Marú Ruelas

José Emilio Pacheco ante la heteronimia

El lado apócrifo del autor

El presente estudio está dedicado a revisar una parte de la obra poética del mexicano José Emilio Pacheco, uno de los escritores más preciados por la crítica en las letras hispánicas contemporáneas. Narrador, poeta, ensayista, articulista, guionista y traductor. Como Alfonso Reyes y Octavio Paz, Pacheco ha forjado múltiples generaciones. Su producción, prolífica y versátil, ha sido comentada por críticos y estudiosos de la literatura. Sin embargo, los estudios y análisis dedicados a su obra versan más sobre la producción narrativa que la lírica.

En las siguientes páginas se aborda uno de sus textos poéticos más valorado por la crítica: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, con el que se hizo acreedor al Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1969.

El tópico que se ha optado por trabajar es aún menos estudiado que su poesía: la heteronimia, un tema mencionado de manera tangencial en los ensayos y artículos que abordan la obra literaria de José Emilio Pacheco.

El interés por estudiar este aspecto en específico tiene como propósito, por un lado, acercar al lector a la escritura pachequiana a partir de una vertiente poco señalada, su lado apócrifo; y por otro lado, escudriñar el significado que la heteronimia tiene en este autor.

Colección Graduados
Serie Sociales y Humanidades
No. 4

Universidad de Guadalajara
CUCSH
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

José Emilio Pacheco ante la heteronimia.
El lado apócrifo del autor

Colección Graduados

Serie Sociales y Humanidades

No. 4

Marú Ruelas

José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor

Universidad de Guadalajara
2010

Primera edición, 2010
D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Guanajuato 1045
Col. La Normal
44260 Guadalajara, Jalisco, México

ISBN Obra completa 978-607-450-155-1
ISBN E-book 978-607-450-215-2

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Introducción 9

Capítulo I. Teoría y práctica de la heteronimia
Una aproximación 11
- El escritor es otro «yo» 11
- La «posesa» 14
- El «doble» 18
- La heteronimia 20
- Teóricos de la heteronimia 21
- ¿Heteronimia o heteronomía? 21
- La fragmentación del yo 24
- La heteronimia como liberación de restricciones 27
- Algunos precursores del fenómeno de la heteronimia 29
- Robert Browning y el *monólogo dramático* 30
- Ezra Pound y la *personæ* 33
- Thomas Stearns Eliot y las *voces poéticas* 34
- Sören Aaby Kierkegaard y los *dramatis personæ* 36
- Valéry Larbaud, inventor del primer heterónimo moderno 38
- La heteronimia y la máscara 41
- Origen y significado de la máscara 42
- Máscara-personaje-autor 46
- Un caso de enmascaramiento 48
- El enmascaramiento como técnica de creación 50
- Borges y *el otro Borges* 56

Capítulo II. Los heterónimos Julián Hernández
y Fernando Tejada en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* 63
- José Emilio Pacheco: encuadre histórico-literario, obra y características generales 63

Encuadre histórico-literario de José Emilio Pacheco 63
Su obra 66
Características generales 68
Descripción de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* 72
Análisis de los heterónimos Julián Hernández y Fernando Tejada 80
Paratextos 80
Paratexto intertítulo 81
Paratexto epígrafe 83
Antonio Machado 86
Su obra 87
Los «complementarios» de Antonio Machado 89
Fernando Pessoa 95
Su obra 96
Los heterónimos de Fernando Pessoa 98
Nombres y biografías apócrifas de Julián Hernández y Fernando Tejada 105
Paratexto nombre del autor 105
Biografía apócrifa de Julián Hernández 111
Biografía apócrifa de Fernando Tejada 116
Comentario de los poemas de Julián Hernández y Fernando Tejada 118
Poemas de Julián Hernández 119
Poemas de Fernando Tejada 136
El heterónimo como pastiche imaginario 152
Conclusiones 160

Anexo
Entrevista a José Emilio Pacheco, realizada el martes 28 de noviembre de 2006 165

Bibliografía 169

Introducción

El presente estudio está dedicado a revisar una parte de la obra poética del mexicano José Emilio Pacheco, uno de los escritores más preciados por la crítica en las letras hispánicas contemporáneas. Narrador, poeta, ensayista, articulista, guionista y traductor. Como Alfonso Reyes y Octavio Paz, Pacheco ha forjado múltiples generaciones. Su producción, prolífica y versátil, ha sido comentada por críticos y estudiosos de la literatura. Sin embargo, los estudios y análisis dedicados a su obra versan más sobre la producción narrativa que la lírica.

En las siguientes páginas se aborda uno de sus textos poéticos más valorado por la crítica: *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, con el que se hizo acreedor al Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1969.

El tópico que se ha optado por trabajar es aún menos estudiado que su poesía: la heteronimia, un tema mencionado de manera tangencial en los ensayos y artículos que abordan la obra literaria de José Emilio Pacheco.

El interés por estudiar este aspecto en específico tiene como propósito, por un lado, acercar al lector a la escritura pachequiana a partir de una vertiente poco señalada, su lado apócrifo; y por otro lado, escudriñar el significado que la heteronimia tiene en este autor.

De esta práctica escritural en Pacheco surgen las siguientes interrogantes: ¿Su heteronimia es lúdica o reflexiva? ¿Los heterónimos constituyen una máscara a través de la cual se permite escribir lo que en su nombre propio no escribiría? ¿Sus apócrifos tienen una función autocrítica o son una búsqueda complementaria de su personalidad? De manera tentativa se intuye que los heterónimos pachequianos son un procedimiento estético, un recurso industrioso, un ardid literario generador de historias y juegos la-

berínticos o un artificio creativo que le permite al escritor autocontemplarse para extender su voz, a la vez que invita al lector atento a participar de su construcción.

El libro está estructurado en dos capítulos. El primero se aboca a describir y delinear las prácticas literarias con miras a la despersonalización del "yo" poético, técnicas que se ubican como base de la heteronimia. Por tanto, son revisadas posturas como "yo es otro" de Arthur Rimbaud, el fenómeno de la "posesa" y la práctica del "doble". Asimismo, autores como Robert Browning, con sus *monólogos dramáticos*; Ezra Pound y su *personæ*; Thomas Stearns Eliot y su teoría de las *voces poéticas*; Sören Aaby Kierkegaard y los *dramatis personæ*; y Valéry Larbaud, considerado por Octavio Paz el inventor del primer heterónimo moderno, son precursores citados en la mixtificación de entidades literarias, antes de hacer referencia al poeta portugués Fernando Pessoa, el maestro de la heteronimia. También se realiza un recorrido por el significado y manejo de las máscaras y la adopción del enmascaramiento como técnica de creación.

El segundo capítulo se adentra en el estudio y análisis del poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en particular la última parte: "Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]", en donde habitan los heterónimos pachequianos Julián Hernández y Fernando Tejada. El análisis parte de la ubicación del origen de los nombres apócrifos y la relación que éstos guardan con respecto a los epígrafes que inauguran el cancionero, pertenecientes a Antonio Machado y Fernando Pessoa, quienes figuran como antecedentes inmediatos a las invenciones pachequianas y son clave inicial del juego laberíntico que propone el autor. La intención final de este trabajo es brindar al lector una perspectiva diferente, y poco comentada, de José Emilio Pacheco.

Capítulo I

Teoría y práctica de la heteronimia. Una aproximación

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.
Fernando Pessoa

El escritor es otro «yo»

Es usual que al escribir el autor realice con tinta cosas que de cotidiano no diría o haría. En la escritura, el autor se desdobla en «otro» que ya no es él mismo, sino un «otro» imaginario: una prolongación ficticia del «yo», distinto al «yo» histórico que siente y piensa de manera personalísima. Lo plasmado en el texto puede o no corresponder fielmente a los sentimientos individuales del poeta, pues éste tiene la facultad de tomar la palabra no sólo para hablar por sí mismo, sino también para decir de lo que acontece fuera de él y plasmar inquietudes tanto individuales como generales.

La escritura es un medio de despersonalización. Escribir permite al autor de carne y hueso entrar en un proceso ficcional que lo separa de la realidad: sus anécdotas contendrán dosis de imaginación y su figura personal se diluirá dando paso a otro «yo» que no es él, por lo que podrá encarnar un sinnúmero de posibilidades e, incluso, hacer un personaje de sí mismo, más nunca será una imagen veraz del hombre que escribe.

Ante este escenario, se explica que la pluma de Jorge Luis Borges (1899-1986) habla de «otro Borges» en sus textos y queda claro que el del papel es un personaje creado por el autor, en el cual se reconocen algunos rasgos

del ser real; pero sin que sea el individuo verdadero con todas sus características personales. En este camino figurado, hay autores que se atreven a ir todavía más allá del artificio y pretenden deslindarse de su voz y de su estilo, dejar de ser su propia personificación y aparentar por completo que es «otro» el que escribe. Hay poetas que fingen un poco más y crean escritores imaginarios, entes literarios, heterónimos. Piénsese, en adelante, que la heteronimia es un procedimiento que lleva al máximo la desvinculación del «yo» autoral con el «yo» textual.

El afán de despersonalización y alejamiento entre el significado de un escrito y lo que realmente es el autor y su pensamiento, es una cuestión que el poeta francés Arthur Rimbaud (1854-1891) planteó en una correspondencia dirigida a Paul Demény.[1] A decir de Rimbaud, el Romanticismo ha sido mal entendido. La historia ha difundido los lineamientos de este movimiento literario y ha señalado como principal rasgo del espíritu individualista, la exaltación del «yo» ganoso de contar sus emociones y sus defectos donde el escritor busca ser original y único, permitiéndose la libertad absoluta de creación (Montes de Oca, 1982: 225-227). Sin embargo, el simbolista pone en duda el protagonismo del «yo» y redefine la postura del poeta:

> No se ha juzgado nunca de un modo correcto al Romanticismo. ¿Quién lo habría juzgado? ¡Los críticos! ¿Los románticos? Que demuestran muy bien que la canción es pocas veces la obra, es decir, el pensamiento cantado y *comprendido* del autor.
>
> Porque *yo* es otro […]
>
> ¡Si los viejos imbéciles no hubieran encontrado del *Yo* sino la significación falsa, no tendríamos que barrer estos millones de esqueletos que, desde un tiempo infinito, han acumulado los productos de su inteligencia cerrada, proclamándose autores! […]
>
> La inteligencia universal ha lanzado siempre sus ideas con naturalidad.

[1] Carta dirigida a Paul Demény, fechada en Rue de Bologne Douai, Charleville, mayo 15 de 1871.

> Los hombres recogen parte de esos frutos de la mente: se utilizan esos frutos, se escriben libros: tal era la marcha, el hombre sin cultivarse, sin despertar aún, o no aún en la plenitud del gran sueño. Funcionarios, escritores; autor, creador, poeta, ¡este hombre nunca ha existido! […]
>
> Digo que es preciso ser *vidente*, hacerse *vidente*.
>
> El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias […]
>
> Sí, el poeta es realmente un ladrón de fuego (Rimbaud, 1994: 101-107).

En opinión de Rimbaud, los intérpretes del Romanticismo le han aplicado una significación falsa al «yo». Afirma que en el «yo» textual no se debe ver al «yo» biográfico, sino a un «yo» ficcional, un «yo» que es «otro», en el cual el pensamiento cantado no debe relacionarse directamente con el pensamiento del poeta. Rimbaud asegura que cuando el poeta escribe ya no es él quien habla, sino «otro»: un «otro» conformado por una cultura universal, por conocimientos ancestrales que han sido emanados por otros pensadores y que el escritor los recoge, los ornamenta y los presenta; no los crea, los reconstruye. Para el poeta francés, la escritura es una re-creación, una re-presentación de las cosas, la re-producción de lo que otro ya ha dicho, de lo que ya existe y pulula en el colectivo.

Por tanto, la voz que el poeta plasma en un texto no puede ser la suya de ordinario. Rimbaud asegura que el poeta es un «vidente», un ser iluminado, un médium, alguien «capaz de situarse en las diversas perspectivas que la realidad le ofrece y lograr el acceso al conocimiento implícitamente considerado exclusivo de unos cuantos» (Ordóñez, 1991: 35). En este sentido va la frase final que cita el escritor simbolista: «Sí, el poeta es realmente un ladrón de fuego», es entonces un nuevo Prometeo proveedor de conocimiento.

Rimbaud asegura que el poeta, como portador de conocimiento, como interpretador de realidades, asume distintas posturas a través de las cuales

obtiene sensaciones y reflexiones disímiles a su actitud individual revelada. Rimbaud habla de la intelectualidad como la característica propia del escritor que lo diferencia y aparta de los demás, mediante la cual le es posible despersonalizarse, perder o transmutar su voz y hablar como otro para los otros. La intelectualización lo adentra en el «inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos» (*ibid*.: 36) y faculta la división de su personalidad: ser otro para sentir como otro. Como señala Fernando Pessoa: «el poeta es un fingidor», que finge premeditadamente un sinfín de sensaciones para transmitirlas. Tal sería en esencia del pretendido juego de la heteronimia.

La «posesa»

El fenómeno de la «posesa» es, entre otros, uno de los antecedentes de la heteronimia. La «posesa» se entiende a partir de la tradición de concebir la creatividad literaria supeditada a los estados psíquicos. René Wellek y Austin Warren (1993) señalan en su *Teoría de la literatura,* que desde los griegos el genio (literario) ha sido identificado con la locura, la neurosis y los estados demoníacos. El escritor ha sido definido como un «poseso» que se opone al resto de los hombres por su capacidad de manipular la imaginación y expresar emociones desde un fondo inconsciente, en donde se mezclan los planos de la realidad y la fantasía.

La idea del escritor como «poseso» es desarrollada por Michel de Certeau (1993) en *La escritura de la historia*. Certeau comenta que la «posesión» es un fenómeno paralelo a la creación, debido a que hay una transgresión o perversión del lenguaje. De acuerdo con la apreciación de los formalistas rusos, la literatura surge precisamente cuando el lenguaje ordinario es violentado (Eagleton, 2002: 11-28). Según la teoría del francés, en el fenómeno de la «posesa» la voz que habla, que no es del que enuncia, altera el lenguaje y es a partir de este trastorno que el escritor comienza a crear literatura. Advierte entonces que en la «posesa» hay un desdoblamiento de un «otro» que no es «yo». Y establece que no es el escritor, en su voz real y habitual, quien pronuncia el discurso, sino que es «otro» quien habla (Certeua, 1993: 235-248). Al respecto, en la historia literaria se tiene el testimonio de escritores como Charles Dickens (1812-1960) que llegaron a declarar «que veían y oían vívidamente a sus personajes, y aún que éstos se apoderaban del mando de

la novela, encausándola por derroteros distintos del designio primero del autor» (Wellek y Warren, 1993: 100). Es decir, el discurso del «otro» es el que domina y toma las riendas de la creación artística.

El estado de conciencia e inconciencia entre lo que «yo» digo y lo que «yo» no digo, le otorga al escritor una condición de neurastenia. Esta situación facilita apartarse de la realidad para explorar la fantasía y crear escenarios suprarreales en los que el autor libera sus emociones reprimidas; historias que son producto de una mezcla de imaginación y realidad que logran fascinar al lector. Wellek y Warren explican la postura de Sigmund Freud (1856-1939) tocante al trabajo creativo literario:

> El artista es originalmente un hombre que se aparta de la realidad porque no puede transigir con el imperativo de renunciar a la satisfacción instintiva tal como se da primariamente, y que luego, en la vida de la fantasía, da rienda suelta a sus deseos eróticos y ambición. Pero encuentra un camino para volver de ese mundo fantástico a la realidad; con sus especiales dotes moldea sus fantasías convirtiéndolas en una nueva especie de realidad, y la gente las acepta como valiosos reflejos de la vida real (1993: 98-99).

La literatura, para Freud, es una argamasa de los planos real y ficticio que permite recobrar las represiones y deseos imposibles e intangibles, para ofrecerlos en una representación convincente y creíble. La literatura, por tanto, es el escenario para ser lo que se desea ser.

En *L'esprit du temps,* Edgar Morin retoma también la idea del «poseso» y equipara la labor del escritor con la de un brujo. Define el desdoblamiento como recurso proyectivo (tanto del artista como del lector) y alude al uso de la imaginación como medio para realizar transferencias psíquicas, a través de las cuales se logra una identificación con el texto y el lector.

> Entre la création romanesque, d'une part, et l'évocation des esprits par un sorcier ou un médium, d'autre part, les processus mentaux sont jusqu'à un certain degré analogues. Le romancier se projette dans ses héros, à la façon d'un esprit vaudou qui habite ses personnages, et inversement il écrit sous leur dictée, à la façon d'un médium possédé par

> les esprits (les personnages) qu'il a évoqués. La création littéraire est un phénomène médiumnique, mi-*zar* […] Cet univers imaginaire prend vie pour le lecteur si celui-ci est à son tour possédé et médium, c'est-à-dire s'il se projette et s'identifie aux personnages en situation, s'il vit en eux et s'ils vivent en lui. Il y a un dédoublement du lecteur (ou spectateur) sur les personnages, une intériorisation des personnages dans le lecteur (ou spectateur) simultanés et complémentaires, selon des transferts incessants et variables (1962: 88).

> «Entre la creación novelesca, por un lado, y la evocación de los espíritus por un brujo o médium, por otro lado, los procesos mentales son análogos hasta cierto punto. El novelista se proyecta en sus héroes, como un espíritu vudú que habita en sus personajes, y a la inversa escribe bajo su dictado, como un médium poseído por sus espíritus (los personajes) que evocó. La creación literaria es un fenómeno propio de los médium *mi-zar* […] Este universo imaginario toma vida por el lector si éste es a su vez poseído y médium, es decir, si se proyecta e identifica con los personajes en situación, si vive en ellos y si viven en él. Hay un desdoblamiento del lector (o espectador) sobre los personajes, una interiorización de los personajes en el lector (o espectador) simultáneos y complementarios, según las transferencias incesantes y variables». Traducción personal.

Los planteamientos de Morin hacen hincapié en la imaginación como elemento fundamental de la creación artística: el campo estético de la imaginación es una estructura antagonista y complementaria de la realidad, un vehículo de las liberaciones psíquicas, y el medio para realizar los sueños imposibles y exorcizar los miedos y los monstruos interiores. La literatura, en este tenor, expía los estados de ánimo tanto del escritor como del lector y los reviste con «máscaras» para personificar posibles héroes y vencer temores en «otra realidad».

Otro ejemplo de este proceso de «posesión», entre el autor y lo que escribe, se puede apreciar en *Seis personajes en busca de autor* (estrenada en 1921), del italiano Luigi Pirandello (1867-1936). En este caso, el contenido de la obra evidencia que la literatura puede tener vida autónoma independiente del creador. En el prólogo que el propio Pirandello ofrece, explica al lector

atento que los personajes que conocerá en la obra son seres que han salido de él y que cuentan con un drama de vida específico que están condenados a representarlo interminablemente. Pirandello reconoce que los personajes que ha creado tienen existencia propia aunque simbolicen tormentos y preocupaciones de su espíritu:

> ¿Qué autor podrá decir alguna vez cómo y por qué le ha nacido en la fantasía un personaje? El misterio de la creación artística es el misterio mismo del nacimiento natural […] Así, un artista, viviendo, acoge muchísimos gérmenes de vida, pero no puede decir cómo y por qué, en determinado momento, uno de esos gérmenes vitales se mete en su fantasía para volverse también él una criatura viva en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana…
>
> Criaturas de mi espíritu, esos seis vivían ya de una vida que era su propia vida, y no la mía, una vida que yo no podía ya negarles…
>
> Ellos ya se han separado de mí; viven por su cuenta; han adquirido voz y movimiento; se han convertido ya entonces en ellos mismos, en esa lucha que sostuvieron conmigo por su vida, personajes dramáticos, personajes que pueden moverse y hablar por sí solos; y se ven ya en sí mismos como tales y han aprendido a defenderse de mí y también sabrán defenderse de los otros. Entonces, dejemos que vayan a donde acostumbran a ir los personajes dramáticos para hacerse vivos: a un escenario…
>
> En la urgencia del ánimo conmovido, sin quererlo, sin saberlo, cada uno de ellos, para defenderse de las acusaciones del otro, expresa como viva pasión suya y como tormento propio las que durante muchos años han sido las preocupaciones de mi espíritu: el engaño de la comprensión recíproca fundado irremediablemente en la vacía abstracción de las palabras, la múltiple personalidad de cada uno según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros; y finalmente, el trágico conflicto inmanente entre la vida que se mueve y que cambia de continuo y la forma que la fija, inmutable (Pirandello, 1998: 24-28).

La observación de Pirandello, «la múltiple personalidad de cada uno según todas las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros», anticipa parte de la problemática de la «heteronimia»: la coexistencia de múltiples personalidades en un ser, pero sin que el caso Pirandello sea tomado como heteronimia.

El «doble»

El tema del «doble» (el «yo» desdoblado en el «otro») deriva en el análisis de la pérdida de la identidad y la despersonalización. Para Jean-Paul Richter, la base de esta teoría es el dualismo que domina el pensamiento humano: pensar que al bien se le opone el mal, a la vida, la muerte, y al día, la noche. El «doble» es una forma de desposesión del «yo», «que revela de modo inquietante que en lo homogéneo se oculta lo heterogéneo, y acabaría por aterrizar en el campo de la psiquiatría en forma de *divided self*» (Gubern, 2002: 13).

Esta doble naturaleza inherente a todo ser implica la integración de dos elementos: lo revelado y lo oculto; lo que «yo soy» (lo revelado), pero también lo que «yo no soy» (el otro, lo oculto). Un ejemplo concreto de tal situación se aprecia en *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson: lo que es un personaje (doctor Jekyll), no lo es el otro (mister Hyde),[2] pero ambos son el mismo, los dos son caras distintas y opuestas de una misma moneda.

Este fenómeno dual es compartido, en parte, por la heteronimia, en la medida en que un escritor inventa a un heterónimo que no es reconocido como el autor que lo creó, aunque ineludiblemente ambos son el mismo: el poeta Álvaro de Campos no es Fernando Pessoa –su obra es identificada como textos separados–; no obstante, Pessoa es Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis, sus heterónimos. A pesar de la despersonalización, a pesar de la no-identidad, autor y heterónimo son uno y el otro: ambos son el yo-biográfico y el yo-imaginario; situación paradójica que emula la representación del dios bifronte Jano, dios romano del cambio y las transiciones.

---

[2] En inglés, «hide» es el verbo esconder. Se advierte que en el cambio de «i» por «y», existe un juego de simulación en el significado del personaje que representa al doble.

Practicante del juego dual, Jorge Luis Borges (1899-1986) refiere irónico la confusión que este hecho despierta en *Borges y yo*: «No sé cuál de los dos escribe esta página», si el Borges real o el Borges personaje (1996: 186). Merodeando la idea del doble para señalar su naturaleza, el mismo poeta argentino refiere respecto a la poesía de William Butler Yeats (1865-1939), que «el doble es nuestro anverso, nuestro contrario, el que nos complementa, el que no somos ni seremos» (1982: 74). Desde esta perspectiva, el doble sí afecta al concepto de heteronimia, en tanto se trata de un «otro» que, se supone, no se es.

Sin embargo, la heteronimia se separa de la teoría del «doble» en cuanto a la noción del «otro maldito». El doble es concebido como una «exteriorización de los aspectos negativos de la personalidad del sujeto, de su culpa o de lo reprimido, que se escinde en el espacio exterior como un «yo» autónomo, atormentando con su presencia al sujeto» (Gubern, 2002: 20). El «doble» es la representación de las características censuradas y adversas que una persona tiene y que no puede aceptar; es la proyección de su interior maligno y oscuro. Por su parte, el heterónimo contraviene a esto pues no constituye el lado oculto y perverso del autor, como en el ejemplo del doctor Jekyll y mister Hyde. El heterónimo no simboliza al antagonista del otro, no participa de una batalla interna entre el bien y el mal en una persona. El heterónimo es más complejo, como diría Rodolfo Usigli (1905-1979), no es un simple «personaje tipo», es un «personaje de caracteres».[3] Pero no hay que confundir al heterónimo con el personaje dramático, pues no son lo mismo. El símil que se realiza con el personaje de caracteres es para entender que el heterónimo es una invención elaborada que posee determinados atributos, al que se le ha proporcionado estéticamente un rostro, una delineación física, moral y social, así como una ubicación espacial y cronológica. El heterónimo es un conjunto de cualidades posibles en un personaje y no la polarización o exageración de un rasgo, como es en el caso del doble.

[3] De acuerdo con Rodolfo Usigli, los personajes tipo, son personajes genéricos, planos, superficiales pero claros y con límites visibles; mientras que los personajes de caracteres son los redondos, los que tienen profundidad y una perspectiva de valor psicológico haciendo un estudio elaborado del carácter particular del personaje (1940: 13).

La heteronimia

La «posesa», el «doble», la despersonalización y la proyección de lo que no se es de manera revelada, perfilan una estética que desemboca en la heteronimia: procedimiento creativo alterno que es utilizado por el escritor para, entre otros, despojarse de sí y liberar sus inquietudes, a través de la invención de «personajes vivos» que dirán, con un estilo propio y ajeno, pensamientos que en su nombre no expresarían. La heteronimia es un recurso poético de fingimiento y enmascaramiento, es un disfraz y una apuesta de creación que convoca a un juego laberíntico de personalidades. La heteronimia es una postura, una simulación, una apariencia; otra forma técnico-estilística para representar realidades y sensaciones.

Etimológicamente, el vocablo heterónimo proviene del griego *hetero* (otro, diferente) y *onimo* (nombre, palabra). Esta nomenclatura lleva a la consideración de un «otro» imaginario, disímil del escritor real; un personaje ficticio y autónomo de su creador, un apócrifo del «yo».

La estética de la heteronimia aparenta la ocultación del autor conocido, para abrir un supuesto que dé cabida a la manifestación de otras fracciones de la personalidad que componen su identidad. En términos literarios, la heteronimia puede ser vista como un tipo de metaliteratura, al ser una superposición de expresiones literarias que giran en torno a la redundancia de la ficción y que está cobijada por una autoría apócrifa. Dejando de lado el embrollo que propicia la heteronimia, el fenómeno se explica como una extensión artificiosa que el escritor ha emprendido para pronunciarse con otra voz. Los heterónimos, como establece Morin, son un reflejo velado de los espíritus del emisor y un medio de desahogo.

A grandes rasgos, el heterónimo debe ser entendido como un personaje inventado, del cual se vale un autor para crear obra literaria que no sea la suya conocida con su nombre y con su carácter. El heterónimo no debe ser confundido con un seudónimo,[4] dado que el heterónimo no es un simple cambio de nombre y tampoco es un nombre falso. Pablo Neruda es el seudónimo de

[4] Seudónimo, de «ψευδώνυμος», dicho de un autor: que oculta con un nombre falso el suyo verdadero; nombre utilizado por un artista en sus actividades, en vez del suyo propio (*Diccionario de la Lengua Española*).

Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, quien con ambos nombres respondía sin distinción de su personalidad. El chileno Nóbel sólo utilizaba el seudónimo para firmar su obra, en tanto que las cuestiones de la vida diaria las resolvía con el nombre legal. En cambio, el heterónimo es un «ente literario» elaborado y pensado como un individuo distinto del que escribe, al que se le confiere una biografía, una obra, una voz y un estilo propios. Es un personaje imaginario que crea literatura; es una voz distinta del autor que aparenta no relacionarse con su obra.

Teóricos de la heteronimia

El mexicano Andrés Ordóñez y los españoles Pedro Martín Lago y Antonio Chicharro Chamorro describen el fenómeno de la heteronimia tomando como base la vida y obra de Fernando Pessoa. Es preciso aclarar que el fenómeno logra su entendimiento con el análisis en particular de Pessoa, no por la ausencia de autores que empleen esta técnica sino porque el portugués llevó al máximo dicho mecanismo literario y fue él quien acuñó el término «heterónimo». La historia literaria se ha encargado, además, de reconocer en Pessoa al padre de la heteronimia y al «gran maestro» del artificio, ya que escribió numerosas páginas con sus 72 creaciones apócrifas. Detenerse en él es comprender y aprehender la técnica.

¿Heteronimia o heteronomía?

Para explicar qué es un heterónimo, el mexicano Andrés Ordóñez es insistente en la necesidad de distinguir los términos heteronimia y seudonimia, a fin de no confundir las pretensiones de ambos conceptos. Mientras la heteronimia responde a un sujeto que busca sentir y pensar como otra persona lo haría, la seudonimia pretende sustituir un nombre legal por uno ficticio, sin que esto implique la pérdida de sentir y pensar «*in propria persona*» (1991: 15). Despejado este punto, Ordóñez se aventura a establecer un posible origen de la palabra heteronimia en la filosofía kantiana, pues según sus investigaciones, Pessoa nutrió su obra con las teorías del filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804).

Ordóñez advierte una semejanza fonética entre heteronimia y el término kantiano heteronomía. La *heteronomía* se concibe como «una condición de la voluntad que se rige por imperativos que están fuera de ella» (*Diccionario de la Lengua Española*). Es decir, la *heteronomía* es la responsabilidad ética de responder a una norma, uso o prescripción; es la voluntad que obedece a una ley o al llamado de un «otro»; es un acto volitivo externo donde el «yo» ético se postra ante el «otro» sacrificando su libertad. En contraparte, la *autonomía* está constituida por una condición de independencia, es la voluntad que no está sujeta a otras leyes más que la suya propia (Bárcena y Mèlich, 2000: 136-137). Ordóñez pretende trasladar la *heteronomía* al juego literario de la heteronimia, si se contempla que

> cada uno de los heterónimos pretende contener, imitándolas, las determinantes de la individualidad, ninguno de ellos mantiene una verdadera autonomía, ni estilísticas ni menos aún temática. A final de cuentas, la constitución de cada heterónimo y del mismo poeta ortónimo[5] depende, en última instancia, de los determinantes externos que impone el mundo, realidad concreta o caos abstracto (1991: 67).

El heterónimo será, entonces, un personaje literario que aparenta ser una realidad abstracta, independiente del autor, pero dependiente tanto de la voluntad creativa del poeta, como de las circunstancias externas que rigen la realidad en la que se gesta. El heterónimo no puede ser por sí mismo, dado que no responde a su voluntad sino a la voluntad de la pluma que lo escribe y dibuja.

Ordóñez establece dos tipos de motivos por los cuales se da origen al fenómeno heteronímico: el primero es por una alienación clínica, derivada de un caso de esquizofrenia, y el segundo corresponde a una alienación intelectual o filosófica.

---

[5] El concepto «ortónimo» se usa para referirse al nombre propio del escritor que crea heterónimos: Fernando Pessoa tiene su obra heterónima con Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis; mientras que su obra ortónima es la publicada con su nombre, Fernando Pessoa.

En el caso de la alienación clínica se cuenta con una de las explicaciones que dio el mismo Fernando Pessoa sobre el origen de la heteronimia,[6] en el sentido de que ésta nace de la histeria de su persona. Pessoa se define a sí mismo como histérico-neurasténico, donde la heteronimia es originada por la esquizofrenia que causa disturbios en su personalidad; como resultado de este estado surge en su mente la tendencia a la despersonalización y la presencia de múltiples entes que confluían en él desde niño. Ordóñez afirma que para Pessoa, hombre solitario, la heteronimia fue un instrumento de defensa ante su incapacidad para intimar:

> la heteronimia podría tomarse como una especie de salvavidas al que se aferra para sobreponer los obstáculos y los avatares de la realidad concreta. El fenómeno heteronímico podría ser considerado como una *lucha* contra el aislamiento que, paradójicamente, hace de la soledad su arma fundamental: mediante el cultivo de su soledad Pessoa rompe su aislamiento (1991: 21).

Biográficamente se dice que Pessoa era una persona solitaria debido, precisamente, a su manía de platicar con sus otros «yo» que habitaban en él. Así, el aislamiento en el que se veía sumergido fue contrarrestado por el diálogo con sus creaciones: su soledad fue mitigada por la «multiplicidad de caracteres que integran su mundo intelectual» (*ibid*.: 21). Admitir tan sólo el germen psicótico como explicación de la heteronimia es limitar el tema y dejar el fenómeno a la suerte de una circunstancia mental «enferma». Es necesario interpretar con otros ojos esta dramatización personal y ver en la heteronimia un recurso poético mediante el cual se transmiten «visiones o versiones singulares de la realidad» (*ibid*.: 24).

---

[6] Sin embargo, el mismo Pessoa contradice su explicación clínica del fenómeno heteronímico cuando confiesa que, con el deseo de gastar una broma, presentó a su amigo Mario Sá Carneiro, un poeta apócrifo al que quiso hacer pasar por verdadero y que finalmente tomaría el nombre de Alberto Caeiro. Tales exposiciones se encuentran en la carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, fechada el 13 de enero de 1935.

