Patán, ed., *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992. pp. 27-45.

- _____, *Poetas de una generación (1950-1959)*, UNAM, México, 1988.
- ESPINOZA Elías, Diana Alejandra, “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática” en *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, no. 33, enero-junio de 2006, p. 65-77.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- FERNÁNDEZ, Guillermo, *Éste*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- FERNÁNDEZ Moreno, Luis, *La referencia de los nombres propios*, Madrid, Trotta, 2006.
- FIGUEROA, Marie Claire *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, Oaxaca, Almadía, 2008.
- FILINICH, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, Puebla, BUAP/Plaza y Valdés/Universidad Iberoamericana, 1997.
- FOFFANI, Enrique, “Las máscaras del poeta: Sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob”. *Orbis Tertius*, vol. 2, no. 5, pp. 117-127.
- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- GARCÍA de León Griego, Antonio, *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, Siglo XXI, 2002.
- GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. 2ª ed. Barcelona, Barral, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli, ed., *Entre artes, entre actos, Ecfrasis e intermedialidad*, México, Bonilla Artigas/UNAM, 2011.
- GONZÁLEZ de León, Jorge, *Poetas de una generación (1940-1949)*, México, UNAM, 1981.
- GORDON, Samuel, comp. y ed., *Poesía mexicana reciente: Aproximaciones críticas*, México, Ediciones Eón/The University of Texas at El Paso, 2005.
- GUEDEA, Rogelio, *Reloj de pulso: crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2011.
- GUTIÉRREZ Gilberto y Juan Pascoe, *La versada de Arcadio Hidalgo*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HERBERT, Julián, *Autorretrato a los 27 años*, Buenos Aires: 2003.

- HINOJOSA, Francisco, “Las editoriales marginales en México (1975-1978)”, en *Revista de la Universidad* [en línea], octubre de 1978, pp. 62-64. <[<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/21f2a1de-312d-48c5-9340-22938d099644/las-editoriales-marginales-en-mexico-\(1975-1978\)>](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/21f2a1de-312d-48c5-9340-22938d099644/las-editoriales-marginales-en-mexico-(1975-1978))>
- _____, *Robinson perseguido y otros poemas*, México, Ediciones sin nombre, 2001.
- HUERTA, Efraín, *Obras completas*, Martí Soler (compilador), 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____, “El poemínimo”, en *Nexos*, en línea, 1 de junio de 2014. [Tomado de “Prólogos de Efraín Huerta”, *Cuadernos de Humanidades*, no. 19, UNAM, 1981.] <[< https://www.nexos.com.mx/?p=21237>](https://www.nexos.com.mx/?p=21237)>
- HUTCHEON, Linda, “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.
- _____, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Laura Cázares, et. al., *De la ironía a lo grotesco: en algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM, 1992, pp. 173-193.
- INSÚA Cereceda, Mariela, “La creación de mundos posibles en el modo lírico”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios* [en línea], no. 28, 2005, pp. 40-44. <[< https://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=82>](https://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=82)>
- IRIARTE López, Margarita, *El retrato literario*, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 2004.
- ISLA, Carlos, *Gramática del fuego*, Verdehalago/CONACULTA, 2004.
- _____, *Maquinaciones*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- _____, *Maquinaciones*, pról. de Manuel Iris, México, Malpaís Ediciones/CONACULTA/FONCA, 2015. (Archivo Negro de la Poesía Mexicana)
- JIMÉNEZ Mier y Terán, Fernando “La revista *Colaboración* órgano del movimiento Freinet en España”, en *Historia de la Educación* [en línea], 17 de septiembre de 2013; volumen 14, pp. 541-557. <[<https://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0212-0267/article/view/10437>](https://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0212-0267/article/view/10437)>
- KLAHN, Norma y Jesse FERNÁNDEZ, comps., *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987.
- LARG, Alex y Jane Wood, *Fotografía en blanco y negro*, Barcelona: Index Books, s/a.

- LEE Masters, Edgar, *Antología Spoon River*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, 2014.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- LOMAS, David, “Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginería médica”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, comp., México, Universidad Iberoamericana/UNAM-PUEG/CONACULTA-FONCA, 2001, pp. 327-343.
- LÓPEZ Gay, Patricia, “Miradas cruzadas sobre lo contemporáneo. Archivo y autoficción: del arte visual a la literatura” en Ana Casas, ed., *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, Madrid, Iberoamericana-Ververt, 2017.
- LÓPEZ Mills, Tedi, *Muerte en la Rúa Augusta*, México, Almadía, 2009.
- LOSADA Friend, María, “Contemplaciones del otro yo: El retrato en el espejo”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, ed., *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2010, pp. 261-268.
- LUJÁN Atienza, Ángel L., *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, Madrid, 1999.
- MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa. Antología*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1972.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, "Poetas nacidos entre 1943-1956", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 549/550, marzo-abril de 1996, pp. 327-329.
- MITCHELL, William John Thomas, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal, 2009.
- MONJARÁS Ruiz, Víctor, “Testar las islas. Una revisión de la nueva poesía en México”, en *Casa del Tiempo*, no. 49/50, vol. 5, febrero-marzo de 1985, pp. 71-81.
- MONTELLANO, Francisco. *C. B. Waite, fotógrafo. La mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1994.
- _____, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Círculo de Arte/ CONACULTA, 1998.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén, “Aproximación a la poesía veracruzana, 1970-1990”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, número 11, septiembre-diciembre de 1999, pp. 16-24.
- OWEN, Gilberto, *Perseo vencido*, México, INBA, 2004.