Ordóñez destaca que la dramatización «se revela como voluntad transformadora de un orden con el cual se está en desacuerdo» (*ibid*.: 24). Dicho de otro modo, la literatura es capaz de alterar el orden establecido a través de la dramatización: las distintas posturas que el «yo» dramatizado admite ofrecen una multiplicidad de alternativas frente a una realidad concreta. La dramatización se entiende pues, como «división de personalidad» y una forma de rebelión ante un orden determinado. Aunque su explicación parte de la esquizofrenia, ello no significa que sus practicantes estén afectados crónicamente por ella, más bien se toma este padecimiento para la representación de las fracciones del alma y de las distintas actitudes que un individuo puede asumir.

La heteronimia es una elección de representación de la realidad para el poeta moderno. Exige la intervención de un trabajo intelectual premeditado: supone una máscara con la cual el poeta «se convierte en una multiplicidad de alternativas y potencialidades» (Ordóñez, 1991: 33). A partir de la intelectualidad el poeta crea su propio mundo alterno que rompe con el orden establecido por la realidad, para proporcionar una nueva visión marcada por una determinada postura filosófica. Y este es el segundo motivo que da origen a la heteronimia: la alienación intelectual o filosófica, la intención de intelectualizar el trabajo literario con miras a ofrecer nuevas posibilidades creativas y críticas.

La conclusión que este teórico propone respecto al tema es que la heteronimia es un proceso de negación del «yo» empírico, dramatizándolo para afirmar a un «otro», que en realidad es una prolongación enmascarada del ortónimo. Esta alternativa heteronímica ofrece un contexto particular que permite ampliar el panorama tanto del lector, como del autor. «Los heterónimos son un intento supremo de aprender la realidad en todo su dinamismo, cosa que explica el constante coincidir y discrepar entre cada uno de ellos, incluso el poeta ortónimo» (*ibid*.: 81). La heteronimia es un acto creativo e intelectual que permite al escritor extender su pensamiento y su comprensión del mundo.

La fragmentación del yo

El español Pedro Martín Lago analiza el fenómeno heteronímico en un estudio doctoral acerca de la obra de Fernando Pessoa. Comenta que los heteró-

nimos son literatura del artificio con fines lúdicos, donde el autor hace gala de inventiva, incitación y/o provocación del lector para que sea partícipe del acto creativo. Martín Lago (2000) arguye en la heteronimia un procedimiento de ocultamiento y disimulo del pensamiento: la concibe como una máscara mediante la cual se diversifican temas y estilos, al tiempo que desfigura la subjetividad del autor con la mixtificación (enredo o embuste) y el fingimiento. Pretender ser «otro» el que escribe, es la esencia de la heteronimia y el canal para exorcizar emociones y pensamientos que de otra forma, en nombre propio, no tendrían salida.

Martín Lago apunta que Pessoa invitaba al lector a acercarse a los heterónimos como poetas independientes de la voluntad del que los crea. A diferencia de los intentos anteriores de despersonalización, en los que finalmente se encontraban vínculos con el escritor, los heterónimos de Pessoa se distinguen del resto porque

> nadie se había atrevido a dar vida y estilos propios a estos personajes. Nadie había llegado a dotarlos con personalidad completa, independiente, y sobre todo con pensamientos y cosmovisiones propias, y engendrar ese ingente gentío (*um drama em gente*), un juego laberíntico de personajes y máscaras (2000: 58).

Desde el punto de vista psicológico, Martín Lago explica que la heteronimia reside «en la fragmentación del yo». En otras palabras, los heterónimos son representaciones de «parcelas de personalidades» de un individuo neurótico,[7] son las posibles identidades que habitan en una persona. El poeta con su sensibilidad y creatividad, a diferencia del hombre común, es capaz de canalizar sus estados psiconeuróticos a una obra artística. El escritor exterioriza su *drama em gente*[8] como un acto catártico en el que la representación es a la vez una proyección, que purifica y libera esas manifestaciones

[7] No hay que olvidar que la creación poética ha estado vinculada con estados neuróticos. Por tanto, la neurosis debe ser entendida en la fase en que más de una personalidad coexiste en el mismo individuo.

[8] *Drama em gente* es un término utilizado para referirse a las distintas personalidades que conforman a un individuo, que éste puede interpretar con diferentes posturas, y el drama de vida que ello significa.

variadas del yo. Es decir, los heterónimos son las emancipaciones de cada uno de esos estados de alma que integran a una unidad psíquica. Martín Lago aprecia que emplear la práctica de la heteronimia como proceso creativo concede al autor entrar en un juego de desdoblamientos, multiplicaciones y construcciones hacia el infinito. Con la heteronimia el escritor forja personalidades que dan rienda suelta a las obsesiones y contradicciones reprimidas por el consciente y las restricciones sociales. La heteronimia abre la posibilidad de ser muchas personas en una sola, y una en todas.

Aunque la psicología es uno de los medios para explicar a la heteronimia, a partir de la neurastenia y la personalidad múltiple, la estética de este recurso no se limita a patologías. La heteronimia va más allá de la manifestación de temperamentos: tiene fines poéticos y estilísticos. Desde el Romanticismo los poetas pugnaban por la despersonalización del «yo», por engendrar una literatura que se apartara del escritor y su individualidad para dar paso a lo general y universal.[9] De acuerdo con las valoraciones de Pessoa, «el poeta será tanto mayor y mejor cuanto más intelectual, más impersonal, más dramático, más fingidor» (Martín Lago, 2000: 71). La heteronimia se contempla entonces como un estadio de desposesión del «yo» real.

La heteronimia sublima el fingimiento, la ocultación y el artificio. Este procedimiento literario tiene como fin difuminar las características personalísimas del creador para aparentar ser otro el que escribe y deslindarse de sus palabras y pensamientos que son exteriorizados en una obra con otro nombre, otra personalidad, otro estilo y otra técnica de composición. En la heteronimia dos precisiones deben quedar muy en claro: esta creación parte de la mixtificación y la simulación, por lo que el artificio y la apariencia son su materia prima. La construcción heteronímica comienza cuando el autor pretende ser «otro» el que escribe e idealiza a un «ente literario» que llevará a cabo la escritura de la obra. Si el acto de escribir es ya en sí mismo un fingimiento, el fenómeno de la heteronimia resulta ser un artificio retórico para hacer más fingido el fingimiento.

Visto desde otra perspectiva, la heteronimia aporta una postura de vida y una filosofía según el personaje que escriba. Todo poeta es un pensador que comparte y comunica en sus creaciones argumentos filosóficos con los

[9] Ver en «El escritor es otro 'yo'» lo referente a Arthur Rimbaud.

cuales comulga, al tiempo que transmite su modo peculiar de ver el mundo y las problemáticas que lo inquietan. Con la aplicación de la heteronimia el escritor multiplica y difunde varias apreciaciones suyas sobre algún tema. Así, cada heterónimo, atendiendo a su caracterización, tendrá algo distinto qué decir y contará con una particular cosmogonía. De esta forma, los tres heterónimos más conocidos de Fernando Pessoa tienen tendencias diferentes en sus poesías: uno es bucólico y pagano; otro es agnóstico y científico, y uno más es un acérrimo crítico e irreverente contra el mundo y la modernidad.

En resumen, Pedro Martín Lago expone que la heteronimia es un mecanismo de ocultamiento y disimulo del poeta, basado en el enredo y el fingimiento; es una técnica que puede surgir como una manifestación de la pluralidad que habita en un individuo y como una vía de fuga neurasténica; es un recurso poético y estilístico que sirve para despojar y deslindar al autor de la obra; es un juego de voces, apariencias y máscaras, y una postura filosófica de las diversas representaciones que un individuo puede dar de la realidad.

La heteronimia como liberación de restricciones

El español Antonio Chicharro Chamorro se ha sumado a la disertación de la heteronimia a partir de su interés particular por la obra del poeta Gabriel Celaya (1911-1991). En «Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya», contenido en *Homenaje a Camoens (Estudios y ensayos hispano-portugueses),* Chicharro realiza un estudio comparativo entre ambos autores, aunque centrando más la atención en el poeta español. Compartir la reflexión que Celaya tiene del fenómeno heteronímico es provechoso porque arroja una tercera visión que sirve para formular más preguntas acerca de la naturaleza del tema en cuestión.

El catedrático español apunta que Celaya no separa los términos seudónimo y heterónimo, como anticiparon Andrés Ordóñez y Pedro Martín Lago, ya que para él no hay distingos entre éstos, al contrario, los unifica. Para Celaya, el seudónimo es:

> el nombre del verdadero hombre que hay en el poeta, es decir, el nombre de una nueva personalidad, nueva con respecto a la que se muestra socialmente, lo que constituye un heterónimo para él. Gabriel Celaya,

> por lo tanto, no concibe los heterónimos *fuera de* sino *en* el autor. En todo caso, un personaje-autor, como cualquier personaje literario (Chicharro, 1980:142).

Esta afirmación disiente incluso con lo establecido por el propio Pessoa, quien considera a los heterónimos como personalidades externas e independientes del autor e insiste en que así deben ser vistas. En cambio, la postura de Celaya defiende que el heterónimo es el poeta liberado de las convenciones oficiales de su momento histórico. En otras palabras, Celaya afirma que el heterónimo no es otra persona *fuera* del poeta, sino que es la verdadera personalidad sin tapujos *en* el poeta; no es un fingimiento, es la expresión sin inhibiciones. Al despojarse de su nombre civil, enmascarado en otro nombre, el poeta no tiene contenciones y libera su temperamento. Según Celaya, el seudónimo no es una categoría opuesta al heterónimo, es su nombre: heterónimo y poeta coexisten porque son uno mismo. Celaya no habla de hacer pasar por verdaderos a personajes que pretenden ser ajenos y externos al poeta, para él el poeta no finge ni pretende con un heterónimo, simplemente es como es, sin obstrucciones.

Tratando de clarificar su dicho, Celaya asegura que el hombre es un novelista de sí mismo y que haciendo uso de esta facultad se novela para reinventarse en alguien mejor, en alguien que no es ni puede ser. Chicharro destaca que esta noción de Celaya es interesante porque la expresa justo cuando él es practicante de la heteronimia, por lo que su observación al respecto cobra el significado de justificación de su trabajo heteronímico. Repasando detenidamente esta última aseveración de Celaya, Chicharro advierte que lo anterior desemboca en una contradicción estética porque, aunque Celaya dice que el heterónimo no está *fuera* de la persona sino *en* su creador, el español separa dos realidades: la vida habitual y la vida novelada. Aquí la unidad ortónimo-heterónimo se separa, pues Celaya acepta que evidentemente existe una distancia entre el hombre cotidiano y el hombre poeta y su obra.[10] Identificar dicha distancia, niega la posibilidad de una personalidad única. Chicharro cita a Celaya:

[10] Reflexión que remite a lo ya dicho por Borges, quien habla de dos «Borges», iguales, pero diferentes. Ver «El doble».

> Si no queremos ver algo nefando en la doblez del poeta, hay que partir de la diferencia entre sinceridad y autenticidad. Una cosa es el hombre autor en su vida cotidiana, «el hombre en zapatillas», y otra ese mismo hombre en trance poética (1980:144).

De este dicho se desprende que Celaya reconoce un cambio de estado, que marca la diferencia entre lo que se es históricamente y lo que se puede ser y hacer con la literatura de por medio. Una vez que la literatura interviene, toda realidad se trastoca, incluida la personalidad del autor.

Ante los planteamientos de Celaya, Chicharro recomienda que para entender el fenómeno de los heterónimos, éstos deben explicarse sin perder de vista la persona histórica del autor. Para Chicharro, «la utilización-creación de heterónimos supone la existencia de algo más que un mero ocultamiento de la personalidad» (*op. cit.*), a diferencia del seudónimo.

Esta tercera propuesta invita a reflexionar el hecho en cuestión y a conciliar conceptos. Su inserción responde a la inquietud por cuestionar los motivos que propician la práctica de la heteronimia y sus fines: ¿el heterónimo es un autor que se ha vuelto personaje?, ¿es un desdoblamiento o prolongación del escritor?, ¿es una máscara de protección?, ¿es una creación literaria más?, ¿es un juego laberíntico?, ¿es un ardid?, ¿es un recurso estilístico? o ¿es una trinchera para enunciar otros discursos?

Algunos precursores del fenómeno de la heteronimia

La práctica de la despersonalización en la literatura no es nada nueva. Sin embargo, no es sino hasta el siglo XIX cuando los escritores empezaron a trabajar de manera más específica esta técnica, con el objetivo de deslindar la voz del poeta de la voz de la obra. Los siguientes autores expuestos brevemente desarrollaron técnicas que fueron base del fenómeno de la heteronimia. Robert Browning, Ezra Pound, T. S. Eliot, S. A. Kierkegaard y Valéry Larbaud han sido las plumas elegidas en este trabajo para presentar a continuación algunos procesos que llevan a cabo la desvinculación entre el «yo» autoral y el «yo» textual. Los poetas propuestos no son los únicos que incursionaron en este quehacer; no obstante, su presencia se estima pertinente y necesaria para explicar más adelante el trabajo realizado por

escritores posteriores, como es el caso de Antonio Machado, Fernando Pessoa y José Emilio Pacheco.

Robert Browning y el monólogo dramático

Históricamente, la práctica de la heteronimia localiza algunos de sus antecedentes en los «monólogos dramáticos» del poeta inglés Robert Browning (1812-1889), quien mediante este recurso exploró las honduras psicológicas de los seres humanos. El monólogo dramático es un «alarde de refinamiento verbal, vasta cultura y penetración psicológica, que permite un juego de puntos de vista similar al utilizado por la novela del siglo XX» (1998: 42), táctica con la que el mismo personaje revela su carácter. Esta innovación en la época victoriana produjo gran asombro y aceptación hacia la obra de Browning por parte de la crítica y los escritores de su tiempo, e influyó en la formación de futuras generaciones.

La técnica del monólogo dramático es apreciada en su esplendor en el poema en verso blanco *The ring and the book* (*El anillo y el libro*), publicado en 1868, libro que le significó a Browning fama y fortuna. El trabajo se basa en un proceso de homicidio en Roma, en el siglo XVII (1698) (Highet, 1986: 234), y está compuesto por doce volúmenes y veinte mil versos, donde la narración de los hechos corre por parte de los personajes de la historia, quienes relatan su participación en el caso. En este trabajo Browning logra con maestría despersonalizarse en el texto y dar voz propia, individual y distinta a cada uno de los personajes que aparecen en el relato. La técnica consiste en figurar un personaje y proporcionarle expresión, hacer que él mismo narre su historia, ya sea como protagonista o como testigo. El monólogo dramático es el desdoblamiento en «otro», que es una fabulación.

Con la utilización de este proceso estilístico, Browning rompió las premisas que han encasillado al Romanticismo en su concepción individualista y que estipulaban que la poesía era un vehículo de emociones puramente personales. De acuerdo con el crítico Armando Roa, Browning llevó hasta sus últimas consecuencias la llamada «impersonalidad del autor» o desdoblamiento, ya propuesta por escritores como William Shakespeare (1564-1616)[11]

[11] Shakespeare cultivó el monólogo dramático en su obra. T. S. Eliot (1992) men-

y John Keats (1795-1821),[12] que consistía en la «facultad del poeta de mutarse en aquello que nombra, ensanchando su esfera imaginativa y permitiéndose expresar sentimientos que no siempre eran coincidentes con los suyos propios».[13] Por medio del monólogo dramático, el autor asume el disfraz de un narrador imaginario para representar a un personaje que mostrará en términos objetivos e impersonales, un conjunto de experiencias subjetivas ajenas, ya sean sentimientos u otras causas espirituales. Este proceso de despersonalización se ha considerado base de la heteronimia, dado que lo que dice y piensa el personaje imaginario, pretende ser una postura ajena del autor real.

Jorge Luis Borges pone en práctica el fenómeno de los monólogos dramáticos de Browning en su poema *Browning resuelve ser poeta*, en cuyos versos dibuja poéticamente la práctica de la técnica y ejemplifica la capacidad de despersonalización del poeta, quien es hábil en el arte de la metamorfosis para dar vida e interpretar a otros personajes tan distantes y disímiles de sí mismo.

Por estos rojos laberintos de Londres
descubro que he elegido
la más curiosa de las profesiones humanas,
salvo que todas, a su modo, lo son.
Como los alquimistas

---

ciona en su ensayo «Las tres voces de la poesía», que al escuchar la obra de Shakespeare no es a él a quien se escucha, sino a sus personajes. Con esta afirmación se ratifica la despersonalización que el autor pretendía lograr en sus textos: volver su voz impersonal, para que ya no sea la suya (p. 102).

12 En el Romanticismo, como ya señalaba Arthur Rimbaud, varios poetas pugnaban por la despersonalización del «yo» y la conciencia de la «in-identidad», es decir, la existencia de más de una identidad en el poeta. Partiendo de este supuesto, John Keats asegura distinguir dos identidades: la poética (la persona que escribe y se mueve en el plano de lo imaginativo y por tanto puede representar distintas personalidades y asumir varias posturas) y la civil (la persona real y social que transita por la vida al igual que el común de los hombres, con una identidad perfectamente identificable y única). Sucre, 2001: 85.

13 Disponible en: www.uchile.cl/cyberhumanitatis/cyber16

que buscaron la piedra filosofal
en el azogue fugitivo,
haré que las comunes palabras
–naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe–
rindan la magia que fue suya
cuando Thor era el numen y el estrépito,
el trueno y la plegaria.
En el dialecto de hoy
diré a mi vez las cosas eternas;
trataré de no ser indigno
del gran eco de Byron.
–Este polvo que soy será invulnerable–
Si una mujer comparte mi amor
mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;
si una mujer desdeña mi amor
haré de mi tristeza una música,
un alto río que siga resonando en el tiempo.
Viviré de olvidarme.
Seré la cara que entreveo y que olvido,
seré Judas que acepta
la divina misión de ser traidor,
seré Calibán en la ciénega,
seré un soldado mercenario que muere
sin temor y sin fe,
seré Polícrates que ve con espanto
el anillo envuelto por el destino,
seré el amigo que me odia.
El persa me dará el ruiseñor y Roma la espalda.
Máscaras, agonías, resurrecciones,
destejerán y tejerán mi suerte
y alguna vez seré Robert Browning (Borges, 1977: 418-419).

Personajes en los cuales el mismo Browning se confunde y se pierde, luego de haberse despojado de su propia identidad. El poema, por cierto, sirve de pretexto a Borges para inmiscuirse en el mismo juego del monólogo dra-

mático, colocarse la máscara de Browning y encarnar varias posibilidades representativas.

La profundidad psicológica y las innovaciones formales que introdujo Browning en la poesía inglesa fueron determinantes para el curso del género poético en el siglo XX. Su influencia se percibe en las inventivas de los poetas Ezra Pound y T. S. Eliot.

Ezra Pound y la personæ

Ezra Pound (1885-1972), poeta, crítico y traductor estadounidense, cuya influencia marcó a varias figuras literarias como T. S. Eliot, William Butler Yeats y James Joyce, a quienes incluso impulsó con publicaciones en las revistas *Poetry* y *The Little Review*, donde trabajaba.

Las investigaciones en torno a la obra de Pound dirigen la mayor atención a *Cantares,* estudio al que le invirtió más de cincuenta años de su vida. A pesar de que Pound ganó fama en Inglaterra con la publicación de su libro de poesía *Personæ* (1909), los especialistas poco refieren de esta obra. Sin embargo, *Personæ* destaca en la producción literaria de Pound por su práctica creativa, encamina a la despersonalización de la poesía y su depuración de la retórica y el sentimentalismo. La teoría que Pound realiza acerca del tema arroja el concepto de *personæ*, tomado del término latino con el que se designa el acto de hablar a través de una máscara en una obra dramática. *Personæ* es la máscara de los actores romanos, es el antifaz con el que se representa a un personaje de ficción.

El concepto *personæ* también se ve reflejado en los trabajos de traducción de Pound. Esta actividad fue parte importante de su vida y obra. Los críticos señalan que las traducciones del poeta, más que centrarse en el traslado de conceptos de un idioma a otro, constituyen un trabajo creativo. Pound no traduce literalmente, es libre y pretende llegar a los lectores a través de equivalentes. Para traducir, Pound «utiliza las *personæ* de los otros autores para sí» (Fauchereau, 1970: 37). Es decir, asume la personalidad del autor a trasladar y se enmascara con una identidad que no es la suya para elaborar la traducción. Con esa libertad que lo caracterizaba, Pound se acercaba al texto tanto en su postura de traductor como en su envestidura de poeta. El resultado de su trabajo arrojaba un poema nuevo, en el que ya no se distin-

guía entre la traducción y el poema original. De ahí el término de *traducción creativa* con el que J. S. Sullivan califica su intervención de textos.

La práctica de enmascaramiento a partir del *personæ*, al igual que los monólogos dramáticos, se relaciona con la heteronimia. La utilización de la máscara en la literatura consiente al escritor a hacer uso de otras voces, lenguas o emociones que no sean las suyas. Además, la máscara permite manifestar sentimientos y pensamientos que en nombre propio el escritor no expresa como parte de su persona, pero las atribuye a otras. Ya se ha dicho que Fernando Pessoa declaró que el fenómeno de la heteronimia surge no sólo de un estado de neurastenia, sino del mismo drama de la vida, de todos los personajes que un individuo puede representar. Con la utilización de una máscara (*personæ*) es posible personificar a un sinfín de identidades ajenas al portador de la careta.

Thomas Stearns Eliot y las voces poéticas

Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta, crítico, dramaturgo, director y editor de publicaciones como *The Criterion* (1922-1939), y uno de los miembros más influyentes de la editorial Faber and Faber; es considerado una de las más grandes figuras de autoridad tanto en la literatura inglesa como en la norteamericana. La obra de Eliot está ligada en mucho a la de su entrañable amigo Ezra Pound, con quien compartió ideas y estilos retóricos e intelectuales.

En su ensayo literario *Sobre poesía y poetas*, Eliot aborda el tema de la polifonía en la creación poética. En dicha obra explica que el poeta tiene la capacidad de expresarse con tres potenciales voces, mismas que pueden o no coexistir en un texto. Tales voces, señala, se distinguen entre sí por la manera en que el autor las emplea y por la intención y público al que van dirigidas:

> La primera voz es la del poeta hablándose a sí mismo –o a nadie. La segunda es la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia, grande o pequeña. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso: cuando dice no lo que diría en nombre propio, sino lo que puede decir dentro de los límites de un personaje imaginario que habla con otro personaje imaginario (1992: 95).

La primera voz es un monólogo del escritor consigo mismo, un monólogo interior, de reflexión, un tono solipsista que no busca destinatario alguno. Es una manifestación pura de catarsis, es la expresión íntima de ideas y sentimientos del autor en su propia voz. El poeta escribe con esta voz sin intención primaria de repercutir en otros, pues es para él que escribe.

La segunda voz es un diálogo entre el autor y un público, que puede ir desde una persona hasta una gran audiencia. Esta forma de expresión es la voz del poeta hablando con otros; es la enunciación que va dirigida a un destinatario, que busca ser escuchada y hallar receptores para transmitir un mensaje. El poeta usa esta voz ya no sólo pensando en sí mismo, sino pensando en el «otro» o los «otros» que podrán escucharlo.

La tercera voz, en tanto, es la del poeta enmascarado, es decir, es la voz dramatizada de un personaje ficticio ideado para decir lo que el poeta, en voz propia, no diría, y entonces lo pone en boca de otro. Esta tercera voz de la que habla Eliot se corresponde con el monólogo dramático empleado por Browning y la práctica del *personæ* de Pound. Con esta voz el escritor ya no hace alusión de su sentir personal ni para él, ni para los otros. Esta voz es creada para un personaje que no es el autor.

Respecto a la creación de personajes, Eliot advierte que éstos no deben dar la impresión de ser simples portavoces del autor, sino que deben mostrar cierta autonomía que los deslinde de él. Sin embargo, Eliot reconoce que para dar vida a un personaje, el escritor, inconscientemente, deposita en ellos algunos rasgos que ha descubierto en sí mismo, y por lo tanto sus creaciones ficticias tienen características que no niegan del todo la paternidad.

Aunque la tercera voz supone una expresión ajena, Eliot afirma que «lo que normalmente oímos en el monólogo dramático, en realidad, es la voz del poeta, que se ha vestido y maquillado como cierto personaje tomado de la historia o de la ficción» (*ibid*.: 102). Esto es, el autor toma posesión de la envestidura de un personaje para darle vida, más no lo crea (lo que sí ocurre en la heteronimia).

Al respecto, y tomado como ejemplo, Browning encarna a célebres personajes para hacerlos hablar (Séneca, Calibán, Polícrates), pero no los inventa pues ya existen, tan sólo los re-presenta.

Haciendo una síntesis entre Browning, Pound y Eliot, se tiene que el monólogo dramático de Browning es esa tercera voz ajena de Eliot y ese antifaz

personæ de Pound, a través del cual el autor puede hablar. Los monólogos dramáticos, la *personæ* y la tercera voz son máscaras utilizadas para disfrazar la voz poética: son una metamorfosis del «yo» y una forma de despersonalización, que sin embargo no logran la individualización que sí consiguen los heterónimos, que con su ardid ficticio de personificación dejan de ser simples personajes poéticos, para encarnar a poetas (ficticios) que cuentan con una detallada fisonomía y psicología, y que a su vez se interrelacionan con otros personajes (históricos) y conviven, incluso, con el mismo autor.

Sören Aaby Kierkegaard y los dramatis personæ

Antes de iniciar con Valéry Larbaud**,** quien se puede considerar el primer antecedente de la heteronimia moderna, vale la mención de un filósofo que particularizó su obra con la publicación de textos bajo otros nombres que no eran el suyo. Sören Aaby Kierkegaard (1813-1855), cristiano radical y filósofo danés, nacido en Copenhague, se distinguió en el mundo intelectual no sólo por haber sido el puente entre la filosofía hegeliana y el existencialismo, sino porque caracterizó su producción primera presentándola con la firma de varios seudónimos: Víctor Eremita, Johanner de Silentio, Constantín Constantius, Johanner Climacus, Vigilius Haufniensis, Nicolás Notabene, Hilarius Bogbinder, Frater Tacturnus y J. Anticlimacus. Es de destacar que más que seudónimos, estos entes fueron presentados como seudo-autores o semi-heterónimos. Aunque sus apócrifos no contaban con una biografía y una personalidad identificable física e independiente de Kierkegaard, como lo hizo Pessoa, sí tenían una voz y una opinión en tinta y papel diferenciada entre ellos. Kierkegaard gustaba revisar y contraponer su obra suscitando comentarios entre él y sus personajes; hecho que los colocó en un escenario participativo como críticos, fuera de su discurso y realidad. Según comenta Pedro Martín Lago, Kierkegaard, se observaba a sí mismo como un Jano bifronte, que iba multiplicándose en personalidades que expresaban su sentimiento, pero que iban separándose de las formas de vida que él mismo les iba describiendo (Martín, 2000: 80).

De acuerdo con el crítico George Steiner en su ensayo «Sobre Kierkegaard», el mismo filósofo definió a sus seudónimos: *dramatis personae,* de manera parecida a Robert Browning y Ezra Pound. Kierkegaard, señala

Steiner, afirmaba que los *dramatis personae* «eran los que habían engendrado algunas de sus ejemplares obras» (1997: 311). Esta condición lleva a pensar una vez más en el mandato escritural de la «posesa». Los *dramatis personae* figuraron representaciones de las múltiples máscaras que utilizó Kierkegaard para verter su pensamiento filosófico y hacer manifiestas las variadas concepciones que tenía acerca de una misma cuestión. Estos apócrifos dieron cabida al múltiple «yo» de Kierkegaard, quien haciendo uso de la ironía matizó sus disertaciones para simular un fingimiento. Por otro lado, el ardid y el artificio proporcionaron una opción de juego que el autor propone y/o reta a sus lectores para que éstos detecten el verdadero rostro bajo las máscaras del seudónimo.

A partir de la seudonimia, Kierkegaard encontró una manera de expresar esa polifonía contradictoria al «yo» que habitaba en su mente, multiplicidad que exteriorizó con los disfraces mediante los cuales se dispersaba. Steiner apunta que con el uso de los apócrifos Kierkegaard lograba liberarse y florecía en él «la pluralidad de ánimo y movimientos simultáneos, la subversión de sí mismo» (*ibid*.: 312). Los *dramatis personae* fueron las manifestaciones de sus «yo» internos, la liberación de su espíritu atormentado.

Las diversas voces de Kierkegaard confirieron al autor la facultad del autoescrutinio de su obra. A juicio de las otras voces realizó reflexiones de su propia autoría: los otros hablaron de Kierkegaard y de sí, se valoraron y se ironizaron entre ellos; las otras voces le sirvieron para poner en relieve todos los aspectos que quiso abordar desde distintas perspectivas, incluso con apreciaciones encontradas; esas voces fueron un recurso para intensificar su pensamiento. Sobre el hecho, Steiner señala una articulación tripartita entre Kierkegaard, Johannes de Silentio y Constantín Constantius. Indica que aunque se trata de tres voces escritas, en realidad es un mismo «discurso-acto» el que se escucha, en el fondo es una sola voz con diversos matices. En este sentido, las otras voces de Kierkegaard no se alejan de él, no son autónomas[14] (situación que remite a Eliot y la tercera voz –que no es una expresión ajena del todo al autor real).

Algunos críticos coinciden al señalar que la obra de Kierkegaard contiene mucho de sus experiencias de vida. Por ello, afirman que al adentrarse en los

[14] Habría aquí algo de la *heteronomía* a la que alude Andrés Ordóñez.

textos del danés no se debe pasar por alto algunas anécdotas que marcaron sobremanera su pensamiento. Entre ellas sobresale la ruptura de su compromiso con Regina Olsen y el eterno amor frustrado que sintió por ella, así como la relación de temor y odio que entabló con su padre y su postura religiosa. Se refiere que los pasajes biográficos que dejaron huella en Kierkegaard desde su temprana infancia, tuvieron efectos psicológicos que terminaron por erupcionar en esas voces por las que resolvió hablar, voces que constituyeron una deconstrucción del «yo» y que adquirieron con la autodramatización un efecto liberador: «Kierkegaard se desnuda mientras clama la mayor de sus reticencias y el entierro de su corazón» (Steiner, 1997: 315). Los seudónimos de Kierkegaard captaron el drama de su vida y nacieron a partir de tristes experiencias como fuentes liberadoras, como actos de catarsis.

Valéry Larbaud, inventor del primer heterónimo moderno

El poeta francés Valéry Larbaud (1881-1957) incursionó en la literatura apócrifa con su *álter ego* Archibaldo Olson Barnabooth. Larbaud ha sido más recordado por su altruismo literario y su trabajo de mecenas, que por su producción creativa. Poeta, narrador, traductor, crítico y ensayista, Larbaud dedicó sus años de juventud a establecer relaciones con los autores de sus preferencias, a quienes les abrió las puertas del mundo literario facilitándoles publicaciones y traducciones. Gracias a Larbaud, el *Ulises* de James Joyce se dio a conocer, primero con su publicación en inglés y luego con su traducción al francés. Otros autores con los que Larbaud convivió y a los cuales promovió fueron Samuel Butler, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, Walt Whitman, José Asunción Silva, Mariano Azuela, Gerar Manley Hopkins, Ricardo Güiraldes y Alfonso Reyes, por mencionar algunos.

Álvaro Mutis plantea el fenómeno Larbaud-Barnabooth en la conferencia ¿Quién es Barnabooth?,[15] lugar en el que aporta algunos pormenores de la vida del poeta y su ánimo por incursionar en el mundo literario a través de un heterónimo. En lo biográfico, Mutis destaca paralelismos entre la vida de A. O. Barnabooth (rico amateur) y la historia de Valéry Larbaud (dueño de una

[15] Segunda conferencia dictada en la Casa del Lago de la UNAM y compilada en el libro *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos* (1988).

gran fortuna, erudito y hombre de letras, heredero de las fuentes de Saint-Yorre y hoteles en Vichy). Mutis afirma que el nacimiento de Barnabooth se germina luego de un viaje a Londres hecho por Larbaud en 1902, quien acompañaba a un amigo que recién había heredado varios millones:

> El nombre resulta de combinar el de una localidad cercana a Londres, Barnes, y la marca Booth que distingue un consorcio farmacéutico ampliamente difundido en Inglaterra. Larbaud comenzó entonces a escribir sus Charlas de sobremesa y anécdotas de A. O. Barnabooth, texto del que casi nada permanecerá en las publicaciones posteriores y que corresponde más bien a un primer bosquejo necesario para la elaboración de un personaje definitivo. También en 1902 escribe un cuento que titula «El pobre camisero», especie de parodia modernizada de los cuentos morales del siglo XVIII, en donde se fija ya la personalidad de Barnabooth (Mutis, 1988: 188).

El escrito de Mutis deja que los propios versos de Barnabooth hablen por sí solos y digan «a través de la pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueran las pasiones confesadas y secretas de Valéry Larbaud» (*ibid*.: 187). El colombiano agrega que *Los poemas de un rico amateur* de Barnabooth:

> representan el resultado de las búsquedas de Larbaud hacia su intento de dar a conocer una obra que no sea una verdadera confidencia y que le permita crear un tipo de poeta exterior a sí mismo, por intermedio del cual expresará sus estados de alma permanentes, algunas de sus reacciones de viajero mezcladas con sentimientos e impresiones de su invención. El hombre de letras cosmopolita que escribe en francés, utiliza una manera prosódica harto libre y no teme mostrarse como discípulo entusiasta de Withman y de Wordsworth, así como de Rimbaud, de Corbière, de Laforgue y también de Ronsard (1988: 189).

Ulalume González de León también hace referencia sobre el origen del personaje Barnabooth y señala que éste parte «de la trágica muerte de un joven rico, Max Lebaudy y el recuerdo infantil de una novela de Louis

Boussenard, *Le secret de M. Synthèse*» (Larbaud, 1993: 28). En cuanto a su presencia en la obra de Valéry Larbaud, González de León asegura que Barnabooth es una manifestación de semiheteronimia, entre un seudónimo y la figura del heterónimo:

> La relación que lo une con su creador permitiría decir que el rico amateur se encuentra a mitad de camino entre lo que serían un seudónimo y un heterónimo de Larbaud: no es-con-otro-nombre, ni tampoco está del todo fuera de su persona […] Por un lado, a través de esa figura intermedia, Larbaud magnifica algunos rasgos suyos y logra, con ese cambio cuantitativo, un cambio cualitativo: al pasar de rico a millonario, de fina y cortésmente irónico a cínico o sarcástico, hace odioso al personaje y esto le permite criticar así su propio medio social, del que se ha desolidarizado; pero al pasar *también* de joven a *muy* joven le da a Barnabooth el derecho de ser irresponsable, *ergo* perdonable [...] Uno acaba por aceptar todas esas mezclas explosivas: millonario y poeta, ingenuo y virulento, profundo y frívolo, jactancioso y capaz de autoburla, ora exaltado con su propia nobleza y ora feliz de su propia abyección […] Es en suma, uno de los personajes más provocativos que se hayan creado (1993: 29).

Los datos respecto a la génesis de la obra de Larbaud en la voz de A. O. Barnabooth son imprecisos. Ulalume González de León y Álvaro Mutis difieren en cuanto a la historia de cómo aparecieron los libros del apócrifo. González de León acota que la primera publicación de esta obra, dada a conocer en 1908, no contaba con la firma de Larbaud, así como la distinción entre los ejemplares entregados a la prensa y los destinados para su venta. Los primeros se titularon *Poemas de un rico amateur* y los segundos *El libro de M. Barnabooth,* precedido por una biografía escrita por X. M. Torunier de Zamble. Este libro incluía *El pobre camisero* y los *Poemas*. González de León señala que dicha publicación causó furor y fue agotada con rapidez. Cinco años después, en 1913, surgió una segunda edición titulada *A. O. Barnabooth. Sus obras completas*. En tanto, Álvaro Mutis dice que en 1907 apareció una edición privada de cien ejemplares, en donde Larbaud reunió «Obras francesas del señor Barnabooth», y que se refiere

a *El pobre camisero* y sus *Poemas*. Estos textos iban acompañados de una biografía atribuida a X. M. Torunier de Zamble, texto que fue redactado por Larbaud desde 1902. Posteriormente esta biografía desapareció y fue reemplazada por un *Diario* que el poeta compuso entre 1908 y 1913. En este año aparece una nueva edición, la definitiva, con el título de *A. O. Barnabooth. Sus obras completas*, que comprendían un cuento, sus poemas y su diario íntimo.

Valéry Larbaud escribió también las novelas *Fermina Márquez* (1911), *Amants, heureux amants* (1921) y *Mon plus secret conseil* (1923); los cuentos *Enfantines* (1918), los relatos de viaje *Jaune, blue blanc* (1927) y *Aux couleurs de Rome* (1938) y el *Jornal inédit* (1955), diario de los años 1912-1935; *Ce vice impune, la lectura* son dos tomos que reúnen ensayos.

A pesar de que Ulalume González de León define a Barnabooth como un semi-heterónimo, Octavio Paz (1994) no duda en señalar, en su ensayo «Intersecciones y bifurcaciones: A. O. Barnabooth, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro», que Larbaud fue el inventor del primer heterónimo de la literatura moderna, adelantándose a Fernando Pessoa, sin cuestionamientos acerca de la pureza de sus características (Paz, 1994: 170-181).

Una vez conocido el artificio literario de Larbaud las imitaciones no se hicieron esperar y la fiebre por la heteronimia se difuminó entre varios escritores. A principios del siglo XX se manifestó una gran atracción por la literatura heteronímica y el tópico fue trabajado en diferentes formas y estilos.

La heteronimia y la máscara

En las páginas anteriores se sugirió que la literatura tiene la facultad de transfigurar la realidad, expiar contenciones emocionales y despertar empatía en las múltiples personalidades del escritor y del lector. El hecho literario se vinculó a la práctica de la heteronimia, artificio que –como ya se dijo– simula individuos históricos, desfigura personalidades y crea personajes literarios que pretenden materializarse en un mundo figurado. Pareciera que la intención de la heteronimia es, en primera instancia, el disimulo de una voz, el deslinde de una identidad y la conformación de un ente ajeno a la pluma que lo vivifica, por medio del cual es posible manifestar un ideario sin compromisos. Dichas características permiten suponer que

el fenómeno heteronímico es una máscara literaria, cuyo uso pone en fuga manifestaciones y concepciones que no son del común en la práctica literaria del autor que recurre a ella. Establecer la relación heteronimia-máscara puede conducir al esclarecimiento de este tipo de escritura.

Origen y significado de la máscara

Las máscaras han sido utilizadas desde épocas remotas y en todas las culturas, ya sea con un sentido ritual-religioso, en actos guerreros o con fines de carácter dramático. Se tiene conocimiento de ellas desde el periodo paleolítico y su finalidad ha sido la misma: cubrir, velar y disfrazar la cara; proteger, transformar y conferir otra identidad a quien la porte. Ha sido creencia antigua que el hombre que viste una máscara es poseído por el espíritu que la habita o representa. Incluso, en la actualidad hay culturas que mantienen el dogma de que algunas caretas poseen grandes poderes y que son peligrosas si no se tratan con los ritos adecuados.

Atendiendo a sus características comunes y usos más generales, Geneviève Allard y Pierre Lefort enumeran seis aspectos de las máscaras: 1) constituyen una falsa cara para dar un aspecto diferente, 2) representan con frecuencia el aspecto real de un rostro humano o bien su aspecto anormal, 3) se trata de un falso rostro o una falsa apariencia, 4) es la reproducción de un rostro, 5) sirve como una especie de protección que oculta, y 6) implica un disfraz (disimulo, ocultamiento y fingimiento) para transformarse de una manera insólita (1998: 7-11). Seis características que están ligadas de manera inherente a la palabra «máscara».

Otras significaciones más específicas, aunque también inmediatas, pueden ser encontradas en el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant que alude a varios tipos de máscaras, las cuales varían de acuerdo con sus usos y las regiones en que son conservadas. En el Oriente, por ejemplo, las hay para el teatro, de tipo carnavalesco y funerario. De las carnavalescas se menciona que:

> exterioriza a veces las tendencias demoníacas […] Pero es sobre todo en las máscaras carnavalescas donde el aspecto inferior, satánico, se manifiesta exclusivamente en vista de su expulsión; son liberadoras […] La

> máscara opera una catarsis. No esconde, sino que revela por lo contrario tendencias inferiores que trata de poner en fuga (2003: 695).

Lo anterior permite percatar tres aspectos: la máscara es un *vehículo que libera* represiones ocultas e internas que atormentan a un individuo;[16] el escape de estas contenciones coloca al sujeto en una fase de *catarsis*[17] que lo lleva a aliviar y purificar su estado anímico; y es precisamente en este trance de fuga que quedan *reveladas* manifestaciones y sentimientos soterrados, por lo que la máscara, más que esconder, pone al descubierto identidades. La máscara es liberadora, catártica y reveladora.

> …la purificación o purgación en cuanto operación medicinal, consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas, volviendo al organismo, mediante ella, a ese funcionamiento normal en que nada se nota, en que uno se siente ligero, sutil, ágil […] Purgación o purificación significa, pues, en sentido directo: *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*. Y tales realidades pesadas podrán pertenecer a muchos órdenes –fisiológicos, pasional…–; empero siempre purgación o purificación conservará el sentido fundamental de liberarnos del peso que se nos esté haciendo pesado […] Y la obra de *arte*, mediante las acciones de reproducción imitativa, ha de conseguir y hacer en nosotros tal efecto: aligerarnos, por purgación, del peso indigesto de semejantes pesadísimas realidades.

De las caretas africanas, las cuales generalmente son utilizadas para ritos agrarios, funerarios e iniciáticos, se rescata otra condición de su naturaleza, el sentido de posesión:

---

16 Advertir la expulsión de tendencias malignas y oscuras, recuerda el concepto ya tratado del doble maldito.

17 *Kátharsis* (κάθαρσις) o *purificación* de los afectos, es un concepto tomado de *La Poética* de Aristóteles, según la versión de García Bacca (pp. 52-53), donde se concluye que purificar afectos, anímicos y éticos, consiste en colocarlos fuera del orden real y causal. La catarsis, pues, es la purificación, liberación o transformación interior por una experiencia profunda que puede ser suscitada por la literatura.

> La máscara es también un instrumento de posesión: está destinada a captar la fuerza vital que se escapa de un ser humano o un animal en el momento de su muerte. La máscara transforma el cuerpo del danzarín que conserva su individualidad y, sirviéndose como de un soporte vivo y animado, encarna a otro ser: genio, animal mítico o fabuloso que queda así momentáneamente figurado y cuya potencia se moviliza (Chevalier, 2003: 696).

Creer que es posible capturar la «fuerza vital» de un ente en una máscara lleva a suponer que el espíritu aprehendido puede ejercer un poder de posesión en el sujeto que haga uso de ella; posesión que presumiblemente afecta y metamorfosea a un ser para transformarlo en ese «otro» que no es. Esta manifestación se acerca a la «posesa» perturbadora de la que el escritor es objeto en el acto creativo; «posesa» que oculta y desfigura la individualidad histórica para dar paso a otro personaje, a otra identidad, a una *personæ*.

Por otro lado, en la cultura griega se halla la mayor variedad de máscaras. Las hay de rituales, ceremonias, danzas sagradas, funerarias, votivas, caretas de disfraz y de teatro. Estas últimas cobran importancia por su función de representatividad: están estereotipadas y subrayan los rasgos propios de un personaje, desde un rey hasta un viejo mendigo. Su cariz destacable es la caracterización que logra inspirar en el actor que las porta. El histrión que hace uso de ellas «se identifica, en apariencia o por una apropiación mágica, al personaje representado. Es un símbolo de identificación» (*ibid*.: 698). Las caretas teatrales suponen una metamorfosis *ex profeso* en el comportamiento del actor y su éxito radica en la interpretación convincente no sólo en lo físico, sino también en lo mental. Las representaciones que pueda hacer un mismo individuo tienen que variar elocuentemente con cada cambio de careta y de acuerdo con las exigencias del disfraz. Actitud camaleónica que no es exclusiva del actor dramático.

Allard y Lefort ponen también a consideración las máscaras psicológicas. Afirman que más allá de cualquier atavío superpuesto, el hombre es capaz de enmascararse y transmutar su conducta sin ponerse una máscara pues, como buen histrión, sabe mantener un gesto y un comportamiento interno de pose con el simple objeto de disimular, persuadir y evadir. Estos estudiosos indican que gracias a dicha capacidad de recrear falsos semblantes, el hombre ha podido abolir su individualidad y afrontar potencias más fuer-

tes que él. En este contexto de llana psicología, y sin la necesidad de portar objetos materiales delante del rostro, las técnicas del monólogo dramático y la *personæ* se desarrollan. Ambos procesos construyen máscaras invisibles valiéndose tan sólo de la palabra y de una actitud para transfigurar la voz y fingir un comportamiento y un pensamiento perteneciente a otro sujeto, que no es propio del que representa.

Allard y Lefort retoman, por otra parte, el pensamiento de Jean Pierre Vernant, quien reitera que el portador de una máscara se identifica o tiende a identificarse con lo que representa. Según Vernant, la máscara no puede reducirse a un maquillaje y el actor no sólo debe limitarse con encarnar al «otro», sino que también debe sentir como el «otro» y metamorfosearse en el «otro» para lograr afectar a los espectadores. Vernant insiste en señalar que llevar una máscara es dejar de ser uno mismo. Reparando en este aspecto de hacer propios sentimientos que de natural no lo son, este entendimiento de la máscara se hace más cercano al fenómeno de la heteronimia.

Hasta aquí se puede convenir que la esencia de una máscara es tomar un rostro y/o una personificación con la finalidad de disfrazar y hacer pasar a un sujeto por otro, lo que implica un comportamiento y una representación particulares por parte del individuo desfigurado. En este juego encubridor, se advierte que existe un principio fundamental y dual: la máscara oculta revelando. Lo que constituye una paradoja. Si bien una máscara disfraza y oculta un rostro y una personalidad conocidos de ordinario, al transfigurar lo natural evidente con un aspecto ignoto y ajeno, en realidad revela y saca a la luz una individualidad que permanece escondida y que sólo bajo el cobijo de una careta puede ser liberada y mostrada. Este desdoblamiento traspasa la superposición de un material sobre la cara y llega al plano psíquico. El estudio de la máscara moderna, es decir, la psicológica, lleva a la presentación de personalidades múltiples en el hombre, facetas del yo verdadero (ése que en realidad es y no el que aparenta ser) que son un reflejo franco de sentimientos profundos.

La máscara tiene su origen en lo recóndito de la personalidad donde se encuentra el subconsciente y, en consecuencia, no se puede prescindir de ella. El género humano hace uso del enmascaramiento por instinto natural y situacional, atendiendo a esa diversidad de circunstancias y sentimientos que acreditan la polifonía y multiplicidad individual ya observada por

Borges,[18] quien aseguraba que «no hay tal yo de conjunto» y que «la personalidad es una trasoñación». Sin embargo, el caso de los escritores es más particular por la dosis de imaginería con que acompañan su enmascarada. Los escritores que practican la heteronimia crean una ilusión convincente y logran disuadir al lector haciéndose pasar magistralmente por otros.

Máscara-personaje-autor

Máscara[19] y personaje están íntimamente asociados. Etimológicamente, la palabra 'máscara' tiene dos orígenes: el árabe *masjara*, que significa 'careta o cubierta para la cara destinada a ocultar la identidad o a protegerse', y el vocablo latino *personæ*, relacionado con la 'máscara de actor', que representa una identidad y un rostro ficticio. En tanto, el término 'personaje' proviene del latín *persona*, que refiere 'personaje de teatro, papel de un actor y máscara', y del griego *prósōpon*, que significa 'cara, máscara, personaje dramático'. Como se puede advertir, los conceptos son recíprocos.

La máscara (dramática) nació con la finalidad de caracterizar y vestir a un personaje en escena. Conforme pasó el tiempo, evolucionó y se perfeccionó. Las antiguas máscaras griegas fueron de gran tamaño, grotescas, con rasgos convencionales y de expresiones exageradas, pues representaban personajes tipo: el avaro, el anciano, el bufón, el rey, alguna deidad, un ser mitológico. Un aspecto destacable de ellas fue su confección sonora, dado que en la boca tenían un megáfono de latón que proyectaba la voz del actor hacia el público, un recurso técnico valioso para su tiempo. Posteriormente, en la Europa del medievo se emplearon máscaras para simbolizar dragones, monstruos y personajes alegóricos. En el Renacimiento, las caretas artísticas estilizaron sus rasgos y el tamaño: ya no cubrían la totalidad del rostro, sino únicamente ojos y nariz, y las fisonomías se suavizaron. Este tipo fue el más utilizado en Italia durante el siglo XVI, en obras de la Commedia dell'Arte. Antes de desaparecer

[18] Dicha referencia se encuentra explicitada en el ensayo de «La nadería de la personalidad» (1922), señalada páginas adelante.

[19] El concepto de máscara y sus implicaciones que se trabajará en adelante debe ser entendido desde un punto de vista intelectualizado, como una creación artística-dramática, independiente de otros usos y valores como el ritual-religioso.

del rostro, las máscaras redujeron al mínimo su tamaño, se les llamó de dominó o antifaz, y sólo ocultaban los ojos. Actualmente, las máscaras se emplean en escena para figurar papeles de animales. No obstante, escritores como el dramaturgo estadounidense Eugene O'Neill han hecho uso de ellas y han experimentado con personajes enmascarados. En principio, la máscara sirvió para figurar al personaje que debía interpretar un actor, pero al evolucionar la careta a un nivel psicológico[20] lo material sobre la cara ya no fue necesario para llevar a cabo una representación enmascarada.

La máscara cobra interés no sólo por lo que cubre, sino también por lo que revela. Quien crea una máscara-personaje la confecciona con parte de su yo profundo y oculto, aunque se presente como un ente distinto de sí, empezando por su carácter literario. Sin duda el personaje, ese ser ideado por el escritor con una vida «propia», casi autónoma, manifiesta emociones y pensamientos del autor. ¿De qué otro lado podría un escritor tomar vivencias y formas de parecer para crear un drama a sus personajes, si no es de la experiencia personal?

Un personaje, como aseveró en una charla el dramaturgo Eduardo Rovner (1942),[21] encarna las infinitas posibilidades en la personalidad de un sujeto, es decir, es la multiplicidad del yo y las proyecciones psicológicas de un escritor. Según Rovner, los personajes son máscaras de los diferentes dramas de un autor. La génesis de éstos parte de pedazos de vida dramatizados, llevados al exterior, provenientes de las profundidades psicológicas de un individuo. Afirmación nada alejada de lo dicho por Fernando Pessoa al cuestionársele el origen de sus heterónimos.

---

20 La máscara psicológica es, para Allard y Lefort, la máscara moderna.

21 El 10 de agosto de 2007, en el marco del XVI Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, organizado por la Universidad de Buenos Aires, tuve la oportunidad de conocer al dramaturgo Eduardo Rovner (Buenos Aires, 1942), Premio Casa de las Américas 1991, quien brindó una charla privada a un grupo de estudiantes de la Maestría en Estudios de la Literatura Mexicana de la Universidad de Guadalajara que acudimos a dicho congreso. Rovner, entre otras cosas, mencionó que sus personajes eran parte de sí, él en distintas facetas, y que los recreaba de manera tan real, que incluso los citaba a tomar una copa para, sentado frente a su personaje, afinar los detalles de su drama.

Un caso de enmascaramiento

Un ejemplo de enmascaramiento muy cercano en la cultura mexicana es esclarecido por César Garizurieta (1904-1961) en su ensayo Catarsis del mexicano,[22] en el cual pretende encontrar a un personaje que represente, en profundidad psicológica, la mexicanidad. Dentro del mar de textos que buscan entender y explicar qué es la identidad mexicana, Garizurieta, *sui géneris*, aporta interesantes ideas a través de un análisis poco convencional, que se sale de los medios científicos y utiliza como herramienta de estudio a la comedia. El escritor justifica su metodología partiendo de una premisa:

> Ayudado de mi propio entendimiento quiero determinar de manera aproximada el tipo del mexicano, apartándome completamente de los tradicionales métodos del conocimiento filosófico. Usando de lo cómico, facultad de la inteligencia y atributo de la cultura, procuraré aproximarme a la verdad. Lo cómico debería ser fuente y medio de investigación; la filosofía, demasiado académica y apretada, lo ha olvidado por ser poco serio; debía darle credencial de ciudadanía a pesar de todo. No lo hace porque lo cómico es y no es al mismo tiempo el sujeto, pero posee todas sus cualidades y todas las esencias que lo articulan y definen. Lo cómico es una palabra tan viva que no necesita definición: basta que se pronuncie para que todos se rían, trae siempre consigo su tarjeta de presentación. Uso de lo cómico como nuevo método de investigación filosófica porque de un sujeto cómico, extraído de la realidad, voy a estudiar el tipo psicológico del mexicano (Bartra, 2005: 123).

[22] César Garizurieta fue novelista, ensayista, crítico y político. Garizurieta es recordado más en el mundo de la burocracia por la tan citada frase que acuñó: «vivir fuera del presupuesto es vivir en el error». El ensayo que se cita fue compilado por Roger Bartra en *Anatomía del mexicano*, texto que reúne una cantidad importante de ensayistas que abordan el cuestionamiento de lo mexicano. La conferencia que se toma como ejemplo, que por cierto constituye una aguda burla de la mexicanidad, se publicó por vez primera en la revista *El Hijo Pródigo* núm. 40, julio de 1946.

Aclarado el proceder, advierte que en la literatura mexicana no existe un personaje prototipo capaz de representar la psicología del mexicano, pues lamenta que los personajes creados «son puro vestido, carecen de alma; en lo psicológico les falta profundidad; actúan ante la vida como muñecos; son falsos charros de película vestidos de particulares» (*ibid*.: 121). Y esta carencia la atribuye a que los escritores del siglo pasado y parte del presente han importado formas y contenidos de otros países, sin tomar en cuenta épocas y contextos propios. Garizurieta afirma que para comprender el arte, producto de la sociedad, se debe tener la noción del hombre que la constituye y conocer su esencia. De ahí que identifique el arquetipo nacional a partir de un personaje cinematográfico, en demasía popular, y que unifica «los varios modos de ser del mexicano»: Cantinflas.

Para Garizurieta, Cantinflas, «al individualizarse en el medio social mexicano, lo representa con su mejor expresión» (*ibid*.: 124). Luego de describirlo en lo físico, en su vestimenta y en su actuar, el autor toca un punto importante de este singular y popular héroe que se relaciona con el estudio que compete: habla de Cantinflas, el personaje, como una máscara creada por Mario Moreno Reyes. El juego del enmascaramiento está dado desde el nombre mismo, toda vez que «Cantinflas», en latín, significa «máscara». De su personalidad destaca su característico hablar, lenguaje artificioso que es su arma más eficaz para defenderse, salvarse y esconderse. Un lenguaje con el cual ni afirma, ni duda, ni niega, ni dice «sí, pero no». Un modo de expresarse tan ladino que le permite criticar y adular por igual sin comprometerse del todo. Según Garizurieta, a partir del personaje y su lenguaje particular, Mario Moreno utiliza a su creación para «tirar la piedra y esconder la mano»:

> Mario Moreno ha creado su propio personaje sobre su misma carne, como el caracol su concha; lo ha realizado objetivamente en sí mismo, expresando sus sentimientos, su *intuición pura*, con su lenguaje que es lo cómico […] La crítica que hace del medio social, la lucha de los estratos que lo forman, la entiende todo el mundo. Cantinflas en el fondo es un personaje romántico, que inconscientemente lucha contra la injusticia social. Mario Moreno se ha empapado de su personaje, tiene el complejo de Cantinflas, de aquí que se haya querido convertir en líder […] y si vestimos a Cantinflas con el traje común y corriente, se transformaría en

> Mario Moreno que es el líder. Ambos, pues, se confunden en principios y finalidades. Mario Moreno es el autor de Cantinflas y su actor: su personalidad de bifurca: seriedad y comicidad, realidad y farsa, ante la crítica de lo social que hacen con dureza –crítica al alimón– (*ibid*.: 126-128).

Cantinflas es el *álter ego*[23] de Mario Moreno mediante el cual critica ácida y jocosamente a la sociedad en la que está inmerso, mixtificando su voz para clamar justicia. El autor hace uso de la máscara para protegerse de los embates en contra del sistema. Como ya se ha apuntado, aquí la careta no oculta, sino que constituye el medio para revelar sentimientos y pensamientos profundos que política y socialmente el histórico Mario Moreno no hubiera podido manifestar, con la misma libertad con la que el personaje lo hizo. La importancia de este hecho radica en que a través de Cantinflas, los señalamientos sociales tuvieron un alcance masivo y popular con sus películas. El personaje realizó una lucha social que sobrepasó a la del ciudadano. Al final, autor y personaje se confundieron y fusionaron: pocos hablaban de Mario Moreno Reyes, pero todos identificaban a Mario Moreno «Cantinflas».

El caso Cantinflas es un buen ejemplo de la máscara psicológica. Si bien hay una vestimenta de por medio que separa al histórico del ficticio, la actitud, la pose y el lenguaje sobresalen para dar vida a un personaje, sin necesidad de cubrir la cara o maquillarla. Además, el público tenía conocimiento del juego histriónico e identificaba las diferencias entre la persona civil y el personaje creado.

El fenómeno de la heteronimia, en cambio, opera diferente ya que su principio es el deslinde total de la persona real. Para reconocer a los 72 heterónimos de Fernando Pessoa como individualidades ficticias, tuvo que pasar mucho tiempo y abrir un baúl para descubrir el artificio.

El enmascaramiento como técnica de creación

La máscara ha sido adoptada por una generación de escritores convencidos que la literatura no es filtro de realidades ni identidades. Para estos segui-

[23] El *Diccionario de la Lengua Española* define el término *álter ego* como «el otro yo», «persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra».

dores, enmascararse significa alejarse de su subjetividad y distorsionar su representatividad. Además, reconocen que escribir no es garante de transmitir una voz pura y advierten que la escritura, de manera inherente, es múltiple por toda la tradición que los afecta, recogen y trascriben. A partir de «Yo es otro»[24] de Rimbaud, así como otras reflexiones relacionadas con la creatividad y la originalidad, el papel del escritor se ha replanteado. De ser fuente de conocimiento y parte fundamental de un texto, teorías como la de Roland Barthes (1915-1980), quien proclama la muerte del autor, ponen a consideración el verdadero desempeño que un escritor hace con su pluma y cuestionan la paternidad de las obras. Esta teoría de Barthes se complementa con las inquietudes surgidas en torno a la originalidad creativa y el entramado hipertextual[25] que conforma a la literatura. Derivado de esta conciencia literaria, poetas contemporáneos como José Emilio Pacheco no dudan en afirmar que los textos no tienen dueño, que unos escriben a otros y que lo que menos importa en un poema es su supuesto autor, porque éste no escribe por sí sólo ninguna línea, sino que tan sólo transcribe lo que otros ya han escrito. Esta apreciación apunta hacia un enmascaramiento infinito entre autores y textos.

Barthes es tajante en su negación de la existencia del autor, al señalar que

> la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba de perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (1984: 65).

Afirmar esta «muerte» significa eliminar por completo del texto toda referencia biográfica, personal, subjetiva y original del autor; postulado un tanto extremista que no está de más tomar con reservas. La evocación de este planteamiento, que saldrá a relucir en líneas posteriores, sirve para introducir al trabajo que Guillermo Sucre (2001) aborda en *La máscara, la transparencia*, donde muestra técnicas de escritura que buscan el distanciamiento

---

[24] Ver «El escritor es otro 'yo'».

[25] La hipertextualidad es un término que se trabajará y explicará de manera más amplia en páginas adelante. Por lo pronto, hay que entender por hipertextualidad, la coexistencia de referencias textuales contenidas en una obra.

de la voz para ocultar la individualidad. Mecanismos que adentran en la antesala de la heteronimia.

En las primeras páginas del libro se previene que en la literatura, dada la intervención de la imaginación, el engaño y la mixtificación son inevitables. En este contexto artero, es preciso contemplar que en toda obra existe un juego tras bambalinas que debe poner en alerta al lector atento para que al intentar aproximarse al texto,[26] dentro de los parámetros literarios, se acerque lo más posible a su sustancia y que a la par disfrute del artificio que lo estructura.

La propuesta literaria a tratar pretende ocultar la subjetividad a través del disimulo del «yo». Sucre afirma que en la escritura el «yo» es transfigurado en un otro posible. Este enmascaramiento parte de la anulación del «yo» en el discurso, pero no entendida como la negación categórica de la individualidad, sino concebida como la apertura a otras opciones encontradas en el otro, que es el «yo» trastornado. Un «yo» metamorfoseado que se estima no como un supuesto egotismo, sino como «un hablante autónomo, con su propio carácter, creado y propuesto por el autor. Son, como hoy se dice, máscaras o personas poéticas» (Sucre, 2001: 174). Para ejemplificar lo anterior, Guillermo Sucre refiere la obra de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), de quien afirma:

> no mitologiza su yo personal, idealizándolo, potenciándolo, sino que se desdobla en innumerables yo. Alteridad y aún antagonismo del yo, no su sacralización biográfica. Ramos Sucre no traza un itinerario psicológico, sino simbólico; sencillamente visiona «vidas imaginarias» (como Marcel Schowb). En otras palabras, ejerció ese don que, según Baudelaire, tiene el poeta de entrar, a su antojo, en el personaje de cada cual y representar su destino (*idem.*).

El ejercicio de Ramos Sucre cae en la práctica conocida como monólogo dramático,[27] utilizada por Robert Browning, Ezra Pound y T. S. Eliot en

[26] Estar consciente de la hipertextualidad que reúne un texto, la gran cita de múltiples voces, lleva a admitir la imposibilidad de descifrar un texto con absoluta fidelidad.

[27] Ver «Robert Browning y el *monólogo dramático*».

otros confines. A decir del autor, Ramos Sucre introduce este mecanismo en la poesía de América Latina, inaugurando el desdoblamiento, que es fabulación, como un recurso creativo. Como ya se había mencionado, el monólogo dramático antecede al fenómeno heteronímico. La cita de Sucre detalla las características de su artificio: un desdoblamiento sin itinerario psicológico, sin sacralización biográfica; tan sólo la visión de vidas imaginarias sin mayor profundidad. Perfil que aún mantiene distancia debido a la intención heteronímica, en tanto que ésta pone mayor empeño en la construcción ficticia, e incluso, lleva al lector por derroteros laberínticos a fin de ganar verosimilitud y envolver en el embuste.

En la poesía contemporánea hispanoamericana se identifican influencias del Romanticismo y del Simbolismo francés que convergen en artilugios de despersonalización. De los románticos se tomó la corriente que contemplaba en el sueño «una segunda vida»; postura onírica de Nerval (1808-1855) que abre una puerta al desdoblamiento, con todas las posibilidades infinitas que ofrecen los sueños. En tanto, de los simbolistas se retomó el debate de «la falsa significación del Yo», que pone en duda «la dramatización de la biografía individual y sus desviaciones escénicas» (Sucre, 2001: 86). En este alegato Rimbaud, quien ya había señalado que el poeta no sólo es individualidad pues también representa a una colectividad, considera la negación de la pureza del «yo» poético al dramatizarse, toda vez que la sobreactuación del «yo» y su exageración del tono dispara otras posibilidades que dejan de ser el «yo» histórico. En este sentido, Sucre observa, a partir de Novalis (1772-1801) y John Keats (1795-1821), la capacidad camaleónica del escritor y su continua metamorfosis. Por eso, afirma, el poeta nunca expresará un riguroso «yo» biográfico, y al estar en una perpetua duplicación de sí –ser él mismo y los otros– se priva de una identidad. Novalis advertía que la verdadera naturaleza del poeta «camaleón» es el cambio constante, «un ser sin identidad que sólo sirve para dar vida y forma a otro *Cuerpo*» (*ibid*.: 85).

Otra práctica que da cuenta de la despersonalización poética es el «plagio». Reciclar, no robar, es la idea. Copiar la sustancia de otras obras, adecuarlas, ironizarlas o, bien, parodiarlas, es un ejercicio que Sucre comenta puede ser una fórmula memorable, como lo hiciera el conde de Lautréamont Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). La praxis del plagio, por otro lado, pone en duda la originalidad de la obra y del autor, pero permite apreciar la destreza de

los escritores que la ejecutan al intentar reproducir el tono, estilo y temáticas trabajadas por otros. El dicho de Lautréamont «la poesía debe ser escrita por todos», es un precepto con el cual concuerda José Emilio Pacheco,[28] quien recurre con frecuencia al plagio para re-crear literatura, y al «autoplagio» (actividad similar a la antropofagia) para re-crear la suya propia. Al plagiar una obra para reelaborarla se pierde la noción del autor original y se pierde la dimensión del autor que la interviene, ya que las individualidades de ambos son un accidente que se esfuma ante el texto.

Retomando a Barthes, el autor deja de importar como protagónico: muere y desaparece del hecho literario; adquiere una trascendencia nula frente al texto que pondera en significado y ocupa toda la atención del lector. No obstante esta postura restrictiva con relación al autor y a lo auténtico del tema, es imposible dejar de reconocer la labor de la pluma que conjunta ideas y palabras, y valorar la técnica utilizada para repetir, de manera distinta, lo que otros ya han dicho.