- PACHECO, José Emilio, *Tarde o temprano. Poemas (1958-2009)*, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª ed., 2009.
- PARRAMÓN, José María, *El autorretrato*, Instituto Parramón, 1973.
- PASCOE, Juan. *Taller Martín Pescador. 1999-2009*, Puebla: Biblioteca Palafoxiana, 2009.
- _____, *Taller Martín Pescador. Anecdotario y bibliografía 1971-2014*, Oaxaca: Museo de Filatelia de Oaxaca, 2014.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- _____, “Nosotros: los otros”, en *Vuelta*, no. 223, junio de 1995, pp. 12-22.
- PEÑA, Christian, *Me llamo Hokusai*, México, INBA/ICA/FCE, 2014.
- PESSOA, Fernando, *Antología*, selec., trad. y pról. de Octavio Paz, México, UNAM, 2010.
- _____, *Cancionero*, pról. y trad. de Miguel Ángel Flores, México, Verdehalago, 2004.
- _____, *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza, 1987.
- PFISTER, Manfred, “Conceptos de la intertextualidad”, trad. de Desiderio Navarro, pp. 25-49, en *Criterios*, nº 31, enero-junio 1994.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Florencia, Parma, Combray, Balbec... Ciudades de la imaginación en el mundo de *En busca del tiempo perdido*”, en María Noel Lapoujade, coord., *Espacios imaginarios*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999, pp. 229-244. ("Colección Jornadas")
- _____, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México, Iberoamericana/ Bonilla Artigas/ UNAM, 2012.
- _____, *El relato en perspectiva*, 2ª ed., México, UNAM/Siglo XXI, 2002.
- _____, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías: Revista de literatura comparada* 4, 2003, pp. 205-215.
- PIZARRO, Jerónimo “Obras ortónimas y heterónimas de Fernando Pessoa: genealogía de una distinción”, en Barrero Fajardo Mario, coord., *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2013.
- POZNANSKY, Joseph A. “The Early History and Growth of Naja Temple”, en *Naja News Nuggets* [en línea], noviembre - diciembre de 1943.
- <<http://www.najashriners.com/about/naja-history/>>
- POZUELO Yvancos, José María, “Lírica y ficción”, comp., intr. y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, ARCO/LIBROS, 1997.

- _____, *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- _____, “¿Enunciación lírica?”, en Cabo Aseguinolaza Fernando y Germán Gullón, *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Ámsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998.
- PREMINGER, Alex, T.V.F. Brogan, Frank Warnke, O. B. Hardison, Jr., y Earl Miner, eds., *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- QUIRARTE, Vicente, “Reconstrucción en el caos. Territorios de la joven poesía mexicana (generación 1950-1960)”, en *México en el Arte*, no. 10, otoño 1985, pp. 25-32.
- _____, *El cuaderno de Aníbal Egea*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura (Cuadernos de Malinalco), 1990.
- REISZ de Rivarola, Susana, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, no. 2, diciembre de 1979, pp. 99-170.
- _____, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- RENÁN, Raúl, *Los otros libros, Distintas opciones en el trabajo editorial*, 3ª ed., México, UNAM, 2010.
- ROBILLARD, Valerie, “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”, trad. de Rocío Saucedo Dimas, en Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, eds., *Entre artes, entre actos, Ecfrasis e intermedialidad*, México, Bonilla Artigas/UNAM, 2011, pp. 27-50.
- RODRÍGUEZ Domingo, José Manuel, “*Speculum animi*: la autoimagen del artista” en Minerva Alganza Roldán, ed., *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, Granada, Universidad de Granada, 2010.
- RODRÍGUEZ, Xitlálitl, *Datsun*, México, Punto de Partida/UNAM, 2009.
- s/a. “Margarita Scott”, en *Sistema Nacional de Fototecas* [en línea] <<http://sinafo.inah.gob.mx/margarita-scott/>>
- SABINES, Jaime, *Nuevo recuento de poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1997.
- SANDOVAL Montaña, Rosa María, “La escuela experimental Freinet de México. En torno al origen y vigencia de una forma de saberes y prácticas pedagógicos” en Patricia Ducoing Watty, coord., *Pensamiento crítico en educación*, CDMX, IISUE-UNAM, 2011, pp. 345-357.

- SCARANO, Laura, “Metapoeta: El autor en el poema” en *Boletín Hispánico Helvético*, no. 17-18, primavera-otoño de 2011, pp. 321-346.
- SECCI, María Cristina, *Con la imagen en el espejo: El autorretrato literario de Frida Kahlo*, UNAM, 2009.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, trad. de Carlos Gardini, Barcelona, Random House Mondadori/Debolsillo, 2009.
- STANTON, Anthony, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 501, marzo, 1992, pp. 101-112.
- SWIDERSKI, Liliana, “Autorrepresentación autoral y máscaras del yo”, en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 22, Argentina, 2011, pp. 241-256.
- TORNERO, Angélica, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, UAEM/Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- TRAPIELLO, Andrés, *El Escritor de diarios: historia de un desplazamiento*, Barcelona, Península, 1998.
- URIBE, Sara, *Antígona González*, Oaxaca, Sur +, 2012.
- VALLEJO, César, *Obra poética*, Américo Ferrari, coord., Costa Rica, Archivos/Universidad de Costa Rica, 1996. (Colección Archivos, volumen 4).
- VELÁZQUEZ Mabarak, Melba “El fandango jarocho y el Movimiento Jaranero: un recorrido histórico, en *Balajú. Revista de cultura y comunicación* [en línea], no. 10, enero-julio de 2019. <<https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2566/4498>>
- VERA Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, eds., *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- YACOBI, Tamar, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, en *Poetics Today*, vol. 16, no. 4, invierno, 1995, pp. 599-649.