El plagio es considerado por Sucre una de las técnicas más renovadoras del arte contemporáneo que tiende hacia el distanciamiento del autor y la intensificación del texto. En la misma línea Ilán Stavans precia en el plagio «un arte» y señala que «cada producción es una reproducción, cada rostro, una máscara» (1993: 40). Afirma que pese a la falta de novedad, el plagio cautiva ya que abre la oportunidad de re-escribir las ideas y enmendar la plana: «¿acaso no es el plagio de un párrafo del prójimo un intento de corregirlo, de recortar cabos sueltos?» (*ibid*.: 43). La hipertextualidad que conlleva el plagio no sólo evoca una escritura múltiple y la presencia de innumerables voces, sino que también provoca un juego laberíntico de referencias. Para Sucre, este aglutinamiento de discursos aleja la voz del autor del texto y le atribuye autonomía a la obra. Como afirma Pacheco,[29] una vez que un poema es escrito, éste forma parte de un universo independiente del autor.

Otra variante de despersonalización tratada por Sucre es la concerniente a las voces dramáticas. En el texto acaricia la conjunción entre las técnicas

[28] Esta y otras afirmaciones de José Emilio Pacheco son tomadas de una entrevista que el autor me concedió el 28 de noviembre de 2006, en el marco de la Feria Internacional del Libro, misma que se anexa al final del documento.

[29] Según la entrevista concedida.

de despersonalización –monólogo dramático y personas poéticas–, vistas como una medida de distanciamiento entre la voz cotidiana y la voz poetizada y el tema competente de la heteronimia y su implicación creativa:

> La multiplicidad de personas elocutivas se inicia también con los poetas (Apolinaire). Los poemas de Pound o Eliot son verdaderas creaciones dramáticas, en el sentido teatral del término: *personæ* (máscaras) independientes del autor, que tienen su propia voz y su propio destino. No otra cosa es lo que hace Fernando Pessoa a través de sus «heterónimos», aunque con esta variante: sus personajes son poetas creados. «Máscaras, agonías, resurrecciones / destejerán y tejerán mi suerte», dice Borges en un poema hablando con *la voz* de Browning, que es también una manera de hablar del otro Borges. Metamorfosis del yo que son creadas por el lenguaje mismo: fueron también los poetas los primeros quizá en intuir este poder verbal. Uno dice *soy* éste, ése o aquél, y ya con sólo enunciarlo en palabras se deja de serlo, advertía Pound (Sucre, 2001: 87).

Máscara y personaje enmascarado acuden a esta cita. Ambos artificios en mayor o menor medida. Las voces de Pound y Eliot son máscaras literarias que contienen una voz ajena al poeta, es un recurso empleado para figurar la intervención casual de un personaje para ser en un momento uno y el otro. En tanto, el heterónimo de Pessoa es el personaje de un poeta creado, producto de un recurso más elaborado de ocultamiento de voz. No sólo es un personaje presencial fugaz, sino que es un personaje que vive en la literatura y que escribe literatura. Es la máscara de la máscara de una voz.

En *La máscara, la transparencia*, la despersonalización, la metamorfosis o el desdoblamiento escritural es visto como un estado de auto-contemplación y auto-conocimiento. Sucre estima que el desprendimiento del «yo» histórico en un «yo» ficcional permite al autor contemplarse a distancia, como si estuviera frente a un espejo; imagen que lo lleva a reconocerse y descubrirse en sus invenciones. Esta puesta en abismo culmina en un acto íntimo, en el que se rebela como si fuera otro y se libera de lo que en realidad es. Por tanto, el autor afirma que el artificio de la despersonalización no es ni «represión del 'yo', ni sublimación, sino verdadera liberación» (*ibid*.: 88).

Borges y el otro Borges

El trabajo del argentino Jorge Luis Borges destaca por su maestría en la técnica impersonal a partir de la figura «persona poética». La noción de la impersonalidad de Borges tiene su origen en el ensayo «La nadería de la personalidad»,[30] en donde el poeta negaba la existencia del «yo»:

> Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo […] Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal […] No hay tal yo de conjunto […] Nadie, meditándolo, aceptará que en la conjetural y nunca realizada ni realizable suma de diferentes situaciones de ánimo, pueda estribar el yo […] Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad inmediata del aquí estoy yo que alienta en nosotros. Lo que sí niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no yo, y que ésta sea constante […] No hay tal yo de conjunto. Basta caminar algún trecho por la implacable rigidez que los espejos del pasado nos abren, para sentirnos forasteros y azoramos cándidamente de nuestras jornadas antiguas. No hay en ellas comunidad de intenciones, ni un mismo viento las empuja […] Pero encima de cualquier alarde egoísta, voceaba en mi pecho la voluntad de mostrar por entero mi alma al amigo. Hubiera querido desnudarme de ella y dejada allí palpitante. Seguimos conversando y discutiendo, al borde del adiós, hasta que de golpe, con una insospechada firmeza de certidumbre, entendí ser nada esa personalidad que solemos tasar con tan incompatible exorbitancia. Ocurrióseme que nunca justificaría mi vida un instante pleno, absoluto, contenedor de los demás, que todos ellos serían etapas

[30] A sus 23 años, Jorge Luis Borges publicó el ensayo «La nadería de la personalidad» en 1922, y posteriormente lo incluyó en la edición *Inquisiciones* de 1925. Sin embargo, tiempo más tarde, Borges se arrepintió de sus tempranas cavilaciones y se dio a la tarea de revisar sus textos, retrabajando algunos y desdiciéndose de otros. Tal suerte sufrió este ensayo que ya no apareció en la nueva versión *Otras inquisiciones* (1952). El fragmento que se presenta en el cuerpo del texto fue obtenido de la página www.math.uci.edu/~vbaranov/nicetexts/esp/naderia.html.

> provisorias, aniquiladoras del pasado y encaradas al porvenir, y que fuera de lo episódico, de lo presente, de lo circunstancial, no éramos nadie. Y abominé de todo misteriosismo […] (Es) el yo una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo.

«No hay tal yo de conjunto» diría Borges, no para nulificar a la persona biográfica de un texto como lo expone Barthes, sino para negar la existencia de un «yo» continuo en el tiempo, en la vida real. A decir del argentino, el «yo» no es el mismo en cada instante, y en cambio sí es distinto según las circunstancias. Conforme a su entender, con el transcurso del tiempo y la variación de los contextos situacionales, el «yo» es y deja de ser de manera intermitente. Por tanto, el «yo» no es uno, es múltiple y diverso porque está compuesto de la suma de los escenarios a los que se enfrenta en la vida cotidiana. Borges estaba convencido que no hay manera de definir una personalidad absoluta, pues inevitablemente está sujeta a los caprichos de las circunstancias.

Al trasladar esta noción al plano ficcional, y con las infinitas posibilidades que brinda la literatura, el escritor potencializa su capacidad múltiple del «yo». A partir de este entendido, Sucre afirma que el «yo» «es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los actos de conciencia» (Sucre, 2001: 140). Por tanto, en la escritura es imposible asir al «yo» biográfico del autor, ya que en la obra literaria predomina la presencia de los desdoblamientos imaginarios o virtuales del «yo» que escribe.

Borges es un buen ejemplo en la manifestación de personas poéticas, en el enmascaramiento de la voz y en los juegos referenciales: hace uso de la despersonalización, convoca a personajes célebres y míticos, escribe textos apócrifos, realiza entramados, fabula su propia persona poética. En suma, abole el «yo» real para afirmarse en el «yo» imaginario.

Como en el caso de «Borges y yo»,[31] donde el autor hace presunción de la dramatización poética, de la máscara, el disfraz y el ardid laberíntico de identidades que puede asumir un escritor. El argentino constata que en el artificio literario el «yo» es capaz de perpetuarse hasta el infinito. Cuando Borges confiesa «No sé cuál de los dos escribe esta página» (1996: 186)

[31] Ver «El doble».

evidencia el desdoblamiento y la refracción de la persona en un espejismo sin límites. Sucre asevera que las artes impersonales empleadas por Borges maduran en su poética a partir del «Poema conjetual» (1943), cuando empieza a hacer uso del monólogo dramático. Las personas poéticas de Borges re-inventan destinos ya inventados. «Poema conjetural» narra el último pensamiento (posible) del independentista Francisco Narciso de Laprida, antes de ser asesinado.

El argentino se aventura a asumir una personalidad que no le pertenece para transmitir las asequibles sensaciones de un condenado a muerte.

El doctor Francisco de Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los monteros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre

de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénegas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí… Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta (Borges, 1977: 180-181).

Ejemplo similar es el ya visto en *Browning resuelve ser poeta*,[32] en donde Borges interpreta el drama de Browning y el reto que éste enfrenta ante múltiples personajes históricos por interpretar.

En opinión del autor de *La máscara, la transparencia*, la utilización del monólogo dramático, de las personas poéticas, proporciona la imposible ubicuidad entre el presente y el pasado. Sucre advierte que el autor que ejecuta esta técnica transgrede la lógica temporal y dramatiza ante los ojos del lector una anécdota pasada justo en el presente en que se lee para unir, en un punto virtual, a dos tiempos distantes y contradictorios.

[32] Ver «Robert Browning y el *monólogo dramático*».

Una última mención referente al trabajo de Borges, y que se hermana más estrechamente con el tema que compete, es la creación de Honorio Bustos Domecq.[33] En coautoría con su entrañable amigo Adolfo Bioy Casares, Borges dio vida a este ente literario que es el autor ficticio de los relatos detectivescos *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y de las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967).

Aunque era presentado como un seudónimo de Borges-Bioy Casares (1914-1999), en realidad el personaje tiene el perfil de un heterónimo, pues cuenta con una biografía y una fisonomía propiamente delineada. En el prólogo de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Adelma Badoglio proporciona datos biográficos del autor: nació en Pujato, Argentina, en 1893; fue un escritor precoz que publicó a los 10 años sus primeras obras en la prensa de Rosario; fue un eminente polígrafo y durante la intervención de Lambruna fue nombrado inspector de Enseñanza y defensor de Pobres. Otros rasgos de Bustos Domecq son conocidos gracias a una entrevista que Borges y Bioy Casares concedieron, el 11 de agosto de 1977, a Renee Sallas para la publicación *Gente*, donde precisan tanto características físicas como aspectos de la personalidad de su creación literaria:

> No tiene ningún inconveniente de cambiar de lealtades […] Es ventajero, egoísta, tránsfuga, mentiroso, fanfarrón, casanova barato […] Habla mal de otros; no es un ejemplo de lealtad […] él encauza nuestro descontento con algunas situaciones argentinas […] Tiene sesenta años. Es gordo y hasta panzón. Mide 1.75 metros. Pesa 82 kilos […] Está siempre vestido de gris oscuro […] Trabaja en una oficina pública.
>
> –¿Va a vivir muchos años H. Bustos Domecq?
> (Jorge Luis Borges responde) Para mí, no. Para mí ya es un extinto.
> (Adolfo Bioy Casares responde) A mí me gustaría que viviera mucho tiempo.

[33] El nombre del heterónimo Bustos Domecq proviene de un apellido de un bisabuelo de Borges, Bustos, así como Domecq era el apellido de un bisabuelo de Bioy Casares.

–¿Y Bustos Domecq qué opina sobre este particular?
–Nunca hablamos con él de este tema… Él jamás piensa en la muerte.[34]

Con la presencia de este heterónimo se confirman las prácticas literarias que Borges emprendió con miras a una desvinculación personal.

De lo expuesto se observa que el arte impersonal, por un lado, supone la desaparición del «yo» en la literatura y establece una autonomía en la obra con respecto al autor, pero, por otro lado, implica un entramado hipertextual y la evocación de múltiples voces en cada línea, situación que hace del texto literario un palimpsesto. Irreductiblemente, en tales procesos el escritor es quien lleva mano, re-llena y manipula la literatura, por lo que es una postura extremista pretender su inexistencia en el acto creativo y en el trasfondo del texto.

Consciente del cruzamiento de voces poéticas y partidario del juego literario, José Emilio Pacheco cultiva las formas impersonales y explota la condición del palimpsesto. En las páginas por venir se realizará una lectura detenida de esta característica poética suya.

[34] Fragmento de la entrevista que Renee Sallas sostuvo con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares acerca de Honorio Bustos Domecq. Dicho documento fue localizado en la página electrónica: *tyhturismo. com/data/destinos/argentina/literatura/escritores/Bioy/BustosDomecq.html*

Capítulo II

Los heterónimos Julián Hernández y Fernando Tejada en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*

En las siguientes páginas se emprenderá una lectura atenta de la obra poética de José Emilio Pacheco, específicamente sus heterónimos Julián Hernández y Fernando Tejada, los cuales aparecen en el poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Para apoyar dicha lectura se emplearán como herramientas la propuesta de comentario de textos líricos del profesor Carlos Reis, de la Universidad de Coimbra, contenida en *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios* (1979), así como algunos conceptos de transtextualidad que Gérard Genette trabaja en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) y *Umbrales* (2001). La metodología a utilizar tiene como línea de estudio la estilística, elegida atendiendo las características del género literario abordado.

José Emilio Pacheco: encuadre histórico-literario, obra y características generales

Para iniciar el análisis de una obra –atendiendo a la postura de Carlos Reis–, primero se debe conocer un poco del autor y su entorno, así como la ubicación del objeto de estudio dentro de la producción personal y la relación que guarda con otras obras literarias contemporáneas. Un breve recuento del estado de la literatura mexicana del siglo pasado será útil para delinear el panorama cultural en el cual José Emilio Pacheco creció y se formó.

Encuadre histórico-literario de José Emilio Pacheco

Consumado y consumido el siglo XIX con el Romanticismo, los llamados «escritores científicos», el positivismo filosófico, el modernismo poético, el

realismo y el naturalismo, la literatura mexicana del siglo XX se caracterizó por una independencia intelectual e interés por la cultura universal.

La nueva cara de la literatura se inauguró con el movimiento revolucionario. Las figuras de José Vasconcelos (1882-1959) y Alfonso Reyes (1889-1959) fueron pilares de una nueva generación de escritores dispuestos a romper con filosofías y tradiciones caducas. El Ateneo de la Juventud (1909-1913)[1] surgió como una propuesta, rigurosa y crítica, de renovación cultural y artística, que abrazaba la universalidad y la conciencia de nación. Posterior a esta generación, surgieron otros grupos, formaciones y tendencias culturales que también pretendían una renovación y liberación de los modelos del sistema, como el grupo de los Siete Sabios (1915),[2] influenciados por Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, así como movimientos vanguardistas, como el estridentismo (1922) y el grupo de los Contemporáneos (1928-1931).[3] El común denominador creativo de la época fue el trabajo motivado por una preocupación genuinamente literaria, influida por los modelos franceses y la nueva estética española. Son destacables los casos de Manuel Maples Arce (1898-1980) y sus *Andamios interiores* (1922); Carlos Pellicer con su plasticidad imaginativa

[1] José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes fueron los grandes miembros del Ateneo de la Juventud, que reunió a más de 60 personalidades. Otros nombres destacables son: Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Ricardo Gómez Robledo, Jesús T. Acevedo, Enríquez González Martínez, Manuel M. Ponce, Carlos González Peña y Diego Rivera. El grupo fue crítico y opositor a la doctrina filosófica oficial y dominante en México, el positivismo.

[2] Grupo originalmente llamado Sociedad de Conferencias y Conciertos, que posteriormente sería reconocido con el mote de los Siete Sabios. Estuvo conformado por Antonio Castro Leal, Alberto Vázquez del Mercado, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea Leyva, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín y Jesús Moreno Baca, quienes pretendían difundir la ideología del momento.

[3] Grupo que se opuso al nacionalismo y buscaba una nueva forma de entender y vivir la cultura. A nueve miembros se les consideran los principales: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo. Otros más son: Inés Arredondo, Elías Nandino, Bernardo J. Gastelum y Octavio G. Barreda.

en *Hora de junio*; José Gorostiza y su *Muerte sin fin* (1939), obra que rescata y tributa a la poética de Luis de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz; y Xavier Villaurrutia con *Nostalgia de la muerte*, con su apreciación surrealista de la vida y la muerte, por mencionar a algunos.

En la primera parte del siglo XX, la narrativa de la revolución y la indigenista dominaron el escenario literario, marcando derroteros a las generaciones venideras. Por un lado, se cultivó el género autobiográfico para narrar las bondades y errores de los cambios políticos por los que atravesaba el país. La novela de la revolución dio cabida al descontento que se percibía en el ambiente por el movimiento armado, denunció la arbitrariedad del reparto de tierras y describió los saqueos y abusos cometidos con el auspicio de la misma mano que enarboló el lema de «Tierra y Libertad». En este género sobresalen Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1916), Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928 y *La sombra del caudillo*, 1929), Rafael Felipe Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1931) y Mauricio Magdaleno (*El resplandor*, 1937).

Caso aparte, pero igualmente relevante, es el de José Revueltas, quien tomó el estandarte de las luchas sociales y denunció sus desacuerdos con la burocracia política como en *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964), novelas que, por su técnica estilística innovadora y la inserción de problemas filosóficos, influyeron sobremanera en obras como *Pedro Páramo* (1955) y *El laberinto de la soledad* (1950).

Por otro lado, escritores como Gregorio López y Fuentes (*El indio*, 1935), Francisco Rojas González (*El diosero*, 1952), Ermilo Abreu Gómez (*Quetzalcóatl. Sueño y vigilia*, 1947 y *Naufragio de indios*, 1951) y Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957 y *Oficio de tinieblas*, 1962), vieron en la novela indigenista el espacio propicio para declarar sus protestas en contra de las falsas promesas posrevolucionarias y el incumplimiento de programas sociales que beneficiarían a los indígenas. La indigenista se caracterizó por ser una novela de protesta social. Son muy apreciables en este estadio literario las contribuciones del maestro Andrés Henestrosa (1906-2008).

La generación de escritores mexicanos de mediados del siglo XX se agrupó en torno a la revista *Taller* (1938), fundada por Octavio Paz, Efraín Huerta y Rafael Solana. A esta generación le tocó vivir un tiempo convulsionado en lo político, lo social, lo económico y lo cultural. Las propuestas del momento defendían la libertad de expresión y el rigor en la forma poética. Sobresale la

obra lírica y crítica de Octavio Paz, la cual ha trascendido al paso del tiempo y ha hecho escuela en un sinnúmero de jóvenes poetas. También en los años cincuenta, Juan Rulfo y Juan José Arreola fueron un hito en las letras mexicanas con importantes aportaciones narrativas. La segunda mitad del siglo XX estuvo influenciada por el «boom» hispanoamericano y el realismo mágico, tendencias que arrojaron obras muy significativas en la literatura de habla hispana, que sin duda tuvieron repercusiones en la labor mexicana. La antología *Poesía en movimiento* (1915-1966) fijó un panorama del estado de la lírica de esos años. Dicho trabajo fue logrado gracias a la edición de Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco.

Los años sesenta fueron para México una época de esplendor literario, debido al auge creativo y a la crítica aguda. Las plumas de Carlos Fuentes en *La región más transparente*, 1958 y *La muerte de Artemio Cruz*, 1962; y José Agustín en *La tumba*, 1964 y *De perfil*, 1966, utilizaron la vida cotidiana y la jerga coloquial para renovar a la narrativa mexicana. Con el movimiento estudiantil de 1968 brotaron nuevos autores, tendencias y corrientes. La literatura de la época se distinguió por su libertad creadora, el desarraigo del pasado, la adhesión a tendencias más vanguardistas y la ruptura de moldes, donde el movimiento de la onda y la contracultura jugaron un papel fundamental. Los nombres de Elena Garro, Ricardo Garibay, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Sergio Pitol, Fernando del Paso y Gustavo Sainz, figuran entre los máximos representantes de las letras mexicanas de las postrimerías del siglo XX y antecedentes inmediatos a las generaciones del naciente siglo XXI.

Su obra

José Emilio Pacheco Berny nació en la ciudad de México, el 30 de junio de 1939. Actualmente es uno de los escritores más consagrados en la literatura de habla hispana, debido a su obra, legado y constante participación en las letras. Escritor admirable por su versatilidad, ha cultivado todos los géneros literarios. Es narrador, poeta, ensayista, articulista, guionista y traductor. Su prolífica obra le ha valido innumerables reconocimientos en el mundo de las letras, incluido el Premio Cervantes 2009, sin mermar en su humildad y sencillez.

Hijo de un ex revolucionario que posteriormente estudió leyes y se convirtió en notario, José Emilio incursionó en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de México, que abandonó. Al tiempo cursó la carrera de Filosofía y Letras también en esta universidad. Su interés por la literatura se originó en la infancia gracias a su abuela Emilia Abreu de Berny, a quien considera, según revela Elena Poniatowska (Verani, 1994: 21), la persona más importante en su vocación por las narraciones que le leía e inventaba cuando era niño. Otro factor que contribuyó a su afinidad por la cultura fue el contacto prematuro que sostuvo con importantes personalidades, amistades paternas, que asistían a su casa, como José Vasconcelos, Juan de la Cabada, Héctor Pérez Martínez, Martín Luis Guzmán y Julio Torri. Asimismo, desde joven José Emilio convivió con grandes poetas de la literatura mexicana, resultado de su paso por algunas publicaciones: José Enrique Moreno de Tagle, Elías Nandino, Octavio Paz, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Salvador Reyes Nevares y Juan Rulfo, por mencionar algunos.

Su producción poética es abundante y en este género es donde más se ha recreado. Su obra lírica está conformada por: *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976), *Desde entonces* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989), *El silencio de la luna* (1994), *La arena errante* (1999) y *Siglo pasado (desenlace)* (2000). En 2009 apareció una nueva edición de su antología *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*, que aglutina a la obra de este género.

Su narrativa está compuesta por *La sangre de Medusa* (1958), *El viento distante y otros relatos* (1963/1969), *Morirás lejos* (1967), *El principio del placer* (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981).

José Emilio Pacheco ha participado en la realización de antologías, ediciones y prólogos; ha elaborado traducciones del inglés y del francés; ha producido adaptaciones y escrito guiones de cine, así como traducciones para teatro y cine. También ha incursionado dentro del periodismo literario y en el área editorial de revistas y suplementos culturales de periódicos de circulación nacional.

En su faceta de periodista ha escrito acerca de literatura, teatro, cine, música, escultura, política y urbanismo. Algunas de sus participaciones las

podemos apreciar en la *Revista de la Universidad de México*, *Revista Mexicana de Cultura*, *Vuelta*, *Plural*, *Proceso*, *Letras Libres*, *Siempre!*, *El Heraldo de México*, *Excélsior*, *Novedades* y *La Jornada*, entre otras.

En sus traducciones se encuentran autores como Samuel Beckett, Italo Calvino, Eugéne Ionesco, Salvatore Quasimodo, Julie Renard, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, Tennessee William, T. S. Eliot, Marcel Schwob, Stéphane Mallarmé, Eugenio Montale, Alastair Reid, Robert Lowell, K. Rexroth, Malcolm Lowry, W. Carlos Williams y Carl Sandburg.

Características generales

En 1958, Pacheco incursionó oficialmente, a los 19 años, en el mundo de las letras, cuando publicó su primer libro: *La sangre de Medusa*. Aunque fue un texto modesto que años más tarde se transformaría y crecería sin perder su esencia, los relatos breves reunidos en ese volumen impresionaron a propios y extraños por su madurez creativa, motivo por el cual Pacheco ha sido foco de atención desde sus inicios.

En sus poemarios *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego*, su primera etapa poética, plantea preocupaciones temáticas que serán recurrentes en su obra: el tiempo, su fugacidad, su poder de construcción y destrucción; y el desgaste de la vida, la conciencia de estar y pasar sin dejar rastro por el mundo. Con la aparición de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, José Emilio confirmó la fuerza de su voz, su agudeza poética y su humildad autocrítica. El poemario constituye una vasta pregunta acerca del estado de la poesía y del papel del poeta como creador; es un autoexamen de su labor y su misión. A partir de este trabajo, el cuestionamiento lírico será un derrotero más de su obra posterior como *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva*, *Desde entonces* y *Los trabajos del mar.* En sus últimos poemarios *Miro la tierra*, *Ciudad de la memoria*, *El silencio de la luna*, *La arena errante* y *Siglo pasado (desenlace)*, la rememoración del pasado, la insatisfacción de la historia y la nostalgia por lo perdido complementan las temáticas anteriores.

Es característico de la poesía de José Emilio Pacheco la incorporación de lo cotidiano, la palabra de uso común, la ironía y la erudición: «Es el lugar de las computadoras/ de las ciencias infalibles./ Ante mis ojos te evaporas/ –y creo en las cosas invisibles» (1998: 33). La suya es una poesía inscrita en la cultura y en la sociedad. Pacheco ha levantado su voz para reprochar la destrucción

ecológica, denunciar el poder destructor del hombre y su afán bélico, protestar por el movimiento del 68 y deplorar el sismo del 85: «¿Habrá un día en que acabe para siempre/ la abyecta procesión del matadero?» (*ibid*.: 20). Su voz es testigo y cronista de las catástrofes del siglo, provocadas por la misma humanidad: «El emperador quiere huir de sus crímenes/ pero la sangre no lo deja sólo./ Pesan los muertos en el aire muerto/ y él trata (siempre en vano) de ahuyentarlos» (*ibid*.: 43). En sus poemas se escucha el lamento por el pasado y el temor por un futuro desesperanzador, con tintes apocalípticos: «Será mejor entonces que detengamos el festín, amigos míos; echemos a la basura los simulacros de catástrofe, nos despidamos con el radiante estruendo de la música,/ y pensemos en todas las cosas que ya se avecinan» (*ibid*.: 16). José Emilio recurre a la fábula, a la moraleja y a la alegoría para invitar a la reflexión: «Cuando el mono te clava la mirada/ estremece pensar si no seremos/ su espejito y sus bufones» (*ibid*.: 79). No está casado con una estructura, sino que adopta las más diversas formas, desde sonetos, octavas, odas, églogas y haikús, hasta poemas con un tono altamente narrativo y poemas en prosa.

En la entrevista otorgada, el autor hizo hincapié en el anonimato como un concepto fundamental en su obra. Según su filosofía poética,[4] un texto no es propiedad exclusiva de un autor, es un producto social, no pertenece a nadie y es de todos. Negar la paternidad a las obras las hace autónomas, independientes, importantes por ellas mismas y no por quien les dio forma. La obra literaria, asegura Pacheco, debe estar por encima del autor, quien debe pasar al olvido una vez que ha terminado de escribir. Afirma que lo importante no debe ser quién escribe, sino qué es lo que queda escrito y se volverá universal: «¿Por qué la sociedad del mundo contemporáneo privilegia al autor? El autor es un imbécil, lo que interesa es el texto. El texto es inteligente».[5] La defensa del anonimato es una postura admirable de humildad. Es reconocer

[4] En «Carta a George B. Moore en defensa del anonimato», Pacheco esboza parte de esta filosofía que busca la supremacía del texto y olvidar la firma del autor. Además, reconoce que un texto no está completo sin su lectura, por lo que advierte que el poeta sólo entrega la mitad del poema, mientras que el lector lo termina de hacer.

[5] Fragmento de una entrevista concedida por el autor, el 28 de noviembre de 2006, en el marco de la Feria Internacional del Libro, la cual se inserta como anexo al final del documento.

que la literatura no está hecha por una, sino por muchas voces, que es un palimpsesto de varios ecos, un entramado intertextual, y que el escritor, si es buen lector, tendrá la capacidad de reinterpretar realidades ya existentes y hacer un ensamblaje interesante y propositivo: «…Las palabras del mar se entremezclan y estallan/ cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas./ Un caracol eterno son el mar y su nombre» (Pacheco, 2004: 16). En *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, el poeta Daniel Torres abunda respecto al anonimato. Destaca que la obra, y no el autor, debe ser el objeto de estudio del universo literario, reafirmando con esto la idea que el mérito de todo poema, por ejemplo, radica en los versos y no en el sujeto que los enuncia. Sostiene que el autor «debe ser visto como un cero o máscara en blanco, punto de convergencia de los posibles otros sujetos» (1990: 40). Reflexión que denota que la voz del poema no puede ser tomada al pie de la letra como la voz verdadera del sujeto real, puesto que la voz poética es polifónica y la alteridad siempre estará presente en la literatura. Torres asevera que en la poesía de Pacheco «la máscara y la insistencia en que se es otro recorre sus versos de este a oeste y de sur a norte» (*idem.*).

Las traducciones ocupan un lugar significativo en la obra de Pacheco, no sólo por la labor altruista de propagar la literatura por todos los confines lingüísticos, sino porque es una práctica que también influye y nutre a su propia producción poética. Para Pacheco, el ejercicio de traducción, además de romper las barreras lingüísticas con la finalidad de difundir una obra y tener la misión de perpetuar la literatura, pone a prueba el lenguaje y estimula las capacidades reinterpretativas y creativas. Las de Pacheco son traducciones muy similares a las de Ezra Pound, quien más allá de enfocarse tan sólo en el traslado de textos, realizaba «traducciones creativas». Hay que recordar que Pound pretendía asumir la personalidad del autor a traducir (el ejercicio de la *personæ*),[6] con el afán de acercarse a la sensibilidad y estilo del original. Sin embargo, el resultado final era la elaboración de un poema nuevo, en el que se confundían la traducción y el poema primero. Pacheco experimenta una situación similar en *Aproximaciones* (1958-1978), pues no se limita a trasladar ideas de un lenguaje a otro, sino que las adapta, las «aproxima» a la realidad de otro idioma, juega con las palabras, las ajusta

[6] Ver «Ezra Pound y la *personæ*».

al oído, y obtiene al final un poema en el que gracias a su participación termina por ser una re-creación de la creación. Es por ello que el estudioso José Miguel de Oviedo asegura que «el traductor no es un traidor [si es que cambia las palabras y su sentido], sino un creador» (Verani, 1994: 57).

El escritor Thomas Hoeksema observa un poco más en la traducción de Pacheco y concluye que a través de esta práctica se somete a la voz del poeta, creando un doble poético. Explica que el poeta traductor se ve repentinamente entre dos voces: la del poeta traducido y la suya. Hecho que provoca un distanciamiento por partida doble entre el poeta traducido y su poema original, y entre el poeta traductor y su propia voz. Para Hoeksema, la traducción es «un experimento con la flexibilidad del lenguaje y el artificio poético» (*ibid*.: 95). Visto así, la traducción permite un enmascaramiento del traductor, de su «yo» íntimo, con otras voces y formas. Esta situación remite una vez más a Pound y a la *personæ*, y abre paso tanto a los monólogos dramáticos como a los heterónimos inventados por Pacheco (elementos que páginas adelante se profundizarán). Por lo pronto es preciso tener presente a la traducción como medio introductor de hipertextos, componente clave de la poética de Pacheco y esencial en su obra re-creativa, toda vez que sin tapujos acepta que la escritura de un autor es en realidad la re-escritura de otros autores: «¿es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido para el autor?» (1977: 52). De ahí que en palabras de su heterónimo Julián Hernández concluya que «la poesía no es de nadie: se hace entre todos» (*ibid*.: 52).[7] Sentencia que le sirve de disculpa para justificar otra de sus prácticas poéticas: el «plagio involuntario», es decir, reproducir, aprovechando los beneficios de la hipertextualidad y la universalidad de la literatura, lo que otros ya han dicho con las mismas o con otras palabras. Este tema es desarrollado por el autor en la revista *Vuelta*, núm. 8, de 1977, texto en el que se cuestiona, además, el concepto de originalidad.

Una última característica general de la obra de Pacheco es la obsesión por la reescritura de su propia obra. Sus textos, de una edición a otra, constantemente se transforman y parece que nunca estarán acabados. José

[7] Afirmación que, por cierto, es tomada de Lautréamont, quien dice: «la poesía debe ser escrita por todos».

Emilio profesa una pasión por pulir sus palabras y retrabajar sus poemas y cuentos, como si la labor escritural no tuviera fin. Pareciera que está en continua génesis o en eterna renovación mítica. En la nota inicial de la nueva edición de *Tarde o temprano (1958-2000)* se reproducen palabras del autor al respecto: «Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección» (2004: 7). Por su parte, José Miguel Oviedo llama a esta característica de reescritura «ready-made» y advierte que, consciente que la escritura es re-escritura, Pacheco considera que el poema:

> es el resultado de un acto estético por el cual simplemente se selecciona y rescata un texto ajeno y ya perfectamente absorbido […] por el que el autor ha convertido la poesía en un ready-made, un producto cuyo mérito no está en ningún dudoso acto creador, sino en su impacto como *trouvaille* y en su hábil manipulación (Verani, 1994: 54).

Dicho de otro modo, la «originalidad» es derogada como elemento primordial de una «creación», pues es evidente que un mismo poema puede ser escrito varias veces sin importar su repetición temática. Lo novedoso estará, entonces, en la manera de presentarlo. La re-escritura, a su vez, puede contemplarse como una traducción, no entendida como el traslado de un lenguaje a otro necesariamente, sino como la reinterpretación de un texto, su replanteamiento con otras palabras. Re-escribir, por tanto, es traducir; es volver a decir lo ya dicho en un tiempo anterior, pero cambiando las formas. Pacheco re-escribe los textos de otros, pero también los suyos propios. Al re-escribir, traduce, y al re-escribirse replantea lo que ha dicho y lo que tiene que decir.

Descripción de No me preguntes cómo pasa el tiempo

José Emilio Pacheco recibió el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1969 con este tercer poemario, *No me preguntes cómo pasa el tiempo.* Texto con el que consolidó su temática temporal e incluyó en sus preocupaciones torales el cuestionamiento de la poesía y la misión del poeta. El poemario

cobra interés por su carácter didáctico, al ser un ejercicio irónico de autocrítica y autovaloración del autor, que hasta el momento contaba con dos poemarios, una novela y dos libros de relatos. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* está compuesto por cinco secciones, con temáticas y formas de planteamientos distintos entre sí. En cada apartado, sobresalen los enfoques de la voz del poeta que transita por diversos caminos y perspectivas, creando efectos de cercanía o distancia entre el poeta y el texto, y entre el texto y el lector. Los poemas experimentan tintes narrativos y dialógicos, que llevan a la ruptura del silogismo particular de la lírica. En el poemario hay prácticas de parodias, sátiras, anécdotas, crónicas, referencias a hechos históricos, cartas, instantáneas, epigramas, haikús, paráfrasis, citas, plagios, glosas, imitaciones, fábulas, bestiarios, monólogos dramáticos y heterónimos. El libro se diferencia de sus antecesores por su alto grado de experimentación y diversificación, caracterizándose por su eclecticismo.

El título del poemario llama la atención por su estructuración: una negación que se anticipa a una pregunta. Pareciera que rechazar por adelantado a responder «cómo pasa el tiempo», obedece a la imposibilidad de contestar objetivamente «cómo se gasta la vida». La negación en el título también pudiera indicar que lo importante no es preguntarse cómo pasa el tiempo, sino preguntarse cómo se puede fijar el tiempo a través del acto poético, cómo se puede perpetuar, aunque sea, la existencia de una poesía –objeto más perdurable y resistente al paso del tiempo, que el hombre mismo.

Un epígrafe de Ernesto Cardenal, perteneciente a la estancia 10 de «Gethsemani, KY», es el umbral del poemario:

> Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
> y desaparecen, así ha pasado mi vida.
> Como los automóviles que pasaban rápidos por las carreteras
> con las risas de muchachas y música de radios…
> Y la belleza pasó rápida como el modelo de los autos
> las canciones de los radios que pasaron de moda (Pacheco, 1998: 9).

Si bien en el título del libro se anticipa que el tiempo será la temática constante a tratar, el epígrafe inicial de Cardenal refuerza esta idea temporal y sus implicaciones, al denunciar el irremediable paso del tiempo, del cual

nadie está exento. Imágenes, modelos de automóviles, canciones de moda, la vida misma, todo pasa y nada se queda. Cita que trae a la mente unos versos del Chilam Balam, que también reflexionan el paso del tiempo.

Toda luna, todo año,
todo día, todo viento
camina y pasa también.
También toda sangre llega al lugar de su quietud.

Los elementos cotidianos del epígrafe ponen sobre aviso al lector acerca del tono llano que se encontrará en los poemas. La esencia de la idea está en la transición y en la preocupación por dejar una huella en el mundo durante el paso por éste, de ahí el cuestionamiento de la poesía y su trascendencia. La fugacidad es pivote de reflexión de la vida y la escritura, que lleva a reconsiderar el acto de escribir para validar su existencia. En el recorrido de los poemas es tangible la urgencia por definir el oficio del poeta, una necesidad que va inundando el poemario hasta el final, donde un poeta apócrifo realiza una «Legítima defensa» de la poesía.

La primera parte del libro, *I En estas circunstancias*, está compuesto por ocho poemas de largo y breve aliento, algunos de los cuales son incluso aforismos. Los temas versan alrededor de la contemplación inexorable del paso del tiempo, (como anuncia el epígrafe de Garcilaso de la Vega: «…Cuando la sombra del mundo va cubriendo/ o la luz se avecina…». La cita de Garcilaso de la Vega son versos de la «Égloga I, al Virrey de Nápoles», donde hablan Salicio y Nemoroso, en la estancia seis, en la voz de Salicio), lo que ha acontecido como hecho calamitoso y lo que se avecina con una visión desalentadora y apocalíptica. En la mayoría de estos poemas la crítica política, social e histórica evidentemente salta a la vista. Un aspecto interesante en algunos de los textos es la presencia y el paralelismo de anécdotas históricas como la Conquista y la matanza del 68, ambos sucesos sangrientos que comparten un mismo escenario prehispánico: Tlatelolco. «Descripción de un naufragio en altamar» es la primera muestra en el poemario del manejo cambiante de la voz: en principio aparece un «yo» («Pertenezco a una era fugitiva…»), que narra su situación y pensamientos; seguido por la presencia de una voz impersonal que habla del personaje que narra («Sus habitantes miraron ex-

trañados al náufrago…»), para finalizar con la interrupción de un segundo personaje que dialoga con el primero («Naciste en tiempos de penuria…»). Este cambio de perspectivas influye en el lector y su participación con el texto, ya que lo obliga a dejar una postura pasiva receptora, para inmiscuirse en un diálogo textual. El poema no es intimista con el lector, sino que la presencia del diálogo y la narración de los hechos vuelven al lector un espectador distante de la voz poética. Por otro lado, la utilización de hipertextos históricos y literarios también favorece el distanciamiento-ocultamiento de la voz poética. *Manuscrito de Tlatelolco* impacta por el uso de la polifonía que no sólo intensifica el canto, sino que además transporta a tiempos míticos al lector expectante: la Conquista y la represión y matanza estudiantil de 1968. Para re-crear ambos hechos, Pacheco recurre a la *Visión de los vencidos* y a *La noche de Tlatelolco*. Su voz se vuelve cronista, testigo, victimario y víctima:

–Aquí, aquí Batallón Olimpia […]
–¿Quién ordenó todo esto? […]
–Quédate quieto, quédate quieto:
si nos movemos, nos disparan […]
–¿Por qué no me contestas?
¿Estás muerto?
–Voy a morir, voy a morir.
Me duele.
Me está saliendo mucha sangre […]
–Asesinos, cobardes, asesinos.
–Son cuerpos, señor, son cuerpos […]
–Hemos visto cómo asesinan […]
–Un daño irreparable e incalculable […]
–¿Qué va a pasar ahora,
Qué va a pasar? (Pacheco, 1998: 22-26).

El empleo de la paradoja «Quiso apagar incendios con el fuego…» y la deconstrucción de textos «Ningún imperio puede/durar mil años» se hacen presentes. Otro aspecto a destacar, a lo largo del poemario, es el carácter narrativo manifestado tanto en la introducción de diálogos y personajes, como en la forma de estructurar al poema.

II Mira cómo son las cosas, abre con un epígrafe de James Joyce, tomado de *Giacomo Joyce,*

> Youth has an end: the end is here. It Hill never be. You know that well. What then? Damn you, write it! What else are you good for?
>
> La juventud tiene un final: el final está aquí. Nunca será. Lo sabes bien. ¿Entonces qué? ¡Escríbelo, maldito seas, escríbelo! ¿Para qué más eres bueno? Traducción personal.

Líneas que exhortan a escribir y a fijar mediante el acto creativo objetos que por naturaleza son finitos. La sección comprende 20 poemas, la mayoría son de temática literaria, reflexiones o críticas acerca de la literatura. Es peculiar la presencia de numerosos epígrafes que, atendiendo a su función paratextual, de alguna forma influyen en el poema que anteceden. En este apartado José Emilio denuncia el desdeño en el que se encuentra la poesía, la poca afectividad que despierta, así como la nula utilidad que se le estima en comparación con las ciencias duras y la tecnología. Con pesar, Pacheco reconoce y acepta el desplazamiento que ha sufrido la poesía de las preferencias del hombre común. De manera insistente, el autor busca definir y redefinir a la poesía: «La perra infecta, la sarnosa poesía/ risible variedad de la neurosis», «enfermedad de la conciencia», cuestiona el trabajo escritural: «¿Cuándo terminaréis con las palabras?», «Esto ya no es poesía», comenta el evidente desgaste del lenguaje: «Y seguimos puliendo, desgastando/ un idioma ya seco; tentativas/ de hacer que brote el agua en el desierto» y da su panorama del estado que guarda la poesía: «la escritura en tinieblas», «Nuestra época/ nos dejó hablando solos».

De manera paradójica, José Emilio realiza una degradación de la poesía, para luego emprender una férrea defensa de ésta. Enfatiza la condición marginal del poeta y el devalúo de su trabajo para posteriormente reivindicarlo. Incluso, para sustentar sus reflexiones poéticas, Pacheco se vale de autoridades literarias como Ramón López Velarde, Gustavo Adolfo Bécquer y Rubén Darío, entre otros. La parodia (como en «Alta traición»), la deconstrucción (como en «Ya todos saben para quien trabajan»), la ironía (como en «Envejecer») y el sarcasmo (como en «Vanagloria o alabanza

en boca propia») son elementos constantes de esta sección. La temática del tiempo reviste a la poesía para comentar la afectación que sufre el lenguaje: «Escribo unas palabras/ y al minuto/ ya dicen otra cosa,/ significan/ una intención distinta,/ se hacen dóciles/ al Carbono catorce:/ Criptogramas/ de un pueblo remontísimo/ que busca/ la escritura en tinieblas» (1998: 31). «Crónica de Indias», en tanto, destaca por el proceso evidente de re-escritura que José Emilio realiza, de manera sucinta, de *La verdadera historia de la Conquista de la Nueva España*. En esta segunda sección del poemario predomina la zozobra del autor que, como hombre, se sabe finito y fugaz por su paso por esta vida, pero que como poeta tiene la oportunidad de perpetuarse escribiendo.

III Postales/Conversaciones/Epigramas es la parte intermedia del libro. Conformada por 21 poemas. Esta estancia hace extensiva la preocupación por el trabajo poético y su trascendencia. Conversando, Pacheco establece más matices de su poética. La idea de la re-creación y la re-interpretación literaria se refuerza con el ejemplo iconográfico de «*Venus Anadiomena* por Ingres» y con la explicación que realiza de Jorge Manrique en «Escolio a Jorge Manrique». En el primer poema se hace patente que un mismo tema puede ser tratado por varios autores desde distintos enfoques. En este caso, el nacimiento de Venus es el tema recurrente. La historia señala que la primera Venus pintada fue la del artista griego Apeles (352-308 a. C.), pero en el título del poema se hace referencia a la Venus de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Como se aprecia, un mismo objeto ha sido tratado por dos pintores con resultados distintos. Y entre estos dos, hay varias re-producciones más del nacimiento de Venus, no sólo en pintura, sino también en literatura y en otras artes. Es probable que la intención de Pacheco en este texto vaya más allá de realizar sólo un trabajo descriptivo de una pintura. Es evidente el propósito de validar la re-creación artística (o el reciclaje de ideas, en otras palabras) a partir del ejemplo de Venus: «En el cuadro rehecho sin sosiego...». Por cierto, el poema de alguna forma es también una re-creación del nacimiento de Venus, desde una perspectiva muy ingeniosa. Por otro lado, el mismo texto ofrece otro aspecto destacable: el diálogo que el poeta emprende con el personaje pictórico, como si éste le escuchara y fuera un interlocutor real. Con esta acción, Pacheco pone en práctica el distanciamiento entre la voz poética y el lec-

tor. Y en este punto se puede ir todavía más lejos: se puede pensar que no sea el poeta quien dialoga con la pintura o cavila respecto al cuadro, si no que, como dice el título del poema, sea Ingres quien hable. Es decir, que José Emilio ejercite en este poema un monólogo dramático o asuma la *personæ* de Ingres.

Otro caso aparte, pero igual interesante, es el de Jorge Manrique, en «Escolio a Jorge Manrique», donde Pacheco realiza una acotación o reinterpretación de lo dicho en *Coplas por la muerte de su padre*. Mientras Manrique dice: «...la mar/ qu'es el morir»,[8] José Emilio corrige y cambia el sentido que Manrique da a sus versos, introduciendo una negación en sustitución de un «que», nexo copulativo: «*La mar* no *es el morir*/ sino la eterna/ circulación de las transformaciones» (1998: 53). En el de Manrique la temática es la muerte, en el de Pacheco la eternidad, la existencia perenne sometida a transformaciones. En ambos ejemplos el mensaje de fondo es que todo texto, toda idea, es reinterpretable. La hipertextualidad se reafirma ante el cuestionamiento de la originalidad, inspiración y creatividad, resaltando la importancia del bagaje de lecturas que, de alguna forma, se ven reflejadas en el trabajo escritural. En la sección existe también la experimentación de formas musicales en la poesía, como en «Rondón 1902». Asimismo, el diálogo, el tono conversacional y narrativo está presente en «Conversación romana», poema en el que se denuncia la degradación de la labor poética y su preocupación por perdurar a través de la poesía: «–No sabes cuánto me entristece verte/ escribir prosa efímera en periódicos [...]/ No quiero responder ni preguntarme/ si algo escrito hoy dejará huellas/ más profundas que un casco desechable/ o una envoltura plástica arrojada/ a las aguas del Tíber» (Pacheco, 1998: 68-69).

Abundan también las postales e instantáneas de paisajes y lugares de otros países, a manera de álbum anecdotario de viajes. La práctica del monólogo dramático se cristaliza en el poema «Pompeya», como antecedente de los heterónimos venideros.

---

[8] III. Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ qu'es el morir;/ allí van los señoríos/ derechos a se acabar/ e consumir;/ allí los ríos caudales,/ allí los otros medianos/ e más chicos,/ allegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ e los ricos. Manrique, 1976: 154.

IV Los animales saben, es la sección antesala de los apócrifos. Este bestiario está integrado por 13 poemas, en el que se resaltan las características de los animales para ironizarlas y comparar estos atributos con el hombre. El hermanamiento hombre-animal permite reflexionar la condición humana y sus alcances irracionales. Los relatos mitológicos clásicos y los mitos urbanos se dan cita en este apartado. La alegoría y la metáfora son los mecanismos más trabajados para crear juicios irónicos y sorprendentes acerca del antropocentrismo, la ambición, la violencia, la represión y el horror incitados por la humanidad. El bestiario, al anteponer una alegoría animalesca a la condición humana, constituye un tipo de máscara que consiente calificar, enjuiciar y denunciar los vicios, las perversiones y actitudes del hombre. Este alejamiento puede ser un intento de objetividad que coloca al autor y al lector, como hombres, en una puesta en abismo para contemplarse fuera de sí y desde otro ángulo. En el bestiario, Pacheco encuentra semejanzas para insistir en la cavilación poética y defender esta labor desde «Los grillos (defensa e ilustración de la poesía)»:

> Recojo una alusión de los grillos:
> su rumor es inútil,
> no les sirve de nada
> entrechocar sus élitros.
> Pero sin la señal indescifrable
> que se transmiten de uno a otro
> la noche no sería
> (para los grillos) noche (Pacheco, 1998: 82).

Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966], es la última parte del poemario, objeto de estudio de esta tesis. Aquí se aprecian los heterónimos inventados por José Emilio: Julián Hernández y Fernando Tejada, el extremo de la máscara literaria con la que el autor ha venido coqueteando durante el poemario. En esta sección, el planteamiento poético encuentra una nueva expresión, la hipertextualidad cobra mayor presencia y la autocrítica alcanza su punto más álgido. El conjunto de los poetas apócrifos y sus poemas son pura invención de un juego laberíntico ideado por Pacheco. Su existencia le permiten al autor objetivarse (hacerse objeto) para salirse fuera de sí y

autocontemplarse en esa revisión que ha hecho de la poesía en el poemario. Enseguida, de manera más detallada, abordaré las partes que componen este «Cancionero apócrifo».

Análisis de los heterónimos Julián Hernández y Fernando Tejada

Los heterónimos de José Emilio Pacheco aparecen en la parte final de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en el ya mencionado «Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]». En una descripción general sería suficiente decir que esta sección abre con dos epígrafes, uno de Antonio Machado y otro de Fernando Pessoa, que anteceden a los poetas inventados por Pacheco: Julián Hernández (1893-1955) y Fernando Tejada (1932-1959). Además, bastaría señalar que ambos están presentados por una nota biográfica y ostentan poemas pertenecientes a parcialidades de sus obras «Legítima defensa» y *Los amores (estudio y profanación de Pierre Ronsard)*, respectivamente. Sin embargo, una descripción a profundidad obliga a observar de manera pormenorizada a cada una de las partes de que se compone el «Cancionero apócrifo», con el objetivo de desmenuzar este juego creativo.

Una lectura corrida de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* podría llevar a ignorar al lector común la existencia de los heterónimos o podría generar una confusión y creer que se trata de «poetas reales» antologados por Pacheco en el poemario. En la entrevista concedida, el autor mencionó al respecto que en las primeras reseñas del libro no se captó este juego y se llegó a pensar que incluyó a dos autores desconocidos, en un afán filántropo por rescatar valores poéticos.[9] Aquí no es el caso y por ello es preciso leer atentamente cada palabra, cada línea, cada verso que se hace presente en estas páginas. Una primera lectura exige ver en el «Cancionero apócrifo» a un conjunto de elementos perfectamente ensamblados, donde cada uno porta un significado específico para fabricar un sentido poético más amplio.

Paratextos

En principio es necesario advertir la intención de los elementos que circundan a los heterónimos, antes de centrarse en los poemas de éstos y ver

[9] Revisar el anexo que contiene la entrevista concedida por José Emilio Pacheco.

las relaciones o implicaciones que podrían tener con el resto de la obra, así como su posible significado e importancia en la poética de Pacheco.

En *Umbrales*, Gérard Genette habla de los paratextos[10] como unidades que acompañan a un texto para presentarlo y reforzarlo en su significado. De acuerdo con el título de Genette, los paratextos son el «umbral» o el «vestíbulo» de todo texto, que amplían las opciones interpretativas: «es un discurso fundamentalmente heterónomo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto» (2001: 16), subordinado al texto primordial y con funciones muy diversas. Así pues, en el «Cancionero apócrifo» se aprecian varios paratextos interesantes de comentar.

Paratexto intertítulo

Anterior al intertítulo está la categoría título, que es una indicación genérica de la obra, cuyas funciones son: «1. identificar la obra, 2. designar su contenido, y 3. ponerla en relieve», con el fin de atraer al público (*ibid*.: 68). En este sentido se puede hablar de tres tipos de títulos: los «temáticos», que son una sinécdoque del contenido del texto; los «remáticos», que son una referencia genérica de la forma de la obra; y los mixtos, que son una combinación de ambos. Dichas características son extensivas a los intertítulos, término empleado por Genette para designar los títulos internos de partes, capítulos o secciones de un libro.

Con estos conceptos en mente, la lectura e interpretación del intertítulo adquiere otra perspectiva, pues cada palabra tiene un significado y una intención específica que dista mucho de ser fortuita. Apéndice. «Cancionero apócrifo [1964-1966]», el último apartado de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, es un intertítulo de tipo remático que habla de las características de su contenido. En principio puede observarse que es un intertítulo compuesto: «Apéndice» + «Cancionero apócrifo [1964-1966]». La primera indicación que

[10] Genette señala que el paratexto tiene dos subdivisiones: el peritexto (todo lo que está alrededor del texto y con referencia al texto mismo en el libro como la portada, la portadilla, el título, el prefacio, los capítulos, las notas y los anexos, entre otros) y el epitexto (todo lo que está alrededor del texto, en la parte exterior del libro, que representan un soporte mediático: entrevistas, conversaciones, correspondencias y diarios íntimos, por ejemplo).

influye en la lectura y en la percepción de esta sección es la palabra «apéndice». Según el *Diccionario de la Lengua Española*, un apéndice es una «cosa adjunta o añadida a otra, de la cual es como la parte accesoria o dependiente». De manera más específica, en el manual de *Redacción e investigación documental I* de la Secretaría de Educación Pública señala que el apéndice «es un estudio o una ampliación de un tema, tratado por el mismo autor, que se añade a la información proporcionada en el campo de trabajo» (Munguía y Salcedo, 1981: 143), complementario textual que debe guardar ciertos lineamientos formales como: colocar el apéndice al final del trabajo, ubicar la palabra «apéndice» en el centro de la hoja, exponer el contenido del apéndice debajo de éste y ordenar los apéndices asignándoles una letra mayúscula que los identifique.

Atendiendo a estas características formales, se podría afirmar que efectivamente este «apéndice» cumple con encontrarse en la parte final del libro. Si su presencia es complementaria, accesoria o dependiente de lo tratado por José Emilio en los poemas anteriores, es una cuestión que se irá esclareciendo en el avance del comentario de los poemas de esta sección. Respecto a la autoría de éste, no debe quedar duda que es la pluma de José Emilio la que escribe en estas últimas páginas. Sin embargo, como ya se refirió, en un principio se creyó que Julián Hernández y Fernando Tejada eran autores independientes, invitados por Pacheco para aparecer en el libro, confusión en la que también cayeron algunos críticos literarios.

Revisado el «apéndice», toca la nota a la segunda parte del intertítulo: «Cancionero apócrifo [1964-1966]». La cuestión remática sigue estando presente. El intertítulo indica que los textos siguientes forman parte de un «cancionero», que de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, son «una colección de canciones y poesías, por lo común de diversos autores». No obstante, no se trata de un cancionero cualquiera, sino de uno apócrifo, es decir, de un cancionero supuesto o fingido. La reunión de dos autores (Julián Hernández y Fernando Tejada) cumplimenta en lo mínimo el requerimiento del cancionero: recoger canciones y poesías de varios autores (por lo menos más de uno). La particularidad de lo «apócrifo» pone en duda la autenticidad de las voces contenidas en el cancionero; aviso prematuro que debe mantener alerta a quien se adentre en la lectura, respecto a lo que se enfrentará. Finalmente, la fecha «[1964-1966]» debe ser un indicativo, para el lector atento, que dicho apartado está compuesto por ejercicios escritu-

rales realizados por José Emilio durante ese periodo de tiempo, cuando él tenía entre 25 y 27 años.

De manera general, se dirá que el intertítulo «Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]» tiene como cometido nombrar a la última sección de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y señalarla como parte adicional al poemario, la cual está constituida por poemas creados a partir de un fingimiento del autor, quien ha inventado poetas-personajes-heterónimos. Es un intertítulo que, en todo caso, avecina un «juego» por parte del poeta.

Paratexto epígrafe

El epígrafe es otro elemento paratextual con valiosas aportaciones. Por lo general, su presencia desencadena referencias previas a la lectura de la obra que pueden influir en su recepción. Para Gérard Genette, los epígrafes se encuentran *en exergo*, es decir, fuera de la obra, como un texto independiente que anuncian a otro. Además advierte que los epígrafes pueden aparecer al principio o al final de un texto, comportando implicaciones diferentes en cada caso: un epígrafe al comienzo está, para el lector, a merced de su relación con el texto; un epígrafe al final, en cambio, puede ser apreciado como la palabra última de una obra, aunque se trate de la palabra de otro. El autor de *Umbrales* destaca cuatro funciones de los epígrafes: 1) ser un comentario de esclarecimiento o justificación del título del texto; 2) ser un comentario del texto, que precisa o subraya su significación; 3) valer no por lo que dice, sino por la identidad de su autor y el efecto de garantía, indirecta, que su asistencia imprime en un texto; y 4) ser signo de cultura e intelectualidad, lo que Genette denomina el efecto-epígrafe, ya que su simple manifestación es signo de la época, del género o de la tendencia del escrito.

El «Cancionero apócrifo» abre con dos epígrafes: uno de Antonio Machado (1875-1939) y uno de Fernando Pessoa (1888-1935). Siguiendo las acotaciones de Genette, estos epígrafes tienen por función, además de presentar a los textos venideros, reforzar la particularidad de «apócrifo» del cancionero y subrayar la significación de los textos.

El primer epígrafe anotado es de Antonio Machado: «Hoy es siempre todavía… / Ayer es nunca jamás». A simple vista, pareciera que son extracto

de un texto, la evocación de dos versos de un poema. Sin embargo, no es así. Se trata en realidad de dos versos independientes, pertenecientes a obras distintas y escritos en tiempos diferentes. «Hoy es siempre todavía» es un aforismo[11] incluido en *Nuevas Canciones* (1917-1930) en el apartado «IX Proverbios y cantares», siendo el texto VIII. En tanto, «Ayer es nunca jamás» es un verso del poema I del apartado «VII Consejos» de *Humorismos, fantasías, apuntes. Los grandes inventos* (1899-1907). El poema completo dice:

> Este amor que quiere ser,
> acaso pronto será;
> pero ¿cuándo ha de volver
> lo que acaba de pasar?
> Hoy dista mucho de ayer.
> ¡Ayer es nunca jamás! (Machado, 1984: 712).

Como se observa, Pacheco hace caso omiso a la cronología de estos versos e invierte su acomodo, atendiendo más a una posible lógica temporal de enunciado y acción, donde el presente (hoy) es el tiempo inmediato, es el tiempo en el que hablamos y en el que leemos, que una vez efectuado se convierte en pasado (ayer). La cita, en una primera lectura, da qué pensar acerca de la temporalidad y la existencia, temática nada ajena a José Emilio.

El segundo epígrafe son versos de Fernando Pessoa: «O que penso eu do mundo? / Sei lá o que penso do mundo?, líneas tomadas de *El guardador de rebaños*, de la estancia V, «Há metafísica bastante em não pensar em nada» (Hay bastante metafísica en no pensar en nada). Sólo para dar una idea de la temática que ronda el poema de Pessoa, se transcribe el siguiente extracto:

---

[11] El *Diccionario de la Lengua Española* señala que un aforismo es una declaración o sentencia concisa que pretende expresar un principio o la verdad en una manera breve, pensativa y aparentemente cerrada. Conviene distinguir entre aforismo y axioma. Los aforismos son el resultado de la experiencia, mientras que los axiomas son verdades obvias, que no requieren ni pueden ser probadas. El aforismo es un tipo de paremia o proverbio.

Há metafísica bastante em não pensar em nada.

O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que ideia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
e sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
e não pensar. É correr as cortinas
da minha janela (mas ela não tem cortinas)…

Hay bastante metafísica en no pensar en nada.

¿Qué pienso yo del mundo?
¡Allá sea lo que pienso del mundo!
Si yo adoleciese pensaría en eso.
¿Qué idea tengo de las cosas?
¿Qué opinión tengo sobre las causas y los efectos?
¿Qué tengo meditado sobre Dios y el alma
y sobre la creación del Mundo?
No sé. Para mí pensar en eso es cerrar los ojos
y no pensar. Es correr las cortinas
de mi ventana (pero ella no tiene cortinas). Pessoa, 1982: 157.

El poema es ontológico. Una invitación de reflexión respecto al mundo y todo lo que en él habita, incluyendo al hombre y sus creencias. Este escrito data de 1914 y está registrado bajo la pluma de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa.

Una segunda lectura de ambos textos lleva a concluir que la presencia de los epígrafes, como advierte Genette, no interesa tanto por lo que dicen, sino por sus autores y la importancia de su obra. El que la temática interna de los epígrafes (su contenido) tenga o no que ver con las temáti-

cas y preocupaciones de Pacheco, es circunstancial. Lo relevante está en la temática externa que ofrecen (lo que ronda a los autores): la práctica de la heteronimia. Como se dijo, el texto de Pessoa no es precisamente del ortónimo Fernando Pessoa, sino del heterónimo Alberto Caeiro, una de sus 72 creaciones apócrifas. La presencia de Pessoa, conociendo su trayectoria, es de suma significación para el cancionero pachequiano porque adelanta el juego literario que se asomará en sus páginas. Así también, la asistencia de Machado se justifica porque incursionó en esta industria con dos creaciones ficticias: Abel Martín y Juan de Mairena, que le redituaron valiosos textos. Por tanto, más que el contenido de los epígrafes, es destacable la firma de los autores, pues contribuyen al esclarecimiento o justificación del título del texto «Cancionero apócrifo», precisan o subrayan su significación, y valen por la identidad de su autor y el efecto de garantía, indirecta, que su asistencia imprime en un texto. Los epígrafes en este caso, refuerzan la particularidad de «apócrifo» del cancionero y subrayan la significación de los textos de Julián Hernández y Fernando Tejada.

Antonio Machado

El poeta Antonio Machado (1875-1939) fue practicante del fenómeno de la heteronimia. Su obra enmascarada cobra importancia en el conjunto de su producción, toda vez que a través del artificio de hacer hablar a otros poetas, Machado permaneció vigente durante la crisis política de España y extendió su pensamiento más allá de su nombre. Estos escritos, más que contraposición, representan el «complemento» de su obra ortónima. A pesar de la brevedad, la obra del español destaca por la manifestación de emociones, la indagación sobre sí mismo, el retrato de los paisajes ibéricos, las reflexiones filosóficas de lo cotidiano y la crítica social y política de su época. Explorar un poco la creación literaria de Machado dentro del juego del enmascaramiento, el artificio y el disimulo es necesario por ser una referencia evocada por Pacheco y para considerar las posibles relaciones e influencias que pudiera tener en sus escritos de esta índole.

Su obra

Antonio Cipriano José María Machado Ruiz nació en Sevilla el 26 de julio de 1875. Su obra lírica está compuesta por *Soledades* (1903),[12] que en 1907 vería su versión definitiva: *Soledades, galerías y otros poemas.* Este libro es considerado por muchos como uno de los más importantes de su autoría y de la poesía española del siglo XX. Le siguen *Campos de Castilla* (1912)[13] y *Nuevas canciones* (1924).[14] Entre ambos poemarios, motivado por su interés filosófico, Machado comenzó a redactar un cuaderno titulado *Los complementarios,* esbozos que serían el antecedente de *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). Durante su estancia en Segovia, Machado engendró a sus creaciones ficticias Juan de Mairena y Abel Martín.[15] Ángel González comenta acerca de estas «personalidades»:

---

[12] La temática de *Soledades* será la base del resto de su producción con un tono nostálgico, ligeramente melancólico; la evocación de la muerte y lo petrificado; la visión humanizada del hombre y los paisajes de España.

[13] En *Campos de Castilla,* Machado ofrece una obra más evolucionada, con una actitud distinta y opuesta a la planteada en su primer trabajo. Aunque este libro supone una ruptura con *Soledades*, su tema central no varía, pues la muerte simplemente adquiere un tinte dramático y confesional, marcado por la pérdida de su esposa. Aunado a esto, la resurrección se presentará como un tema complemento de la muerte.

[14] En esta obra Machado intentará huir de la lírica confesional y del tema mortuorio dominante en *Soledades* y *Campos de Castilla*. Sin embargo, muchos poemas reiteran este tema obsesivo y el recuerdo de Leonor. No obstante, *Nuevas canciones* aportará la composición breve, cercana a la copla y el aforismo, lo cual ayuda al propósito de alejamiento del desarrollo anecdótico y personal en el poema. Con este libro Machado apuntará a buscar nuevos temas, pero no será en la poesía que los logre, sino en la prosa. Y es en este campo donde dará vida a sus heterónimos.

[15] Ángel González señala que la admiración que Antonio tenía hacia su bisabuelo José Álvarez Guerra, quien había sido aficionado a la filosofía y escribió algunos ensayos de poca aceptación, sería fundamental para la creación de alguno de sus personajes apócrifos, sin definir cuál.

son prosas irónicas que tratan, con la distancia que la *interpósita persona* establece respecto a su verdadero autor, de los temas que entonces preocupan u obsesionan al propio Machado; los personajes, creados en algunos aspectos a su imagen y semejanza, son pensadores y poetas, lo cual le permite atribuirles sistemas personales de pensamiento, y poéticas y poemarios también originales. Antonio Machado parece así más alejado que nunca de su escritura. Las apariencias, en este caso como en tantos otros, engañan; los versos –y las prosas– de Mairena y de Martín exponen las preocupaciones (e incluso ciertas experiencias) del hombre Antonio Machado con tanta o mayor fidelidad que los poemas de *Campos de Castilla* (1999: 76).

Una faceta importante del trabajo literario de Antonio, y que está relacionada con la manifestación heteronímica, es la colaboración que tuvo con su hermano Manuel en la literatura escénica.[16] A partir de 1926 los hermanos Machado escribieron juntos varias obras teatrales con las que cultivaron grandes éxitos (*Dichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *Juan de Mañara*,[17] *Los Adelfas*, *La Lola se va a los puertos*, *La prima Fernanda*, *La duquesa de Benamejí* y *El hombre que murió en la guerra*, entre otras).

En 1931, viviendo en Madrid, Machado escribió poca poesía ortónima y avivó más su vena simulada con algunas composiciones del *Cancionero apócrifo* de Mairena y Martín. Asimismo, se dedicó con más frecuencia a colaborar en la prensa madrileña (en *El Diario de Madrid* y *El Sol*) a través de sus voces fingidas, y a partir de esta etapa terminó de configurar la personalidad y el pensamiento de cada uno de sus personajes imaginarios. Por esta misma época y haciendo uso de la técnica simulada, Machado concibió una poesía cuyo tema medular es lo erótico-amoroso inspirado en Guiomar: amor «platónico» hacia una mujer inaccesible, escondida tras este apelativo. En estos poemas Machado puso en práctica un doble enmascaramiento:

[16] Se destaca este aspecto, porque la teatralidad tiene un papel importante en el enmascaramiento del autor. La sensibilidad dramática es indispensable en el poeta para llevar a cabo la despersonalización en personajes. La dramatización es un requisito necesario, como ya se ha visto en páginas anteriores, para que el escritor tome distancia de sí y pueda engendrar entes «autónomos» e «independientes» de su persona.

[17] Título que recuerda el nombre del apócrifo Juan de Mairena.

por un lado, resguardó la honra de la mujer amada con un nombre que no aludiera al suyo verdadero; y por otro lado, reservó la autoría de estos escritos a la pluma de Abel Martín y Juan de Mairena:

> Como parte de la obra atribuida a Martín-Mairena, publicó Machado una serie de poemas erótico-amorosos dedicados a Guiomar, recogidos en las ediciones tercera y cuarta de la serie apócrifa, y el mismo nombre de Guiomar, tan literario, hicieron pensar que se trataba de otro personaje inventado, a propósito del cual se urdía un sentimiento amoroso igualmente imaginario (González, 1999: 80).

El personaje de Guiomar surgió inspirado del amor otoñal de Antonio, Pilar de Valderrama: señora de la alta burguesía madrileña, autora de algunos libros de poemas, casada y madre de tres hijos. Se entiende, entonces, que debido a su circunstancia social y familiar, Machado llevó a la extrema discreción las relaciones entre ellos. A Guiomar se le debe agradecer el empeño del poeta por afinar la creación en otras voces.

La vida adulta de Machado estuvo marcada por dos momentos históricos: la guerra hispano-norteamericana de 1898 y la guerra civil de 1936-1939. Durante este último periodo cumplió una trayectoria vital, ideológica y artística que contradijo la de casi todos sus compañeros de generación. A partir de 1936 Machado dejó Madrid y se trasladó a Valencia, donde tuvo gran presencia con el apócrifo Juan de Mairena. Mediante esta voz participó en la revista *Hora de España* con una serie de comentarios y análisis de la actualidad bélica y política, textos sensibles y de gran profundidad, escritos en el destierro provocado por la guerra civil española. Los documentos se reunieron en una publicación titulada *La guerra* (1937). Machado murió en Collioure, Francia, el 22 de febrero de 1939, año en que nació el mexicano José Emilio Pacheco.

Los «complementarios» de Antonio Machado

Los escritos apócrifos más importantes de Antonio Machado[18] son los pro-

[18] No hay que olvidar la diferencia entre seudonimia y heteronimia. En este capítulo se presentarán los heterónimos o poetas apócrifos de Antonio Machado, más no sus seudónimos, los cuales están identificados como «Polilla», «Cabelle-

ducidos en las voces de Abel Martín y Juan de Mairena. La obra de estos poetas imaginarios fue publicada en diversas revistas y finalmente recabada en *Los complementarios* (editado póstumamente). Abel Martín, cuyas iniciales son las mismas de Antonio Machado, representa el *alter ego* del poeta. Con este apócrifo, Machado dio cabida a reflexiones e inquietudes filosóficas, tanto en poesía como en narrativa. Juan de Mairena –discípulo de Martín– fue utilizado para teorizar cuestiones literarias, políticas y filosóficas, y el conjunto de su obra, algo extensa, ha sido recogida en *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936).

A la par de dichas creaciones, Machado esbozó a otros personajes presentados en el «*Cancionero apócrifo*,[19] con el perfil de unos 'poetas que pudieron existir', cada uno de ellos representado con alguna composición, que no son otra cosa que proyecciones posibles de Machado, apuntes de distintos caminos por los que su poesía podría haber evolucionado» (Senabre, 1991: 48).

Esta inventiva –multiplicadora de su palabra– constituye un intento del poeta por salir de la lírica personal que lo caracterizó en *Soledades* y *Campos de Castilla*. Agobiado de sus circunstancias, experimentó la necesidad de cambiar a temáticas que le fuesen ajenas, hecho que se materializó en la despersonalización y consecuente creación de voces exteriores. Personalidades con las cuales Machado gestó una nueva poética y extendió su pensamiento en un molde distinto al conocido hasta entonces.

Ángel González relata textual acerca de los apócrifos:

> Estos personajes debieron haber sido gestados años atrás. En *Los complementarios*, anota Machado: 'Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías, pero no han intentado hacer ningún

ra» y «Tablante de ricamente». Estos seudónimos fueron utilizados por él y su hermano Manuel cuando ambos participaron en la revista *La Caricatura*.

[19] Una acotación importante aquí tiene que ver con cuestiones editoriales. *Los complementarios* fue una obra publicada póstumamente, por tanto, difiere la integración de estos textos en las ediciones que los contemplan: *Obras completas* de la editorial Biblioteca Nueva, *Los Complementarios* de la editorial Cátedra y *Poesías completas* de Espasa-Calpe.

libro de poetas'. Algunas páginas más adelante y bajo el epígrafe «De un cancionero apócrifo», enumera los poetas (catorce) que pudieran integrar ese hipotético libro, entre los que figuran otros 'seis filósofos que podrían existir'. Ninguno de ellos lleva el nombre Abel Martín o de Juan de Mairena […]

La temática de esos artículos es muy variada; cuestiones religiosas, políticas, estéticas, filosóficas... Nada le resulta ajeno a la pluma de Machado, que opina él mismo por boca de sus criaturas, permitiéndose desplantes, parodias, juicios heterodoxos, e incluso *boutadas* y bromas que, en páginas menos distantes de su verdadera personalidad, acaso no se hubiese tolerado.

Por su sustancia, esos trabajos presentan a Machado como un pensador original y hondo, que anticipa muchas ideas que luego harían fortuna, expuestas por otros autores. Pero tal vez más importante aún que los argumentos o las ideas subyacentes en las prosas atribuidas a Mairena, sea su manera peculiar de pensar y de decir, *la forma*, tanto del contenido como de la expresión […] Lo que Machado pretende es una corrección de los excesos a los que había llegado la lengua artística. El intento de hacer una literatura que *hable*, o basada en la lengua hablada, está plenamente logrado en los textos de Juan de Mairena; los coloquialismos, los refranes y las expresiones acuñadas por el uso cotidiano del idioma se corresponden con frecuentes apoyaturas en tópicos, refranes y otras manifestaciones de la sabiduría popular para modular un pensamiento que con frecuencia se atiene a las normas del sentido común. El resultado es una prosa directa, espontánea y llena de gracia y de malicia, lo mismo que las ideas de las que es vehículo; una prosa que no tiene igual (González, 1999: 86-87).

De lo anterior se observa que Machado tiene una idea clara y consciente de sus intenciones literarias con la participación de sus apócrifos: ir más allá de escribir poesía y publicar libros de poesía: hacer un libro de poetas. Por ello, se aventura en esta empresa del *Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir*. Quizá fue un reto, quizá fue una práctica inventiva, quizá fue el simple deseo de salir de sí y experimentar otros tonos, otras temáticas y variar su voz. Lo cierto es que esta metaliteratura

traspasa el simple juego metafórico de la palabra, para colocar al escritor en una puesta en escena: Machado, siendo poeta, da vida a otros poetas que escriben poesía.

Los temas que el sevillano trata en los apócrifos son variados y no muy distantes de sus preocupaciones personales: religión, política, filosofía, arte poética. La diferencia es la exposición. Si bien el fondo no varía en esencia, la forma sí marca una distancia por la entonación que utiliza para decir las cosas, pues aprovechando el enmascaramiento, explota la crítica burlesca e irónica; caracterización que aplicada a su acostumbrada modulación hubiera extrañado.

En el *Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir,* Machado presenta a más de los anunciados en el título, pues aparecen catorce personajes y posteriormente se fueron incrementando. Un hecho interesante es que en el poemario, Machado está incluido. Aunque se pudiera creer que se trata del autor ortónimo, en realidad es un heterónimo homónimo.[20] Los poetas apócrifos machadianos ostentan biografías y un poema representativo. Sobresale que en las biografías se advierte una contaminación y fusión de los planos real y ficticio, toda vez que personalidades conocidas de Machado son relacionadas con los apócrifos. Los poetas que pudieron ser, sin incluir a Abel Martín y Juan de Mairena, son:

- *Jorge Menéndez:* Nació en Chipiona en 1828. Murió en Madrid en 1904. Empleado de hacienda y autor dramático. Colaboró con Retés. Murió de apoplejía. La composición que se copia fue enviada como anónimo a Francisco Villaespesa y se atribuye a Don Manuel Valcárcel. Su verdadero autor fue descubierto por Nilo Fabra. Don Jorge Menéndez acabó cultivando el alejandrino.[21]

[20] Fernando Pessoa realiza este mismo juego de heteronimia y en sus 72 creaciones apócrifas se incluye él. Debido a esto, el lector debe diferenciar entre los poemas firmados por el Pessoa ortónimo y los poemas que corresponden al Pessoa heterónimo.

[21] Las biografías de los apócrifos de Machado fueron tomadas de Antonio Machado (1986). *Poesías completas*. México: Espasa-Calpe Mexicana, pp. 288-294.

- *Víctor Acucroni:* De origen italiano. Nació en Málaga en 1869. Murió en Montevideo en 1902.
- *José María Torres:* Nació en Puerto-Real, en 1838. Murió en Manila, en 1898. Fue gran amigo de Manuel Sawa.
- *Manuel Cifuentes Fandanguillo:* Nació en Cádiz en 1876. Murió en Sevilla en 1899 de un ataque de alcoholismo agudo.
- *Antonio Machado:* Nació en Sevilla en 1875. Fue profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de *Soledades* y *Campos de Castilla*.
- *Lope Robledo:* Nació en Segovia en 1812. Murió en Sepúlveda, 1860.
- *Tiburcio Rodrigálvarez:* Nació en Almazán en 1838. Murió en Soria en 1908. Fue amigo de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien conservó siempre grato y vivo recuerdo.
- *Pedro Carranca:* Nació en Valladolid en 1878.
- *Abel Infanzón:* Nació en Sevilla en 1825. Murió en París en 1887.
- *Andrés Santayana:* Nació en Madrid en 1899.
- *José Mantecón del Palacio*: Nació en Almería en 1874. Murió en 1902.
- *Friolán Meneses:* Nació en León en 1826 y murió en 1893.
- *Adrián Macizo:* (no se tienen datos biográficos).
- *Manuel Espejo:* (no se tienen datos biográficos).

En la edición de *Los complementarios*[22] dirigida por Manuel Alvar y publicada por Cátedra, otros cuatro poetas imaginarios son agregados a este cancionero apócrifo:

- *Enrique Paradas:* Autor de *Agonías*, *Undulaciones*, *Tristes y Alegres*, *Impresiones y Cantares*: (no se tienen mayores datos biográficos de este personaje).
- *Alfonso Toras:* Autor también de coplas bellas (tampoco se tiene más información de la vida de este personaje).

[22] Antonio Machado (1996). *Los complementarios.* Edición de Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, pp. 223-236. En esta edición también se aprecian variaciones de algunas grafías en los nombres de los poetas: Pedro Carranca es «Carranza» y Andrés Santayana es «Santallana».

- *Abraham Macabeo de la Torre:* Nacido en Osuna en 1824. De origen judío y maestro de Rafael Cansinos y Asens. Tradujo el libro de Cuzari. Murió en Toledo en 1894.
- *José Luis Fuentes:* Poeta sanluqueño, místico y borracho, muerto en Cádiz hacia finales del siglo pasado.

Aunque estos dieciocho poetas representan una mínima producción en tinta y papel, importan por la diversidad de tonos y formas líricas que ofrecen. Con estas creaciones Machado demuestra la extraordinaria capacidad de despersonalización que agudizará y perfeccionará en sus apócrifos consentidos: Abel Martín y Juan de Mairena.

En el libro *Obras completas* de Antonio y Manuel Machado se ofrecen datos biográficos de los principales apócrifos. De Abel Martín se dice que es «poeta y filósofo. Nació en Sevilla en 1840 y murió en Madrid 1889» (1984: 945); en tanto, de Juan de Mairena se abona que es «poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Cantar. Nació en Sevilla en 1865 y murió en Casariego de Tapia en 1909. Es autor de una *Vida de Abel Martín*, de un *Arte poética*, de una colección de poesías: *Coplas mecánicas*, y de un tratado de metafísica: *Los siete reversos*» (*ibid*.: 966).

El texto *Obras completas* de Machado difiere en su parte apócrifa de las ediciones de Cátedra y Espasa-Calpe, por incluir «De un cancionero apócrifo» de Abel Martín y por contar con una presentación teórica de la obra de éste, elaborada por Machado, que explica su poética y filosofía; asimismo, hay diferencias en algunos de los poemas publicados de Martín y otros de Juan de Mairena, de su «Cancionero apócrifo». La edición de Biblioteca Nueva contiene también observaciones reflexivas acerca de la obra de Mairena y adiciona un diálogo entre éste y Jorge Meneses (una creación ficticia del ficticio), quizá hermano del apócrifo Friolán Meneses. Por el contrario, *Obras completas* no cuenta con los «Doce poetas que pudieron existir», poemario presentado en las otras publicaciones.

Hasta el momento se lleva una cuenta de veintiún autores fingidos, incluyendo a Jorge Meneses. Sin embargo, José Ángeles (1977), en *Estudios sobre Antonio Machado*, afirma que el español inventó veinticuatro entes: seis filosóficos y dieciocho poetas, pero sin precisar nombres y oficios. Ángeles señala que los de Machado no son heterónimos, producto de un juego ob-

sesivo como el ideado por Fernando Pessoa, quien consagró su vida para vivirlos y crearlos, escribiendo con ahínco obra de poetas apócrifos, más que la propia ortónima. Este comentario es pertinente, por establecer que la obra heterónima de Machado no corre por los mismos trayectos psíquicos de Pessoa, siendo más un instrumento creativo que un *leitmotiv*. Situación muy similar a la de José Emilio Pacheco.

Si bien Machado no publicó un manifiesto o un tratado explícito respecto al fingimiento, las siguientes palabras, en voz de Juan Mairena, dilucidan acerca de este juego en su tratado «Sobre lo apócrifo», contenido en *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*: «–Tenéis –decía Mairena a sus alumnos– unos padres excelentes, a quienes debéis respeto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?» (*ibid*.: 1060). Dicha afirmación es una evidente incitación y un reto para agudizar la inventiva dentro del juego laberíntico. Líneas más adelante, en el mismo discurso de Mairena, el poeta advierte que para emprender el ejercicio de alteridad «antes de escribir un poema […] conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo» (*ibid*.: 1076), es decir, más que subjetivizar el trabajo poético, hay que objetivizarlo para llevarlo a cabo, concluyendo que «nada hay tan bello como la ficción» (*ibid*.: 1077).

Fernando Pessoa

La mayoría de los escritos acerca de la heteronimia tienen por referencia inmediata la obra del escritor portugués Fernando Pessoa (1888-1935). La particularidad de su práctica heterónima radica en la génesis y vivencia de sus personajes-poetas. A diferencia de otros escritores que han recurrido a esta técnica, para el portugués la heteronimia no fue estrictamente un instrumento creativo para expandir su pensamiento, sino una necesidad vital en respuesta a su neurótica personalidad, cuya obsesión dio cabida a la creación fingida. El artificio de Pessoa fue descubierto posterior a la fama alcanzada de sus heterónimos principales: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. La obra de estos tres poetas apócrifos y la suya ortónima fue, incluso, catalogada como la mejor poesía portuguesa de su tiempo, sin sospechar que en realidad se trataba de una sola persona la que proveía tal multiplicidad de temas y estilos. No es accidental que José Emilio Pa-

checo haya colocado en segundo término la referencia directa de Fernando Pessoa, el «maestro» de la heteronimia, en la antesala de su «Cancionero apócrifo». Un recuento sucinto de su estilística apócrifa, esclarecerá posibles implicaciones del portugués en la obra del mexicano.

Su obra

Fernando Antonio Nogueira Pessoa nació en Lisboa el 13 de junio de 1888. Su obra está compuesta por innumerables textos ortónimos y heterónimos, desde libros completos hasta breves publicaciones atribuidas a los más de 70 entes literarios que creó. Este legado fue descubierto póstumamente al abrirse «una mítica arca de madera de castaño, 'un arca llena de gente', baúl en el que iba arrojando día tras día el producto de su pensamiento» (Martín, 2000: 45). En consecuencia, la mayor parte de su producción fue editada después de su muerte. Entre los textos inéditos hallados, y editados por la editorial Emecé, están: *Libro del desasosiego* (2000), *La hora del diablo* (2001), *Eróstrato y la búsqueda de la inmortalidad* (2001), *El banquero anarquista* (2003), *Ficciones de interludio* (2004), *Aforismos* y *Aforismos y afines* (2005). No obstante, entre 1912 y 1935, Pessoa publicó continuamente en portugués, inglés y francés. En vida vio salir a la luz 132 textos en prosa y 299 de poesía. La publicación de los inéditos comprende once volúmenes de poesía, dos de textos filosóficos y uno de escritos íntimos y de ensayos de autointerpretación. Además, cuenta con tratados de estética, teoría y crítica literaria, novelas policiacas, cuentos, manifiestos literarios e ideológicos, cartas de amor y de amistad, entre otros. En *Sobre literatura y arte* (1985) están reunidos diversos escritos narrativos de esta índole. Algunos libros ortónimos y apócrifos, relacionados con sus principales heterónimos y de los cuales se sabe por antologías, que son de Fernando Pessoa: *Cancionero* (1909-1935), *Primer Fausto* (1908-1933) y *Mensaje* (1913-1934); de Alberto Caeiro: *El guardador de rebaños* y *Poemas inconjuntos* (1914-1915); de Ricardo Reis, *Odas* (1914-1934); y de Álvaro de Campos, *Poesías* (1914-1935).

Influenciado por la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche y por el simbolismo francés, Pessoa introdujo en Portugal las vanguardias literarias en boga de la época: modernismo, futurismo, cubismo y surrealismo. Asimis-

mo, creó el paulismo[23] y el sensacionismo.[24] No obstante, la mayor sorpresa de su composición está en la novedosa técnica que inauguró con la multiplicación de su fragmentada personalidad. Su pensamiento, ortónimo o heterónimo, es presentado bajo máscaras diversificadas por la variedad de temas y estilos, mixtificados y fingidos.

Así como Aristóteles dividió la poesía en lírica, eligíaca, épica y dramática, Pessoa realizó una jerarquización de los poetas, la cual ayuda a entender el trabajo de la configuración de los heterónimos. El lusitano creía que hay cuatro tipos de escritores: 1) los que tienen un temperamento intenso y emotivo y lo expresan espontánea o reflexivamente; 2) los que pueden ser más intelectuales o imaginativos, por lo que ya no expresan en simplicidad sus emociones; 3) los que son más intelectuales y empiezan a despersonalizarse y a sentir no porque sientan, sino porque piensan que sienten (en estos poetas su temperamento está disuelto por la inteligencia y su obra está unificada por un estilo, y por una coexistencia consigo mismos); y 4) los poetas que son aún más intelectuales, pero igualmente imaginativos, y que entran en completa despersonalización: no solamente sienten, sino que también viven los estados de ánimo que no experimenta directamente (Pessoa, 1985: 66). Este último grado de poetas es el que Pessoa llama «poeta dramático», término que recuerda los *dramatis personæ* de Robert Browning y la *personæ* de Ezra Pound.[25] Visto desde este ángulo, Browning, Pound y Pessoa estarían unidos por una misma experiencia: la práctica del fingimiento.

---

[23] El paulismo, explicado por Pessoa (Antonio Mora), sería una segunda intención simbolista, sutil y desasida de cánones, que concibe el símbolo en él mismo y no a partir de la percepción. El paulismo de Pessoa coincide sólo en nombre con el paulismo cristiano de Erasmo, que era una reinterpretación de la teología contenida en las cartas de San Pablo, en sentido más flexible.

[24] El sensacionismo, dicho por Pessoa (Antonio Mora), se integra a la actitud enérgica, vibrante llena de admiración por la vida, por la materia y por la fuerza. Sus principios son: todo objeto es una sensación nuestra; todo arte es la conversión de una sensación en objeto; por lo tanto, todo arte es la conversión de una sensación en otra sensación. Sentir es crear. Sentir es pensar sin ideas y por eso sentir es comprender, ya que el Universo no tiene ideas. Tener opiniones es no sentir.

[25] Ver lo referente a Browning y Pound.

Su poema «Autopsicografía» resume en esencia la explicación del poeta ideal:

> El poeta es un fingidor.
> Finge tan completamente
> que hasta finge que es dolor
> el dolor que en verdad siente.
>
> Y, en el dolor que han leído,
> a leer sus lectores vienen,
> no los que él ha tenido,
> sino sólo el que no tienen.
>
> Y así en la vida se mete,
> distrayendo a la razón,
> y gira, el tren de juguete
> que se llama el corazón (Pacheco, 1998: 31).

Los heterónimos de Fernando Pessoa

En el capítulo pasado ya se habló un poco acerca del significado e importancia del fenómeno Pessoa en el campo de la heteronimia. En su caso, la crisis psíquica de su personalidad se superpone a la estética de su poesía. Además de la crítica, la voz –quizá ortónima–[26] del propio autor lo confiesa:

> Mi crisis es del tipo de las grandes crisis psíquicas, que son siempre crisis de incompatibilidad, cuando no con los otros, con nosotros mismos (1985: 24).[27]

[26] Al igual que Machado, Fernando Pessoa tiene un heterónimo homónimo. Sin embargo, a diferencia del español, el portugués pocas veces precisa cuándo se trata de su voz ortónima y cuándo de su voz homónima, por lo que a veces pasa desapercibido. Sin embargo, Octavio Paz y Antonio Tabucchi dan cuenta de esta situación.

[27] Carta de Fernando Pessoa dirigida a Armando Côrtes Rodríguez, fechada el 19 de enero de 1915.

> El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy, más propiamente, un histérico-neurasténico […] el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación (*ibid*.: 43).[28]

La proliferación de identidades fue para Pessoa una fuga del mundo exterior, medio a través del cual se encerró y aisló en su imaginación. Sus heterónimos son tallas labradas, personajes modelados por una mente dividida en múltiples personalidades, a quienes les detalló rasgos psicológicos definidos y particulares, ayudado por la imaginación dramática propia del artista. En cada heterónimo, Pessoa forjó personalidades con sus principales obsesiones y contradicciones. Con la invención de los apócrifos, el portugués encontró el modo de sublimar su propia crisis de sujeto atormentado, al tiempo que exteriorizó en varias voces sus pensamientos, inquietudes y percepción del mundo. Pessoa concebía al hombre como un microcosmos, como si éste fuese la totalidad de una realidad. Sin embargo, percibía que la realidad no es plena, sino parcial. Entonces, ante una realidad fragmentaria, asumía que el hombre respondía a esta misma condición y esa segmentación fue enfrentada por Pessoa con los heterónimos.

La génesis de los heterónimos pessoanos es incierta. Según consta en la carta dirigida a Adolfo Casais Montero, su primer heterónimo, Chevalier de Pas, lo creó a la edad de seis años (*ibid*.: 44). A partir de esta entidad ficticia, se sobrevendrían muchos más, entre seudónimos, semiheterónimos y heterónimos. La lista es larga y suma a más de 70, Dr. Pancrácio, Luis António Congo, Antonio Augusto Rey da Silva, Eduardo Lança, A. Francisco de Paula Angard, Pedro da Silva Salles, José Rodrigues do Valle, Pip, Dr. Caloiro, Morris & Theodor, Diabo Azul, Parry, Galliao Pequeno, Accursio Urbano, Cecilia, José Rasteiro, Tagus, Adolph Moscow, Marvell Kisch, Gabriel Keene, Sableton-Kay, Dr. Gaudencio Nabos, Nympha Negra, Professor Trochee, David Merrick, Lucas Merrick, Willyam Links Esk, Charles Robert Anon, Horace James Faber, Navas, Alexander Search, Charles James Search, Herr Prosit, Jean Seul de Méluret, Pantaleao, Torquato Men-

[28] Carta de Fernando Pessoa dirigida a Adolfo Casais Montero, fechada el 13 de enero de 1935.

des Fonseca de Cuhna Rey, Gomes Pipa, Ibis, Joaquim Moura Costa, Faustino Antunes (A. Moreira), Antonio Gomes, Mario de Sá-Carneiro, Vicente Guedes, Gervasio Guedes, Carlos Otto, Miguel Otto, Frederick Wyatt, Rev. Walter Wyatt, Alfred Wyatt, Bernardo Soares, Antonio Mora, Sher Henay, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Barão de Teive, Maria José, Abílio Quaresma, Pero Botelho, Efbeedee Pasha, Thomas Crosse, I. I. Crosse, A. A. Crosse, Antonio de Seabra, Frederico Reis, Diniz da Silva, Coelho Pacheco, Raphael Baldaya, Claude Pasteur, Joao Craveiro, Henry More, Wardour, J. M. Hyslop, Vadooisf y H. M. F. Lecher; de entre los que sobresalen por la importancia de su obra en cantidad y calidad, Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos (cabe destacar que Caeiro fue maestro de Reis, Campos y del mismo Pessoa). Estos heterónimos no sólo poseen una vasta obra, sino que también cuentan con una biografía y estilística propia. Pessoa afirmaba que estos tres autores debían ser considerados individualidades distintas e independientes a su persona, pues cada uno tiene su propio drama de vida. Su insistencia por deslindarse de pensamientos, sentimientos y estilos, prepondera a la obra por sí misma: «No hay que buscar en ninguno ideas o sentimientos míos, pues muchos de ellos expresan ideas que no acepto, sentimientos que nunca tuve. Hay simplemente que leerlos como están, que es además como se deben leer» (*ibid*.: 67). No obstante, señala: «Puse en Caeiro todo mi poder de despersonalización dramática, en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, vestida de la música que le es propia, puse en Álvaro de Campos toda la emoción que ni yo me doy a mí ni a la vida» (*ibid*.: 43). Coincidiendo con lo recomendado por Machado, a través de Juan de Mairena, Pessoa visualizaba a sus heterónimos fuera de sí para luego escribirlos:

> Yo veo delante de mí, en mi espacio incoloro pero real del sueño, las caras de los gestos de Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Construí sus edades y sus vidas. Ricardo Reis nació en 1887 (no me acuerdo del día ni del mes, pero los tengo en algún sitio) en Oporto, es médico y está ahora en Brasil. Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; nació en Lisboa, pero vivió casi toda su vida en el campo. No tuvo profesión, ni casi ninguna educación. Álvaro de Campos nació en Tavira, el día 15 de octubre de 1980 [...] Éste, como se sabe, es ingeniero naval, pero ahora

está aquí, en Lisboa, inactivo. Caeiro era de estatura media y, aunque frágil realmente (murió tuberculoso), no parecía tan frágil como era. Ricardo Reis es un poco, pero muy poco, más bajo, más fuerte, más seco. Álvaro de Campos es alto (1.75 m de estatura, 2 cm. más que yo) delgado y poco tendente a encorvarse. Cara afeitada todos –Caeiro rubio sin color, ojos azules; Reis de un vago moreno mate; Campos entre blanco y moreno, tipo vagamente de judío portugués; sin embargo, de cabello liso y normalmente peinado de lado, monóculo (*ibid*.: 46).

Cuestionado por la manera en que mentalmente iba surgiendo la obra de cada heterónimo, el portugués señaló las motivaciones propias de cada uno:

Caeiro por pura e inesperada inspiración. Ricardo Reis, después de una deliberación abstracta que súbitamente se concreta en una oda. Campos, cuando siento un súbito impulso de escribir y no sé qué. (Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que además se parece en muchas cosas a Álvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o soñoliento; esa prosa es un constante devaneo [...] Lo difícil para mí es escribir la prosa de Ricardo o de Campos. La simulación es más fácil en verso, incluso porque es más espontánea) (*ibid*.: 47).

Debido a ese fenómeno de despersonalización que operaba de manera instintiva en su individualidad, Pessoa se observaba a sí mismo como un dramaturgo. Esta autocalificación es equiparable al drama de vida que Luigi Pirandello[29] compartía acerca de su obra y la creación de sus personajes. Con Alberto Caeiro da Silva, Pessoa creó una obra que representa la reconstrucción integral del paganismo. Fue un «Argonauta de las sensaciones verdaderas» y un poeta bucólico, que encarnó la naturaleza de un modo metafísico y místico. Su poética con este ente fue sensacionista, ya que afirmaba que la base de la poesía es la sustitución del pensamiento por la sensación.

Con Ricardo Reis, Pessoa reparó en una teoría neoclásica «científica», en reacción contra el Romanticismo moderno. Fue un neoclásico decadente

[29] Ver en «La posesa» lo referente a Luigi Pirandello y sus *Seis personajes en busca de autor*.

y pagano que practicó la filosofía de un epicureismo triste. Pugnó por una poesía más intelectual y sostenía que cuanto más fría la poesía, más verdadera. Finalmente, con Álvaro de Campos, el portugués fue un vanguardista nervioso, mórbido y melancólico, con el que escribió poesías tumultuosas. De tendencia ocultista, con Campos amó las sensaciones fuertes (crueldad y lujuria) más que las débiles, pues afirmaba que hay que «sentirlo todo de todas las maneras». Como señala Marcelo Cohen:[30]

> Pessoa se convirtió en una multiplicidad donde los poetas –y el cuerpo donde habitan los poetas–, las cosas, los sueños, los momentos y los lugares existían sólo mediante una permutación incesante: un escenario viviente en el cual un hombre invisible escribía las memorias apócrifas donde parodiaba una novela (Pessoa, 1998: 14).

De algunos otros apócrifos, identificados como semiheterónimos (no totalmente independientes de Pessoa), tan sólo se tienen datos mínimos:[31]

- *Pedro Botelho*: escribió una serie de cuentos, de los cuales sólo se conservan algunos fragmentos.
- *Antonio Mora*: Filósofo, escribió varios textos sobre el paganismo, y sobre los heterónimos como el libro *Alberto Caeiro y la renovación del paganismo*, en el que cuenta la relación maestro-discípulo que había entre los heterónimos y reflexiona sobre sus posturas paganas.
- *Fausto*: A este semi-heterónimo se le atribuye un poema dramático incompleto en que se hace una reflexión sobre el conocimiento, el mundo, el placer y el amor, la muerte...
- *Alexander Search*: Es una de las primeras personalidades que aparecen en Pessoa, autor de sus primeras composiciones. Escribe en inglés.

---

[30] Marcelo Cohen prologa la antología *Poemas* de Fernando Pessoa de la editorial Losada-Océano.

[31] La información respecto a estos semi-heterónimos fue tomada de una página dedicada al poeta lusitano: «Fernando Pessoa. Palabras preliminares», sin autor: www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetasmiembros/ Fernando_Pessoa.html y algunos otros de Antonio Tabucchi (1998). *Un baúl lleno de gente*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

- *Charles Search*: Hermano de Alexander. Su papel se limitó a traducciones en inglés.
- *Bernardo Soares*: Contable al que se le atribuye el *Libro del desasosiego*. También escribió algunos poemas.
- *Frederico Reis*: Es el hermano (o primo) del heterónimo Ricardo Reis.
- *Barão de Teive*: Sólo se conocen notas sueltas para un libro que no llegó a terminar *La educación del estoico*. Al igual que Soares, Pessoa afirma que nació a partir de rasgos particulares de su personalidad.
- *Vicente Guedes*: Hay teorías que afirman que fue el primer autor del *Libro del desasosiego* aunque algunos de los textos incluidos en este libro fueron publicados con anterioridad adjudicándose su autoría el propio Pessoa.
- *Raphael Baldaya*: Autor de un *Tratado de Negação* y de algunos *Principios de Metafísica Esotérica*. Era astrólogo.
- *Thomas Crosse*: Tenía la intención de revelarle al público inglés, mediante la traducción, a muchos poetas portugueses sensacionistas, además de temas y momentos de una determinada cultura portuguesa de cariz mesiánica. De sus proyectos queda un borrador en el baúl de Pessoa.
- *Abílio Quaresma*: Detective-filósofo antipositivista, autor de cuentos policiacos.

Pessoa en su obra *Sobre literatura y arte* manifiesta, de manera ortónima, algunos de sus preceptos relacionados con la heteronimia: «No sé quién soy ni qué alma tengo [...] Me siento múltiple. Soy como una habitación con innumerables espejos fantásticos que distorsionan en reflejos falsos una única realidad anterior que no está en ninguno y está en todos» (1985: 58). Imágenes interiores que hablan por sí solas de la psicología del poeta portugués y su necesidad de exorcismo. En este libro están reunidas reflexiones en las que confluyen tanto el juego (o forma de vida) heteronímico como la preocupación estética de la poesía.

El trabajo pessoano obliga a poetas y críticos a reflexionar acerca de su posición teórica respecto a la voz poética. Octavio Paz, comentando a Pessoa como crítico, afirma que el «arte es un juego –y otras cosas. Pero sin juego no hay arte» (1994: 157). Por ello, no toma el argumento psíquico como una explicación de los heterónimos. Para Paz, más que una patología mental, es una invención literaria que responde a una necesidad escritural, entendiendo el

oficio de escribir como una forma de vida. Y refuta la idea malsana señalando que «el neurótico padece sus obsesiones», pero «el creador es su dueño y las transforma» (*ibid*.: 156). Si en realidad Pessoa hubiese sido enfermo mental, no habría sido capaz de encauzar su imaginación-obsesión y la historia de la literatura no contaría con su legado. Como creador y poeta, Paz reconoce:

> 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 –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo. Los heterónimos no son antifaces literarios […] Son máscaras, pero máscaras transparentes (*ibid*.: 157).

La conclusión del Nóbel mexicano es que el poeta es un ser vacío que crea mundos y realidades alternas a la suya para descubrir su verdadera identidad, para ser lo que quiso o pudo ser, o para ser lo que no quiso ser. Perspectiva que involucra un trabajo lúdico y confesional. Por otro lado, autores como Antonio Tabucchi mencionan que la soledad constante[32] y la locura,[33] combinados con la genialidad, fueron las verdaderas autoras de la heteronimia pessoana.

Una última mención acerca del personaje Fernando Pessoa, que no puede faltar, es su condición nominal. Tomando como base el diálogo de Platón *Crátilo*, en el que Hermógenes y Crátilo discuten con Sócrates acerca de la naturaleza e implicaciones que tienen los nombres para designar a los seres, el apellido Pessoa cobra un mayor significado ante su escrutinio etimológico. En portugués, «pessoa» quiere decir «persona» y viene del latín *persona*,

[32] Fernando Pessoa vivió la soledad desde muy temprana edad: tenía tan sólo cinco años cuando su padre murió de tuberculosis y seis cuando el hermano pequeño falleció. La soledad se fue incrementando, además, con los varios cambios de residencia que su familia realizaba, movimientos que no le permitían entablar amistades y echar raíces o establecerse en un lugar.

[33] En la familia Pessoa la locura atrapó a la abuela, quien incluso tuvo que ser recluida en un manicomio de Lisboa. La presencia de este mal mental fue una preocupación persistente en Fernando.

que significa «máscara de los actores romanos».[34] Es decir, en el nombre, Pessoa porta su condición de mixtificación, de máscara, de personaje de ficción; el ser que puede ser todos y ninguno.

Nombres y biografías apócrifas de Julián Hernández y Fernando Tejada

Los heterónimos de José Emilio Pacheco en el «Cancionero apócrifo» son Julián Hernández (1893-1955) y Fernando Tejada (1932-1959), como ya se había comentado. Atendiendo a la indicación de este apartado, «Apéndice», los personajes están numerados o identificados, no con una letra mayúscula, sino con números romanos, I y II, respectivamente. Enseguida del nombre y la fecha de nacimiento, acompañan a los heterónimos sendas biografías. Sus datos de nacimiento y familiares, sus vicisitudes por la vida, sus publicaciones y algunos otros datos, son incluidos en estas presentaciones.

Paratexto nombre del autor

No hay que olvidar: las últimas páginas que integran al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* son de la autoría de José Emilio Pacheco. La presencia de otros nombres de poetas corresponden a la nominación que el mexicano designó para sus invenciones literarias. Gérard Genette comenta el paratexto nombre del autor, distinguiendo tres condiciones principales: 1) nombre real del autor, 2) nombre falso, fingido o inventado (seudonimato), y 3) ausencia del nombre (anonimato). Genette plantea que el nombre no es una «simple mención de identidad ('el autor se llama fulano de tal'), es el medio de poner al servicio el libro una identidad, o más bien una 'personalidad'» (2001: 38). Esto es, que el nombre del autor en un texto cumple la función de otorgar credibilidad al testimonio, dado que lo escrito se apoya en la identidad del que relata. En condiciones normales, la aparición del nombre (verdadero) en un texto es una inscripción definitiva (los poemas firmados por José Emilio Pacheco siempre serán identificados como tales), pero en el caso de un nombre apócrifo, esta inscripción será luego relacionada con el nombre verdadero (tal fue la suerte de los heterónimos de

[34] Ver lo referente al término *personæ* de Ezra Pound y la etimología de máscara.

Pacheco, quien tuvo que aclarar que se trataba de él mismo, creando entes ficticios y autónomos, con otros nombres).

La clasificación seudonimato abarca las prácticas que evaden escribir al frente de un libro el nombre legal de su autor. El seudonimato, según Genette, tiene seis categorías: 1) anonimato (omisión total de todo nombre);[35] 2) apócrifo (cuando un autor atribuye falsamente un texto a un autor conocido); 3) apócrifo consentido (cuando un autor que no desea ser identificado consigue a otro que firme en su lugar); 4) plagio (cuando se firma con el nombre propio un texto de otro); 5) plagio consentido –por el plagiado– (variante del plagio e inversa del apócrifo consentido); y 6) suposición de autor (cuando un autor real atribuye una obra a un autor imaginario). Esta última clasificación concierne de manera directa al tema heteronímico. Más adelante, veremos lo que Genette propone de los heterónimos considerándolos como «el límite de la suposición del autor», pues «cada una de estas hipóstasis […] está dotada de una identidad ficticia por vía paratextual (prefacios, noticias biográficas, etc.) y sobre todo textual (autonomía temática y estilística)» (*ibid*.: 48).

Una acotación importante en el uso del seudonimato, como elemento paratextual, es su efecto en el lector. El autor de *Umbrales* distingue dos impresiones: el efecto de «tal seudónimo», que se produce ignorando el hecho seudonímico, y el «efecto-seudónimo», que depende de la información sobre el hecho (*ibid*.: 45). Un lector-espectador no reacciona de igual manera si cuenta o no con una información previa acerca del juego ficticio. Tal es la anécdota de la obra apócrifa de José Emilio: cuando no se sabía del juego pachequiano, los heterónimos se recibieron como una «añadidura», obra de otros autores incluidos en su poemario, un gesto filantrópico del poeta; pero cuando se descubrió su verdadera naturaleza, la apreciación y comentario de estas entidades literarias cambió radicalmente.

Para reafirmar el plano ficcional que encierra el seudonimato, Genette afirma:

> El gusto por la máscara y el espejo, el exhibicionismo indirecto, el histrionismo controlado, todo se une en el seudónimo al placer de la invención,

[35] El seudonimato incluye al anonimato por su condición evasiva de escribir un nombre verdadero en un texto.

de lo ficticio, de la metamorfosis verbal, del fetichismo onomástico. El seudónimo es una actividad poética, tal como una obra. Si sabes cambiar de nombre, sabes escribir (*ibid*.: 49).

Partiendo de este supuesto, Julián Hernández y Fernando Tejada son nombres utilizados para personificar una ficción, son la suposición de unos autores que plasman en el poemario algunas poesías, son el producto del placer de la invención de Pacheco, metamorfosis verbales de su propuesta poética, máscaras y espejos de su poesía ortónima.

Los nombres de los apócrifos pachequianos (dato revelado por el autor en la entrevista anteriormente señalada) fueron tomados del libro de Marcelino Menéndez y Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), trabajo que presenta en monografías la historia de los españoles que, disconformes con el dogma del catolicismo, se apartaron de la ortodoxia imperante en su tiempo. El libro analiza la influencia de cátaros o albigenses,[36] del erasmismo, de los místicos,[37] de los alumbrados,[38] del jansenismo[39] y de la Ilustración francesa; textos de enciclopedistas, protestantes, hechiceros,

[36] Los cátaros o albigenses fueron los seguidores de la herejía más importante dentro de la Iglesia católica durante la Edad Media. Eran fervientes seguidores del sistema maniqueísta dualístico, creían en la existencia independiente y separada de dos dioses: un dios del bien y otro del mal. *Enciclopedia Encarta*, 2006. Disponible en: mx.encarta.msn.

[37] La mística trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus. Es el camino hacia la unión con Dios, en la que se produce un profundo encuentro con la trascendencia, no a través del conocimiento intelectual, sino de una vivencia o experiencia personal que puede ir acompañada de situaciones extraordinarias como la contemplación o el éxtasis (*idem.*).

[38] Los alumbrados o iluminados fueron miembros de una secta religiosa española que floreció en Castilla y Andalucía, que caían en éxtasis místicos. Con el comienzo de la Reforma protestante en el siglo XVI, atrajeron la atención de la Inquisición (*idem.*).

[39] Los jansenistas defendían la doctrina de la predestinación absoluta y sostenían que todos los individuos son incapaces de hacer el bien sin la ayuda de la gracia divina. Fueron acusados de ser protestantes disfrazados. Estaban en contra de las prácticas éticas más tolerantes y de las pomposas ceremonias religiosas (*idem.*).

judaizantes, moriscos, luteranos[40] y calvinistas.[41] Recopila hechos curiosos y dados al olvido. Es un recuerdo incidental de glorias literarias y aun científicas, perdidas o relegadas por incuria o negligencia. Los temas son muchos y variados: las obras de los heterodoxos, herejes e impíos, y las obras de sus impugnadores; las biografías de cada uno de los heterodoxos y los principales diccionarios y catálogos bibliográficos, antiguos y modernos, españoles y extranjeros; los Índices expurgatorios del Santo Oficio; casi todas las obras y papeles relativos a la historia de la Inquisición desde el *Directorium de Eymerich* en adelante; los procesos anteriores y posteriores a la Inquisición; los tratados generales contra las herejías y acerca del estado de la Iglesia; los tratados de demonología y hechicería; las historias eclesiásticas de España y las colecciones de concilios.

En el capítulo IX se abordan textos del luteranismo en Sevilla. Entre ellos se menciona a Julián Hernández, hereje español del siglo XVI del cual Pacheco tomó su nombre para personificar a su primer heterónimo. Los españoles le apodaban Julianillo por su baja estatura, mientras que los franceses le llamaban Julián le Petit. De este personaje se destaca que sin su ayuda la propagación del luteranismo no habría sido posible, ya que fue un protagonista en los intentos de la reforma en España. Se le describe como «un hombre de clase y condición humilde, pero de una terquedad y fanatismo a toda prueba, de un valor personal que rayaba en temeridad y de una sutileza de ingenio y fecundidad de recursos que verdaderamente pasman y maravillan» (Menéndez y Pelayo, 1995: 262). Julianillo fue un contrabandista puesto al servicio de una causa religiosa. Disfrazado de arriero, transportó de Ginebra a España en 1557 dos grandes toneles de *Nuevos Testamentos*, traducidos al castellano por el doctor Juan

[40] El luteranismo fue la doctrina aceptada por la principal comunidad vinculada al protestantismo. Martín Lutero fundó el movimiento al iniciar la llamada Reforma protestante, cuando denunció las indulgencias y excesos de la Iglesia católica apostólica romana (*idem.*).

[41] El calvinismo fue el movimiento de mayor influencia en el desarrollo de las iglesias protestantes. Se basa en la creencia en la soberanía absoluta de Dios y la doctrina de la justificación sólo por medio de la fe. Rechazaba que los seres humanos fueran capaces de gozar del libre albedrío después de la caída de Adán (*idem.*).

Pérez de Pineda; también introdujo ilícitamente la *Imagen del Antichristo*, libro herético por el cual fue delatado. En ese tiempo tales acciones costaban la amputación de algún miembro del cuerpo, torturas, mutilaciones o el fuego en las hogueras de la Inquisición. Al ser descubierto, Julianillo huyó de Sevilla pero fue aprehendido. Por más de tres años, en vano se hicieron esfuerzos extraordinarios para reconvertirlo. Cuando salía de las audiencias solía cantar: «Vencidos van los frailes,/ vencidos van;/ Corridos van los lobos,/ corridos van» (*ibid*.: 265). En el texto se señala que Julianillo «fue al suplicio con mordaza y él mismo se colocó los haces de leña sobre la cabeza» (*ibid*.: 267).

En el capítulo X de la *Historia de los heterodoxos* se trata a los protestantes españoles fuera de España en los siglos XVI y XVII, donde se incluye a Fernando de Tejeda, nombre elegido por Pacheco para denominar a su segundo ente ficticio. Sin embargo, hay que observar que el apellido del heterónimo presenta una alteración vocálica, siendo «Tejada» el apócrifo pachequiano, además de la supresión del posesivo «de». En el libro se apunta que el protestantismo en la España del siglo XVII estuvo representado por tres o cuatro filas de frailes que, «huyendo las austeridades de la regla monástica y ansiosos de libertad y de soltura […] ahorcaron los hábitos, se fueron a Inglaterra o a Ginebra y tomaron mujer» (*ibid*.: 297). Uno de estos apóstatas fue Fernando de Tejeda, autor de *El Carrascón*.[42] Fraile agustino, de familia hidalga y rica, se casó y tuvo dos hijas. Menéndez y Pelayo relata que Tejeda publicó en latín y en inglés un folleto en el que declaraba los motivos o pretextos de su deserción católica. Argumenta que en *El Carrascón* se critica el culto de las imágenes y las órdenes monásticas, así como la autoridad de la Vulgata.[43] El libro, al parecer, era de amena literatura, en tono burlesco y propiciaba el chiste para hablar mal de frailes y monjas.

[42] Menéndez Pelayo advierte que no se debe caer en el error de confundir al autor de *El Carrascón* (Fernando de Tejeda) con Tomás Carrascón, como creyeron Usoz y Adolfo de Castro.

[43] La Vulgata fue el término con el cual se hacía referencia a la edición de *La Biblia* latina calificada de «auténtica» por el Concilio de Trento (1545-1563), en respuesta a la Reforma protestante. *Enciclopedia Encarta*, 2006. Disponible en mx.encarta.msn

Las personalidades que José Emilio decidió tomar para sus heterónimos comportan características específicas: ambos fueron personajes herejes, mordaces e irreverentes, señalados y juzgados por el Santo Oficio. Pero, ¿por qué elegir a unos personajes que vivieron hace siglos en España, que participaron del cisma religioso católico y que están recogidos en una obra que en la actualidad dista mucho de ser popular? La elección apunta a no ser nada inocente o arbitraria. Esta situación habrá de esclarecerse en el avance del comentario de los textos escritos bajo el nombre de cada heterónimo.

Atendiendo a las definiciones de Gérard Genette, los nombres utilizados para designar a los heterónimos de Pacheco se inscribirían, por un lado, en la modalidad de paratexto nombre de autor falso, fingido o inventado del seudonimato, porque responden sin problema a la «falsedad» al ser una máscara nominal que oculta el nombre verdadero del autor mexicano. Sin embargo, no concuerdan con la particularidad de invención porque son nombres que existieron en la realidad y están registrados en la *Historia de los heterodoxos españoles*. Por otro lado, como variantes puntuales del seudonimato, los nombres Julián Hernández y Fernando Tejada son paratextos de nombres apócrifos, dado que el autor atribuye falsamente estos textos específicos a otros autores, aunque no tan conocidos, que suplen la personalidad ortónima.

En lo que respecta a Julián Hernández, se sabe que no era escritor, sino un contrabandista que propagó el protestantismo. Pero en el caso de Fernando Tejada, se trata de un religioso que sí practicó la escritura y tuvo en su haber varias obras publicadas. Además, por su naturaleza, los nombres apócrifos son partidarios de la categoría paratextual suposición de autor, porque Pacheco atribuye su obra heterónima a unos autores imaginarios, entendiendo que Julián Hernández y Fernando Tejada no son en realidad unos poetas independientes del mexicano, sino que son un producto de su invención, y tampoco responden a las personalidades históricas que vivieron en la España del siglo XVI. En este sentido, se puede experimentar por partida doble el efecto «tal-seudónimo» y el «efecto seudónimo». Es decir, el lector que se acerque a los textos apócrifos de Pacheco no sólo tiene que percatarse del juego heteronímico, sino que además tendrá que contar con el conocimiento del origen de los nombres y su carácter herético. Si no se cuenta con la suficiente competencia lectora y se desconocen ambas situa-

ciones, el lector se enfrentará al efecto «tal-seudónimo»; si conoce ambos artificios, el lector experimentará el «efecto seudónimo»; pero si conoce una condición e ignora la otra, el lector afrontará ambos efectos.

Biografía apócrifa de Julián Hernández

Siguiendo el artificio de Fernando Pessoa y Antonio Machado, José Emilio Pacheco configura biografías ficticias para sus heterónimos: traza sus años de vida, lugar de nacimiento, un poco de genealogía, actividades que realizaron, personajes con los que tuvieron contacto y la obra escrita que dejaron:

> I[44]
> Julián Hernández (1893-1955)
> Nació en Saltillo, Coahuila, hijo de padre español y madre norteamericana. A los veinte años se incorporó al Ejército Constitucionalista. Hizo campaña de Occidente a las órdenes de Álvaro Obregón. Ascendido a coronel, participó en las grandes batallas del Bajío (1915). En Trinidad, durante una carga de la caballería villista, recibió cuatro heridas: perdió un ojo y el movimiento del brazo izquierdo.
> Terminó la carrera de abogado que ejerció en la ciudad de México hasta el año de su muerte. Cónsul en Londres (1929), fue separado del cargo por su dipsomanía. Su mal carácter lo enemistó con todos los grupos y generaciones literarias. De su arbitrariedad y resentimiento queda testimonio en los artículos aparecidos en *El Universal* de 1932 a 1954.
> Publicó en edición de autor libros jurídicos y políticos: *El Estado y el Derecho. Crítica de las teorías de Hans Kelsen* (Madrid, 1932), *Aspectos jurídicos de la Reforma Agraria cardenista* (1937), *De cómo y por qué es ilegal y nociva la Expropiación Petrolera* (1938), *Esta guerra y la otra: los errores de Mr. Wilson y las mentiras del presidente Rooselvet* (1944), *La gran crisis de la Justicia mexicana* (1947), *Trayectoria revolucionaria del general Miguel Henríquez Guzmán* (1951), *El gran fraude con los terrenos de Acapulco* (1952), *La verdad sobre el*

[44] Como ya se había mencionado, el número romano que anuncia a Julián Hernández obedece al carácter de «Apéndice» de ese apartado del poemario.

> *régimen de Miguel Alemán* (1953). Póstumamente se ha dado a conocer parte de su vasta producción inédita: *El cuaderno negro* (1980), *Autobiografía de un desastre: la farsa del henriquismo y la matanza de Alameda* (1983), *Los poemas de Londres* (1985), *La cámara secreta: apuntes para la historia de la pornografía mexicana* (1988).
>
> También fue autor de una olvidada antología: *Nuevos poetas ingleses* (1922) y dos breves colecciones de poemas: *Por los jardines que el silencio baña* (Monterrey, 1922) y *Legítima defensa* (Impresora Juan Pablos, 1952) con un prólogo de Enrique González Casanova, una carta de Max Aub y un retrato de Julián Hernández por Jusep Torres Campalans.
>
> Como era de esperarse, los epigramas de *Legítima defensa* no fueron mencionados en ninguna parte. Sin embargo, tienen el valor y el interés de no parecerse a nada de lo que entonces se escribía en México. Intentan y a veces logran expresar poéticamente la amargura sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía.
>
> Las alusiones a personajes y acontecimientos de la época ya no se entienden. Lo compresible es el silencio que ha rodeado a *Legítima defensa*, nimia curiosidad de la literatura mexicana o anuncio de lo que llegaría años después (Pacheco, 1998: 93-94).

Los subrayados no aparecen en el original, sino que son deliberados para analizar la biografía que Pacheco ofrece. En principio, es evidente la contaminación de los planos realidad-fantasía. La invocación de elementos auténticos proporciona verosimilitud y otorga sustento a la biografía ficticia: hechos y personajes históricos son involucrados.

Los escritos apócrifos datan de 1964 a 1966, dos años de artificio en los que Pacheco tenía entre 25 y 27 años. Cuando el joven escritor sacó a la luz a sus heterónimos, Julián Hernández ya tenía once años de fallecido. Atendiendo a la cronología, Hernández vivió 62 años, de 1893 a 1955. En el año de nacimiento de José Emilio (1939), su héroe ficticio contaba con 46 años y cuando éste murió, su autor apenas sumaba los 16.

Para convencer al lector de la vida ficticia de Hernández, Pacheco lo hace revolucionario y lo enlista en el Ejército Constitucionalista, encabezado por Álvaro Obregón, ejército que derrotó a Pancho Villa y su división del norte en

las batallas del Bajío en 1915 (batalla de Celaya, batalla de Trinidad y batalla de León), época en que el heterónimo tenía 22 años. La referencia revolucionaria no es ajena a José Emilio. Basta recordar las memorias que Poniatowska escribe de él, precisando que su padre fue general y procurador de la Justicia Militar, y que una orden de Obregón lo salvó de ir a la corte (Verani, 1994: 18-38). Se dice que Julián Hernández terminó la carrera de abogado, hecho que coincide con la vida del padre de Pacheco y que también refiere Poniatowska. Carrera que, por cierto, José Emilio no culminó. Hasta aquí, el heterónimo Julián Hernández parece tener ligeras pinceladas de la figura paterna.

Otro suceso mencionado que tiene correspondencia con el plano real, es que en la batalla de Trinidad, Hernández perdió un ojo y el movimiento del brazo izquierdo. La inutilidad de la extremidad y su mal carácter, que lo enemistó con todos los grupos y generaciones literarias, son indicios que acercan a la personalidad apócrifa a un polémico personaje de la vida literaria: Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Se sabe que el poeta veracruzano recibió a los 25 años heridas de bala en la clavícula que le invalidó también el brazo izquierdo. Díaz Mirón se caracterizaba por su temperamento sumamente violento y sus constantes autoexilios, productos de trifulcas y aversiones políticas y literarias.

Mencionar la presencia de artículos aparecidos en *El Universal* de 1932 a 1954, y señalar que fue autor de libros jurídicos y políticos son datos que contribuyen en el sustento veraz a la narración biográfica. Es destacable que para lograr este efecto, Pacheco involucra en las publicaciones de Hernández a personajes y acontecimientos de su realidad inmediata. Por ejemplo, alude a *Hans Kelsen* (1881-1973), jurista, filósofo y político austriaco, uno de los principales teóricos de la democracia del siglo XX; y dedica un libro al político y militar *Miguel Henríquez Guzmán* (1898-1972) ensalzando su trayectoria revolucionaria. Tres títulos en específico llaman la atención por ser críticas veladas a la Reforma Agraria cardenista, la Expropiación Petrolera y el régimen de Miguel Alemán: *Aspectos jurídicos de la Reforma Agraria cardenista* (1937), *De cómo y por qué es ilegal y nociva la Expropiación Petrolera* (1938) y *La verdad sobre el régimen de Miguel Alemán* (1953). Contra este último la crítica pachequiana no termina en este capítulo, pues en 1981 *Las batallas en el desierto* continúan los señalamientos hacia el sexenio de Miguel Alemán.

El ardid heterónimo aflora en las siguientes líneas. Al igual que Fernando Pessoa, póstumamente se ha dado a conocer parte de la vasta producción inédita de Hernández, como *El Cuaderno negro* (1980). Este título parece emular el «Cuaderno verde»[45] del pintor cubista Jusep Torres Campalans,[46] personaje apócrifo producto de la inventiva del escritor Max Aub –practicante incisivo de la heteronimia. El hilo del artificio se va enmarañando. *Legítima defensa* fue publicada en la Impresora Juan Pablos, casa editora de las obras del español. Además, el libro cuenta con una carta de Aub y un retrato de Julián Hernández hecho por el heterónimo Torres

[45] «Cuaderno verde» es parte del libro *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, que pretende ser una novela-biografía del pintor apócrifo, publicado en 1958.

[46] Jusep Torres Campalans está vinculado al nacimiento del cubismo, junto con el francés Georges Branque y el español Pablo Picasso. El nacimiento del heterónimo se debe a una broma que Max Aub decidió gastarle a la crítica de la época. El escritor pintó él mismo algunos cuadros cubistas, con el auxilio de uno de sus nietos que sentado en sus rodillas le ayudaba a colorear. Para dar veracidad a su apócrifo y presentarlo, Aub escribió un libro en el que incluía reproducciones de sus obras, alternadas con supuestas anotaciones reflexivas del heterónimo acerca del arte y la vida, conversaciones sostenidas entre Aub y Torres Campalans en Chiapas, así como su biografía y la descripción de su aspecto físico. André Malraux (a quien está dedicado el libro) y José Renau colaboraron intelectualmente en la conformación del artificio. Cabe destacar que autores ilustres, como Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet, fueron involucrados a manera de personajes en el libro para reforzar el sustento real de la mentira. Además, Carlos Fuentes y Jaime García Terrés contribuyeron con la elaboración de una antología de comentarios apócrifos de la obra de Torres Campalans, quienes escribieron al estilo de Octavio Paz, David Alfaro Siqueiros y Juan Soriano, entre otras autoridades mexicanas de la vida cultural. Con este artificio Max Aub no sólo mostró su osadía creativa literaria, sino también sus conocimientos de pintura. Este juego intelectual mostró a un Aub maduro, ingenioso y virtuoso. La supuesta obra pictórica de Torres Campalans ha sido montada en prestigiosas galerías de Nueva York, España y México. Hecho anecdótico que seguramente sedujo a José Emilio Pacheco e influyó en su propio artificio.

Campalans.[47] Este juego irónico de inmortalizar con un retrato el rostro de un ente ficticio, que en este caso es realizado a su vez por otro personaje también imaginario, ya había sido llevado a cabo por Antonio Machado. En la reedición que José María Valverde realiza de *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, en la editorial Clásicos Castalia, ofrece un facsimilar de la publicación original de 1936, en la que se aprecia un retrato del heterónimo Juan de Mairena pintado por José Machado, hermano de Antonio, en 1898 (Machado, 1991: 40). En medio de este laberinto ficticio, Pacheco señala que *Legítima defensa* presenta un prólogo de Enrique González Casanova, maestro emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México, comparsa de la prolífica generación de la década de los años cincuenta (Alí Chumacero, José Luis Martínez, Jaime García Terrés, Abel Quezada, Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Díez Canedo, Tito Monterroso, Jorge Portilla, Elena Garro, Luis Villoro, los hermanos Benítez, Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis, entre otros) y simpatizante del movimiento estudiantil de 1968. Su inclusión agrega dosis de verdad y otorga prestigio y reconocimiento a la obra del apócrifo.

Julián Hernández también presenta semejanzas con su autor. La mención de la existencia de una antología olvidada *Nuevos poetas ingleses* (1922) –que lleva a pensar en un trabajo de recopilación y traducción– recuerda el «club de poetas muertos» que tiene Pacheco, según señala el uruguayo Mario Benedetti, como resultado de las múltiples traducciones realizadas a poetas extranjeros (Verani, 1994: 132).

Finalmente, el texto indica una serie de sugerencias marrulleras. Alegar la poca difusión y valoración que padeció *Legítima defensa* sirve para resalta su importancia por «no parecerse a nada de lo que entonces se escribía en México». Acotación con la que se presume el vanguardismo del apócrifo, al tiempo que se elogia su destreza con la pluma. Asimismo, se percibe el tono de los poemas que «logran expresar poéticamente la amargura sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía», lo que anticipa una continua-

[47] El inexistente Jusep Torres Campalans fue capturado por el lente de José Renau, quien realizó un fotomontaje para posarlo al lado de Pablo Picasso, la foto está fechada en 1902. Aub, 1985: 31.

ción temática de Pacheco: la visión del poeta como un ser marginal resignado a su condena, pero revestida con la mordaz personalidad del hereje Julianillo. Al calificar la obra de Hernández como «nimia curiosidad de la literatura mexicana o anuncio de lo que llegaría años después», existe un velado autoanuncio del mismo José Emilio, pues él se encuentra entre los poetas que están por venir.

Biografía apócrifa de Fernando Tejada

> II[48]
> Fernando Tejada (1932-1959)
> Nació en Tulancingo, Hidalgo, vivió en la capital desde 1939. Participó en el movimiento estudiantil de 1958 y ese mismo año obtuvo el título de médico cirujano. Con una beca del gobierno francés fue a París a especializarse en circulación cerebral. Antes de publicar ningún libro, murió en Florencia en circunstancias nunca aclaradas.
> Los únicos poemas que se conservan de Fernando Tejada aparecieron en el primer número de *La Torre de Marfil*, dirigida por José Carlos Becerra y Gabriel Zaid. Afines a una tradición de la antitradición pictórica, *Los amores* parodian, distorsionan y saquean un texto clásico para llevarlo al contexto degradado de otra época. No siempre con acierto, oponen una de las posibles realidades actuales (1959) del amor-pasión al concepto aún trovadoresco y petrarquista que se halla en los extraordinarios *Sonets pour Hélène* (1578) de Pierre de Ronsard (1524-1585). En cierto modo Fernando Tejada parece un continuador de Julián Hernández, a quien seguramente nunca leyó (Pacheco, 1998: 100).

Los subrayados tampoco forman parte del original, pero han sido colocados para comentar aspectos relevantes de la biografía fingida de Fernando Tejada. Al igual que en la de Julián Hernández, la introducción biográfica de este heterónimo ostenta un cruce de planos realidad-fantasía, a fin de hacer verosímil a este personaje ficticio.

[48] Al igual que en Julián Hernández, el número romano II que anuncia a Fernando Tejada obedece al carácter de «Apéndice» de este apartado del poemario.

La anotación que designa la estadía de Tejada «en la capital desde 1939», año de nacimiento de José Emilio Pacheco, es significativa pues relaciona al heterónimo con el ortónimo de manera sincrónica, por lo cual se pudiera conjeturar a este personaje como un fantasma-compañero de la infancia del escritor. Este posible juego recuerda las vivencias del lusitano Fernando Pessoa, quien al confesar la génesis de sus heterónimos señalaba que desde pequeño empezó a convivir con ellos.

El dato que refiere un «movimiento estudiantil de 1958» es incierto, pero remite inevitablemente al año 68. Históricamente en México, en 1958 Demetrio Vallejo, junto con Valentín Campa, encabezaba las inconformidades de los trabajadores ferrocarrileros en busca de mejorar su situación económica. La agitación llevó a la realización de huelgas, atentados a las vías generales de comunicación y movilizaciones contra el gobierno. El escritor José Agustín comenta del suceso:

> El movimiento ferrocarrilero fue decisivo para el México moderno: en un principio robusteció al régimen y deprimió la línea represiva en los años sesenta; por otra parte, fue el principio de protestas populares que, poco a poco generaron el contexto en que dio 1968 (foro.univision.com/univision/board/message?board.id=historia&message.id=16989)

No hay registros específicos que en 1958 hubiese habido algún movimiento estudiantil; sin embargo, pareciera que la mención tiene la intención de dirigir la memoria al 68, movimiento con el que Pacheco tiene simpatías y cuya ignominia ha denunciado a través de su poesía.

Su profesión de «médico cirujano» evoca al heterónimo Ricardo Reis, de quien tampoco se saben mayores datos de cómo murió; mientras que la mención de que falleció «antes de publicar ningún libro», emula al propio Pessoa.

Queda en duda la existencia de la revista llamada *La Torre de Marfil*, en cuyo primer número se conservarían los únicos textos que se conocen de Fernando Tejada. Sin embargo, la mención de José Carlos Becerra y Gabriel Zaid como directores de la revista le da soporte verídico al hecho narrado. Ambos personajes del plano histórico fueron, por cierto, grandes amigos de Pacheco. Años más tarde a la creación de Tejada (1964-1966), la vida, irónica como es, dio una truculenta maroma asemejando la realidad a la ficción. Si

bien en lo imaginario se dijo que Tejada murió en 1959, sin haber publicado y que los únicos poemas que se le conocen fueron los recogidos por Becerra y Zaid, en la vida real Zaid y Pacheco le hicieron un homenaje póstumo a Becerra (1936-1970) recopilando su obra poética (1973), la cual estuvo prologada por Octavio Paz.

Los escritos rescatados, *Los amores*, son un conjunto de poemas que parodian, distorsionan y saquean a un texto clásico: *Sonets pour Hèléne* (1578), hecho que irreductiblemente obliga a voltear a la obra poética del español Antonio Machado, quien también realizó una glosa de los poemas de Pierre de Ronsard.

Decir que «Fernando Tejada parece un continuador de Julián Hernández, a quien seguramente nunca leyó», guarda similitudes con la tradición Pessoa-Machado, cuyos heterónimos marcaron escuela entre ellos: el apócrifo Alberto Caeiro fue maestro de Ricardo Reis, de Álvaro de Campos e, incluso, de Fernando Pessoa; mientras que en las creaciones de Antonio Machado, el heterónimo Juan de Mairena fue discípulo de Abel Martín. En este caso, la ironía también es carta de presentación en el apócrifo Tejada, toda vez que, a pesar de no haber leído a Julián Hernández, se le considera seguidor de éste. Además, al ser ambos heterónimos mayores en edad a Pacheco se podría presumir que él mismo se inscribe dentro de este juego de influencias, al estilo pessoano. Al respecto, no hay que olvidar que Julián Hernández se dirige en sus poemas a «los poetas que vendrán», entre los que se encuentra José Emilio.

Comentario de los poemas de Julián Hernández y Fernando Tejada

No me preguntes cómo pasa el tiempo es un recorrido por las preocupaciones literarias de José Emilio Pacheco. La fugacidad del tiempo, el desgaste de la vida, la trascendencia existencial a través de la palabra, el cuestionamiento del estado de la poesía y el papel del poeta, son diseminados a lo largo del poemario con distintos matices en cada sección; planteamientos poéticos que van desde el empleo de paradojas, fábulas y parábolas, hasta las citas, paráfrasis y glosas; pasando por deconstrucciones, bestiarios y monólogos dramáticos. El poemario constituye una tribuna desde la cual el autor manifiesta su profundo interés por definir la poesía y denunciar

la condición marginal del poeta, en un intento por defender y reivindicar este arte.

En «Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]», Pacheco pule sus recursos, insiste en la línea temática y hace extensivas sus preocupaciones mediante la creación de un par de apócrifos, autores-máscara, con los cuales de manera más contundente y mordaz, retoma la palabra para seguir en la reflexión del trabajo escritural y establecer su arte poética.

La lectura de los heterónimos debe ser en dos sentidos: el primero requiere leerse en su naturaleza de «apéndice», como un apartado extra en el que se presenta una temática y una propuesta poética: y el segundo, leerlos en relación con el resto del poemario para descifrar su cometido en el libro, como parte de un todo.

Poemas de Julián Hernández

En la primera parte del «Apéndice», Julián Hernández ofrece una selección de doce poemas pertenecientes a *Legítima defensa* (1952). En el plano ficcional, la obra representa un supuesto trabajo de 15 años, siendo textos presuntamente conformados entre 1937 y 1952, cuando el poeta fingido tendría entre 44 y 59 años. En el plano real, los poemas apócrifos fueron concebidos en un lapso de dos años, entre los 25 y 27 años de vida de Pacheco. Según la fuente biográfica, *Legítima defensa* fue un libro incomprendido por su época, que pasó desapercibido ante la crítica y el mundo de las letras a pesar de su «valor e interés».

Al no merecer ninguna mención en los registros literarios, la aparición de algunos poemas de Hernández en el «Cancionero apócrifo» significa el rescate de una obra preciada y la difusión de una propuesta poética diferente. El contenido e intención de *Legítima defensa* es anunciado en la semblanza del poeta: «expresar poéticamente la amargura sarcástica de un perpetuo excluido que contempla la vida literaria, y la existencia toda, con quebrantada y a la postre estéril ironía» (Pacheco, 1998: 94). Tal presentación prevé a un poeta maduro, dedicado no sólo a la creación, sino también a la reflexión de la situación de la poesía, su práctica y valía.

Legítima defensa es una apología *sui géneris* de la poesía y el poeta. Aunque el título advierte el genuino derecho que todo poeta tiene de defender

su quehacer ante el mundo, en ocasiones el contenido de los poemas se aparta irónicamente de este fin y sugiere, por el contrario, un tono de total resignación de permanecer en la marginación y condenas absolutas por parte de todo el que esté ajeno a la poesía. Basta leer los versos del «*Monólogo del poeta* II»: «Condenaron a muerte/ a todos los poetas elegíacos,/ entre los cuales/ (por pereza a defenderme)/ me incluyo» (*ibid*.: 98), para saborear ese gusto sarcástico que apunta hacia una supuesta sumisión pero que dista mucho de ser tal, dadas las dosis de ironía que acompañan a toda la sentencia. El discurso mordaz pondera en estas páginas. Por tanto, la marginación del poeta debe ser entendida como un proceso selectivo que atañe a unos cuantos hombres, responsables de la supervivencia de un arte incomprendido, desdeñado e ignorado. Sobre el pedestal de su poesía, Hernández comparte sus opiniones, reflexiones y consejos acerca del arte poético –su perspectiva personalísima–, cifrando esperanzas en que las nuevas generaciones se detengan frente a sus versos y tomen algunas pautas que les permitan perdurar el oficio de la palabra.

El libro apócrifo abre con el epígrafe:

> If learned critics publicly deride
> my verse, well, let them.
> Not for them I wrought.
> One day a man shall live to share my thought,
> for time is endless and the world is wide (*ibid*.: 94).

> Si críticos cultos públicamente ridiculizan
> mi verso, muy bien, déjenlos.
> No para ellos trabajo.
> Un día un hombre vivirá para compartir mi pensamiento,
> ya que el tiempo es infinito y el mundo es amplio. Traducción personal.

Tomado del *Bhavabbuti*, traducido por John Brough. Versos que avizoran un franco ataque hacia la crítica literaria y una defensa férrea del pensamiento poético, en la espera que exista un hombre que comparta la misma pasión por la palabra sin dar oídos a juicios perniciosos. La referencia de la fuente de dicho epígrafe es dudosa en sus grafías. *Bhavabbuti* es anotado (en cursivas)

y referido (con el deíctico «del») como el título de un libro. Sin embargo, no existe tal. En cambio, Bhavab*h*uti, con un cambio de letras («h» por «b»), es el nombre de un poeta dramático indio del siglo VIII, famoso como autor de tres dramas sánscritos: *Mālatī Mādhava*, *Mahāvīracarita* y *Uttararāmacarita*, estos dos últimos extraídos del *Ramayana*. John Brough efectivamente tradujo al inglés a Bhavabhuti. Queda en duda si se debe atribuir a un error de imprenta el cambio de grafías y su presentación, o si el «error» fue colocado con toda intención por el autor (Hernández-Pacheco), a fin de llevar al lector curioso (de referencias) a un laberinto sin salida, al estilo Borges.

«Murió el Sainte-Beuve de nuestra aldea…» es el primer poema de Julián Hernández que arremete de manera aguda hacia la crítica. De breve aliento, el poema reprocha la autoridad sepulcral que algunos críticos agregan a sus apreciaciones, ejerciendo con esto un poder excluidor que contribuye a incrementar la posición marginal de los poetas en el mundo productivo. Los versos se distinguen por ser enunciados puntuales, faltos de metáforas rebuscadas, de tono irónico y narrativo.

> Murió el Sainte-Beuve de nuestra aldea.
> Los herederos remataron los libros del *Gran Crítico*.
> Fui por curiosidad a la subasta.
> Hallé todos mis libros con las hojas cerradas.
> Su vejamen de mi poesía se ha vuelto clásico.
> Por su opinión me han excluido siempre.
> ¡Descansa en paz, *Lector infatigable*!
> [1939] (Pacheco, 1998: 94).

El poema es en suma una paradoja[49] del ciclo de la vida y de la muerte. La palabra inicial «Murió» anuncia el deceso de un crítico considerado por sus «victimarios» como «el Sainte-Beuve de nuestra aldea». Paralelo[50] que hace referencia a Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), crítico litera-

[49] Figura lógica de pensamiento que reúne ideas, al parecer contradictorias, para resaltar la profundidad del pensamiento. Montes de Oca, 1971: 42.

[50] Figura de pensamiento descriptiva que consiste en comparar a dos individuos. *Ibid*.: 35.

rio y escritor francés, quien en su época despotricó en contra de la obra de figuras como Baudelaire, Stendhal o Balzac, y en cambio aplaudió textos de personajes olvidados en la historia. Comparación acompañada de dos epítetos especificativos[51] altamente irónicos: «*Gran Crítico*» y «*Lector Infatigable*», lo cual sin duda conlleva a la denuncia y recriminación de las críticas lapidarias, que han condenado a poetas a la exclusión y desdén tanto en círculos literarios, como en el gusto de lectores, hasta colocarlos en el peor de los escenarios que todo escritor pudiese imaginar: encontrar sus libros «con las hojas cerradas». La muerte es metafórica. Un crítico es capaz de matar sin cometer un crimen con tan sólo aplastar las aspiraciones literarias de los escritores, a costa de comentarios incisivos y peyorativos. El autor no perdona y afila su sátira en un afán de vendetta: la muerte del crítico rebasa los límites corpóreos y llega a lo simbólico: «Los herederos *remataron* los libros del *Gran Crítico*». Re-matar la obra implica borrar cualquier rastro de diatriba, sellada por una sentencia punzante: «¡Descansa en paz, *Lector Infatigable*!» Lo excepcional del poema radica en un hecho insólito: mientras la muerte de un poeta por la censura de un crítico es denunciada, el texto da muerte a un crítico precisamente en el año de nacimiento de un poeta: «[1939]», natalicio de José Emilio Pacheco. ¿La fecha del poema será acaso el autoanuncio «de lo que llegaría años después»?

Julián Hernández continúa la paradoja vida-muerte en un nivel figurativo literario, que da cuenta de la caducidad de modas, vanguardias y estilos. Ciclo que, cumplido, abre paso a la renovación poética, a la inauguración de generaciones, corrientes y escuelas literarias. La temática temporal, tratada ya con la voz ortónima en páginas anteriores, se hace presente en el apócrifo para recrear la idea de caducidad que acompaña a toda moda artística hasta que envejece, cae en el desuso y es remplazada por otra nueva. Este ciclo natural de renovación evidencia el absurdo de los enfrentamientos generacionales, puesto que ninguna tendencia estilística se salva del efímero paso del tiempo. Poemas como «Vivieron a la moda…» y «No podría decir mi

[51] Figura de palabra por dicción, adjetivo o frase adjetivada que, sin ser necesaria para determinar el sentido del sustantivo, se añade a él a fin de expresar una cualidad relevante del mismo. La categoría de especificativo limita la significación del sustantivo y es necesario para el enunciado lógico del pensamiento. *Ibid*.: 27.

antagonista…» son una amplificación[52] del choque generacional y la eterna labor de renovación literaria.

Vivieron a la moda.
Fueron toda su vida *de vanguardia*.
Atacaron lo viejo.
Y recordé sus nombres
al leer esta noche en el periódico
que la Academia celebró en pasados días
a sus Miembros de Número difuntos (Pacheco, 1998: 95).

No podría decir mi antagonista
o mi rival o mi enemigo:
sólo un contemporáneo.
Nos saludamos levemente.
Cada uno en el otro ve a distancia
la rapidez con que envejece unánime
nuestra generación.
Cómo el estilo
que creímos eterno,
ya es historia,
pasado impopular,
freno y obstáculo
ante los jóvenes
que –si reparan en nosotros–
nos dedican
una risita o un sarcasmo (Pacheco, 1998: 95).

La antítesis[53] de lo nuevo y lo viejo («Vivieron a la moda» […] «Atacaron lo viejo») es severa, repetitiva y, como diría Pacheco, «la tarea de Sísifo»,

[52] Figura lógica de pensamiento que desarrolla un mismo pensamiento bajo distintos aspectos, para grabarlo mejor en el ánimo. Montes de Oca, 1971: 40.

[53] Figura lógica de pensamiento que opone ideas que, por el hecho de oponerse, cobran mayor relieve. *Ibid*.: 42.

pues, irónicamente, por cada poeta viejo existe otro joven que espera, con ansias inexorables, deje de escribir. La alegoría o metáfora continuada de las modas representadas por generaciones es recreada por el apócrifo de manera insistente en casi todos sus poemas. Por ello, la siguiente interrogación[54] no busca contestación alguna, sino sustentar la opinión de Hernández al respecto:

¿Pensaste alguna vez en tu enemigo,
en el que no conoces
pero odia
cuanto escribe tu mano?

¿Pensaste en ese *joven de provincias*
que daría la vida por tu muerte?
[1942] (Pacheco, 1998: 96).

La sátira es estupefacta: los poetas jóvenes son más feroces que los críticos en su afán de eliminar cualquier lastre, «freno y obstáculo», que melle la frescura de su palabra antes que marchite y sea arrancada por una nueva generación por venir, como si la antropofagia fuera una práctica constante entre los escritores. La reflexión crítica (y autocrítica) de este comportamiento generacional sugiere que el poeta no sólo es un ser marginado por el mundo exterior, sino que también es un ser que margina a sus semejantes en una llana paradoja y figura de ironía:[55] «Cada uno en el otro ve a distancia/ la rapidez con que envejece unánime/ nuestra generación/ […] ante los jóvenes/ que –si reparan en nosotros–/ nos dedican/ una risita o un sarcasmo».

La crítica que Julián Hernández, apócrifo maduro, dirige a los jóvenes poetas (como la pluma que lo escribe –en ese momento–), quizá es un vano intento por crear conciencia de lo pasajero de la vida y el acto escritural. El

[54] Figura lógica de pensamiento que consiste en una pregunta o una serie de preguntas hechas, para no ser contestadas, sino para robustecer las opiniones que sustentamos. *Ibid*.: 43.

[55] Figura patética de pensamiento que tiene una intención burlesca. *Ibid*.: 47.

aforismo[56] «Todo poema es un ser vivo:/ envejece» sintetiza la condición transitoria de la poesía y, por ende, del poeta, ante el inevitable paso del tiempo. No obstante, es preciso señalar que si un poema se vuelve viejo es porque ha caducado su estilo y forma de exposición, ya que los temas no mueren ni pierden vigencia, simplemente se replantean (de ahí el carácter universal de la literatura). En cambio, las palabras y su significado sí son susceptibles al desgaste por el uso y el transcurrir de los años, hecho que deriva en el cuestionamiento no de las generaciones y sus estéticas, sino del trabajo que los poetas realizan con las palabras. En la sección ortónima, con esta misma preocupación del heterónimo, Pacheco profana y deconstruye el versículo 18:2 de Job, del Antiguo Testamento, para expresar su crítica del manejo creativo del lenguaje:

¿Cuándo terminaréis con las palabras?
Interroga
en el Libro de Job
Dios –o su escriba.

Y seguimos puliendo, gastando
un idioma ya seco; tentativas
de hacer que brote el agua en el desierto (1998: 42).

Los versos de Hernández, entonces, son un exhorto a no caer en debates infructuosos, sino a cultivar un arte que, con suerte, prolongará en la memoria la existencia de la palabra escrita. El desasosiego por lo temporal y el ejercicio escritural en el apócrifo es una continuación de la inquietud del ortónimo, manifestada ya en «Aceleración de la historia»:

Escribo unas palabras
    y al minuto
ya dicen otra cosa,
    significan

[56] Figura lógica de pensamiento empleada para expresar una verdad profunda en términos breves y lacónicos, que se refiere a un arte en especial. En este caso, la poesía. *Ibid*.: 39.

una intención distinta,
se hacen dóciles
    al Carbono catorce:
Criptogramas
    de un pueblo remontísimo
que buscan
    la escritura en tinieblas (*ibid*.: 31).

Texto en el que además se observa una condición importante de la poesía: su función social, como un documento que registra evidencias de estirpes y épocas. Situación que refuta la creencia de que la poesía es inútil para la ciencia o el progreso humano, dado que la literatura es fuente de conocimiento de las culturas en el mundo.

Buscar la inmortalidad en la escritura es un tema recurrente.

Dijo Samuel (tal vez sin darse cuenta
de que estaba citando):
«Escribo para ser admirado
en el año 2000. Y mis palabras
quedarán para siempre».
Sed de inmortalidad.
Miré hacia fuera:
en el jardín luchaba una vil mosca
por sacar de la flor néctares, polen.
Vana tarea
intentar convertirse en abeja
a estas alturas (Pacheco, 1998: 96).

El texto es una parábola[57] que muestra el deseo e imposibilidad de tras-

[57] La parábola es una ilustración literaria, una forma de alegoría, cuya verosimilitud se realiza estableciendo un vínculo entre la ficción narrada y la realidad a la que remite. La parábola, íntimamente ligada a los textos bíblicos, fue empleada en la antigüedad para iluminar una verdad espiritual a través de un relato breve de la vida cotidiana de la época, y ha sido retomada por autores modernos. *Enciclopedia Encarta*, 2006. Disponible en: mx.encarta.msn

cendencia del poeta, pues al ser éste una criatura humana, su existencia es finita. El poema apela a recursos bíblicos y personajes animales para manifestar esta frustración. La mención de Samuel es una alusión[58] que remite al escriba del Antiguo Testamento, último juez de Israel y primer profeta después de Moisés. Referir palabras de Samuel supone en realidad aludir a la palabra de Dios. En un supuesto dialogismo[59] del profeta, citado por el poeta: «Escribo para ser admirado/ en el año 2000. Y mis palabras/ quedarán para siempre.», se aprecia una optación[60] que termina siendo una fallida pretensión de perpetuarse en el tiempo, toda vez que en realidad, sin darse cuenta (¿plagio involuntario?), está citando la palabra de Dios contenida en *La Biblia* (libro que ha sido leído desde tiempos remotos y que seguramente seguirá leyéndose). Lo dicho carece de toda efectividad, pues al provenir las palabras de un hombre (no escritas en fragmento alguno de *La Biblia*), irremediablemente lo finito se hace presente.

El discurso bíblico aterriza abruptamente en la realidad mundana para ilustrar la inalcanzable «Sed de inmortalidad», metáfora poética de la trascendencia. Un pasaje relativamente trivial y cotidiano expone la condición finita y fugaz del poeta-hombre: «Miré hacia fuera:/ en el jardín luchaba una vil mosca/ por sacar de la flor néctares, polen./ Vana tarea/ intentar convertirse en abeja/ a estas alturas». De lo humano a lo animal. El ejemplo no puede ser más llano. Los insectos son símbolos, personajes alegóricos que explican de manera oportuna el límite de la existencia humana. La mosca representa la fugacidad de la vida y la lucha por la simple supervivencia, sin mayor rastro y consecuencia. Según el *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier y Greerbrant, la mosca es la imagen del pseudo-hombre de acción, ágil, febril, inútil y reivindicador. Calificarse no sólo con estas cualidades, sino además agregar el epíteto «vil», enuncia la degradación del oficio poético y limita aún más sus aspiraciones. Sobresale también el dejo pesimista que autodescalifica al poeta, al considerar como una tarea vana intenta conver-

[58] Figura de pensamiento lógica que hace referencia a algo conocido, que fácilmente se adivina. Montes de Oca, 1971: 41.

[59] Figura de pensamiento descriptiva que finge una conversación entre dos o más personas. *Ibid*.: 38.

[60] Figura patética de pensamiento que expresa deseos vehementes de alcanzar alguna cosa. *Ibid*.: 44.

tirse en «abeja», noble insecto que, a pesar de su corta vida, contribuye a la perpetuidad de las flores con tan sólo realizar sus labores cotidianas de subsistencia. La abeja, además, es símbolo de sabiduría e inmortalidad del alma, y emblema de la elocuencia y la poesía que encierra una parcela de la divina inteligencia. Características señaladas por Chevalier que robustecen el significado de la abeja en el poema, como alegoría del poeta. Aspirar a ser una abeja insinúa un perfeccionamiento en el trabajo de la palabra y, por ende, un acercamiento a la divinidad, estado ajeno al hombre. Lo anterior elevaría el discurso poético a niveles sobrehumanos y colocaría al poeta, por el don que tiene para expresar su sentir y su interpretación del mundo, en un lugar cercano a Dios y por encima de los hombres comunes. Sin embargo, el epifonema[61] pesimista: «Vana tarea/ intentar convertirse en abeja/ a estas alturas», previene el fracaso inminente ante cualquier intento humano que persiga fines sublimes, cuasi divinos, con la creación poética.

La postura de Hernández como «creador» es mesurada y realista. Aunque la tradición literaria ha definido al poeta como un intermediario entre Dios y el hombre, como si fuera un ser místico capaz de revelar lo que lo sobrepasa (Béguin, 1986: 147) e, incluso, la vanguardia creacionista[62] lo ha colocado a la par del Creador (Dios), el poeta apócrifo no participa de este engreimiento, lo desaira y es consciente de sus límites humanos. En el poema «*A los poetas que vendrán*» el heterónimo entabla un diálogo con los escritores por venir (entre ellos el mismo Pacheco) para aconsejarlos y exhortarlos a mejorar y renovar el quehacer poético, es una deprecación[63] que busca «acertar» en donde las viejas generaciones «fracasaron», una tentativa de mejorar la «raza» del poeta:

---

61 Figura lógica de pensamiento que es una reflexión final de una cláusula y resume lo dicho anteriormente. *Ibid*.: 39.

62 El creacionismo define que escribir es «hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol». Su objetivo es liberar a la palabra de su instrumentalidad como medio de comunicación, asumirle propiedades mágicas e inventar, a partir de la combinación, nuevas palabras al estilo *Altazor.* Franco, 1980: 270.

63 Figura patética de pensamiento que consiste en una optación, seguida de un ruego o súplica. Montes de Oca, 1971: 45.

A los poetas que vendrán
Hay que ser implacables.
(No tengan, pues, clemencia con mis errores).
Nuestra debilidad les dará fuerza
y acertarán en donde fracasamos.
Pero una vez borrados
(si nos recuerdan)
ojalá piensen
en que la perfección
es para siempre ajena a todo intento humano (Pacheco, 1998: 97).

Los versos encerrados en paréntesis proponen una conciliación de generaciones: son una invitación para que las plumas jóvenes miren hacia atrás, retomen a sus antecesores y aprendan de ellos, de sus errores y vivencias, a fin de continuar la labor poética sin rupturas tajantes. Súplica velada del autor en un intento por mantener vigencia, aferrarse en la memoria y no pasar desapercibido ante una juventud desdeñosa de todo lo viejo. El consejo revela a un poeta experimentado y desengañado de todo ideal soberbio. Su perspectiva realista y pesimista hecha por tierra y critica cualquier ambición de perfección divina, pues reconoce que ningún poeta escapa de la condición de criatura humana, limitada y sujeta a las exigencias del tiempo, según se observa en la sentencia de principio:[64] «ojalá piensen/ en que la perfección/ es para siempre ajena a todo intento humano». Lo perfecto sólo es divino, no humano. La preocupación por la misión del poeta de Hernández (continuando a Pacheco) coincide con lo que Jacques Maritain (1882-1973) señalaba: «la poesía de hoy asume una tarea doble, que es de proseguir su canto creador y, al mismo tiempo, de replegarse reflexivamente sobre su propia sustancia» (Béguin, 1986: 152).

El arte poética del heterónimo Hernández se consagra en los últimos poemas. En dos aforismos sintetiza las características fundamentales de su poesía: lo inmediato y lo irremediable. «Tenemos una sola cosa que escri-

[64] Figura lógica de pensamiento que es la expresión de una verdad profunda en términos breves y lacónicos. La clasificación de «principio» se refiere a una enunciación especulativa. Montes de Oca, 1971: 39.

bir:/ este mundo» es un mandato y una instantánea del objeto de la poesía: reinterpretar la naturaleza, el cosmos, el universo, la creación. La realidad circundante del poeta, lo que mira y lo que siente es lo que tiene que escribir. Su don no es divino, es humano y no puede más que reinterpretar lo que ve y lo que siente, por más cotidiano y trillado que esto parezca. La sentencia, aunque simple, es de profundidad filosófica, pues precisamente en las cosas sencillas, sin artificio, es en donde las emociones hallan su más iluminada explicación. «Escribe lo que quieras./ Di lo que se te antoje:/ de todas formas vas a ser condenado» ostenta lo irremediable. Quien escribe (poesía) debe saber de antemano que está condenado a la exclusión, a la marginación; que será perseguido por la sombra del desdén, estará señalado por irreverente y acusado de altanería; que vivirá enfrentado a la absoluta oposición de las masas productivas y autómatas, por aferrarse a un oficio inútil para la ciencia y la economía. Quien escribe (poesía) deberá asumir su inevitable condición de criatura humana sometida a las inclemencias del tiempo, que su existencia es fugaz y pasajera; aceptar que su palabra durará menos que el viento en la mano; que la verdadera trascendencia a la que puede aspirar, más que la inmortalidad impresa, es que otro hombre lo lea, lo comprenda y comparta su sentir y pensar. Quien escribe (poesía) deberá resignarse a ser como un «hereje», que sabe su destino final y que no es nada optimista.

Hernández revisa la labor poética ya no para «los poetas que vendrán», sino para sí mismo, en un acto de autocrítica. Dos de los últimos poemas, los más críticos y severos, son un examen de la esencia de la poesía. Su tono solipsista encierra al poeta en un monólogo, en un diálogo consigo mismo (él desdoblado), en el que se reprocha su trabajo escritural y muestra sus debilidades y defectos, sin abandonar la ironía y el sarcasmo. «*Monólogo del poeta I*» manifiesta la insatisfacción que el escritor experimenta por su trabajo, al ser su más severo juez, en un constante escrutinio con miras a pulir sus palabras y mejorar sus productos. «Quisiera ser un pésimo poeta/ para sentirme satisfecho con lo que escribo/ y vivir lejos/ de tu dedito admonitorio,/ autocrítica» (Pacheco, 1998: 9). La autocrítica se revela como un aliciente para seguir escribiendo y crecer como poeta. El primer verso manifiesta, por un lado, cierta soberbia de saberse con aptitudes para el oficio, pues de lo contrario no desearía ser un «pésimo poeta»; pero, por otro lado, el mismo verso es una puntual crítica hacia los poetas conformistas que no

repasan su obra para evaluarse, corregirse y renovarse. La insatisfacción despierta un frenesí por la revisión minuciosa de lo escrito, lo que posibilita el replanteamiento y la reescritura de todo texto. La autocrítica es saludable y positiva para el poeta, ya que al observarse a distancia de manera objetiva puede identificar sus virtudes y defectos. Esta práctica que alienta el heterónimo, por cierto, es una tarea tenaz en el ortónimo Pacheco, quien retrabaja exhaustivamente sus textos como según él mismo afirma en la cita ya descrita: «Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección». Este «Monólogo» es una optación que intenta persuadir hacia una escritura autocrítica e intelectiva, que exige una incesante revisión y renovación a los planteamientos poéticos, en un afán de autosuperación en cada verso.

«*Monólogo del poeta III*» es una interrogación autocrítica y mordaz que denuncia del desgaste de las formas poéticas.

¿A quién pretendes halagar con tan vistas
piruetitas verbales,
o suspirillos dolorosos, retruécanos,
ironías invisibles?

¿Quisieras que alguien te palmase
por lo bien que resuenan
tus cascabeles? –triste
parafernalia de un festín que contemplas
sin estar invitado.

Es mejor que te ocultes en huraños rincones.
Los seres como tú no reciben halagos,
lomos de latigazo o de pedrada.
Y ya nadie te aplaude
por tus jueguitos malabares.
Será mejor bufón,
que ganes los rincones
y allí guardes un púdico silencio [1952]. Pacheco, 1998: 98.

En este poema el tono agresivo encuentra su punto más álgido que culmina en la ridiculización del poeta y su confinación a la marginación y el silencio: «Será mejor bufón,/ que ganes los rincones/ y allí guardes un púdico silencio». El poeta es cruelmente definido y escarnecido. El texto condensa los señalamientos reprobatorios con relación a modas frustradas que pretenden eternidad y absolutismo, al tiempo que cuestiona la manipulación fastuosa de las palabras. El heterónimo no escatima en epítetos peyorativos para burlarse de los estilos rebuscados y las formas aberrantes que abusan de recursos ornamentales, en un supuesto cultivo clásico de la poesía: «piruetitas verbales», «suspirillos dolorosos», «retruécanos,/ ironías invisibles». La figura imperante en el texto es la imprecación,[65] aderezada por la descalificación de las expresiones exageradamente decoradas, postura ya percibida en el poema «Disertación sobre la consonancia», ubicado en la parte ortónima del poemario:

Aunque a veces parezca por la sonoridad del
castellano
que todavía los versos andan de acuerdo con la
métrica;
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
poco tiene en común con La Poesía, llamada así
por académicos precepcionistas de otro tiempo.
Entonces debe plantearse a la asamblea una
redefinición
que amplíe los límites (si aún existen límites),
algún vocablo menos frecuentado por invencible
desafío de los clásicos.
Un nombre, cualquier término (se aceptan
sugerencias)
que evite las sorpresas y cóleras de quienes
–tan razonablemente– leen un poema y dicen:
«Esto ya no es poesía» (Pacheco, 1998: 44).

[65] Figura patética de pensamiento que desea males para sus semejantes. Montes de Oca, 1971: 45.

Texto en el que Pacheco ostenta su preocupación por la definición y delimitación de lo que es poesía, a la par que rebate sus formas y asociaciones, lo cual conlleva a un evidente desencantamiento por el trabajo poético. El poema urge, por tanto, a un replanteamiento de la estética de la poesía. Esta inquietud, a su vez, recuerda los versos del español León Felipe (1884-1968), quien impugnaba las formas castrantes y buscaba la liberación de la poesía:

II
Deshaced ese verso.
Quitadle los laureles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma.
Aventad las palabras,
y si después queda algo todavía,
eso
Será poesía (Felipe, 1998: 13).[66]

En su conjunto, los doce poemas de Julián Hernández denotan que la apuesta del apócrifo es por una poesía llana, directa, transparente y reflexiva, sin atavíos fastuosos ni hermetismos; una poesía que sea producto de la inteligencia, pero comprensible para cualquiera; una poesía incluyente y concluyente. Los poemas de Hernández son de lectura ágil, de ritmo armonioso, aliento breve y puntual. Con un tono cercano a lo argumentativo, sin dislocar sistemáticamente el orden lógico del lenguaje, de vocabulario límpido y de uso común; prefiriendo las figuras de pensamiento por sobre las metáforas rebuscadas, aunque la alegoría es total en el cúmulo de los poemas por su naturaleza apócrifa.

En cuanto a las redundancias de semántica identificadas, los poemas contienen figuras poéticas de dicción por adición de palabra (epíteto) y por combinación de palabra (sinonimia); y de pensamiento descriptivas (paralelo, prosopopeya, dialogismo y enumeración); lógicas (antítesis, gra-

[66] Poema perteneciente al poemario «Versos y oraciones de caminante». escrito en 1920.

dación, paradoja, aforismo, sentencia, alusión, epifonema, deprecación y amplificación); y patéticas (ironía, interrogación, optación, execración e imprecación). En menor grado, muy escasas, apenas se asoman un par de sinécdoques y metáforas. En tanto, las redundancias fónicas revelan que la estructura estrófica es espontánea, sin ataduras a una presentación formal ni forzada; los versos, libres y blancos,[67] se cultivan en constantes de sílabas impares: cinco, siete, nueve y once, sin que por ello se descarte el conteo silábico par; aunque la rima está ausente, la construcción de los versos guardan un ritmo acompasado.

Como se puede apreciar, la aplicación de la estilística de Carlos Reis se prefirió realizarla a la inversa, comenzando por la interpretación de los poemas y el comentario de las figuras detectadas y su significado, con su respectiva explicación al pie de página. Lo anterior para evitar caer en el vicio de la simple enumeración y anotación de los elementos identificados, que sería el primer paso, a fin de hacer más ligera y agradable su lectura.

Con relación a la temática manejada por el heterónimo Julián Hernández, se observa que la autorreflexión del trabajo escritural del poeta y la esencia de la poesía, así como la crítica a las formas aberrantes de estilo, la preocupación por la trascendencia y la condición humana y finita del poeta, son tópicos que no se apartan de los intereses de José Emilio. Más que un contracanto de Pacheco, Hernández es el complemento, la alegoría con la que se redondean las inquietudes de la voz ortónima. En los apartados de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se reparten estas cavilaciones de manera gradual. En la medida en que la voz ortónima va subiendo el tono de sus señalamientos, críticas y propuestas, con el paso de los poemas la voz va metamorfoseando su presentación: de ser directa, pasa a la distancia con la forma impersonal, asume luego el monólogo dramático, se enmascara posteriormente con el bestiario y llega al final del camino con una máscara más elaborada: el heterónimo.

Los poemas ortónimos «Aceleración de la historia», «Crítica de la poesía», «Dichterliebe», «Job 18, 2», «Disertación sobre la consonancia», «*Venus Anadiomena* por Ingres», «Escolio a Jorge Manrique», «La experien-

[67] Versos que no se sujetan ni a la métrica ni a la rima asonantada o aconsonantada.

cia vivida», «Pompeya», «Conversación romana» y «Los grillos (defensa e ilustración de la poesía)», entre otros, y los del heterónimo Hernández muestran, de alguna manera, la misma preocupación por la esencia de la poesía, criticando de paso lo que circunda al hecho poético. Los poemas ortónimos son especulativos y pesimistas; buscan definir o replantear lo que es poesía, sus características y límites; indagan y critican el trabajo del poeta, el uso y trato que le da a las palabras; cuestiona la inspiración y la originalidad; previenen la posible extinción de la poesía, denuncian la oposición y el repudio que enfrenta; además que reflexionan su valor y permanencia entre las culturas con el paso del tiempo. Los poemas del heterónimo Hernández tienen un dejo más contundente y crítico, quizá porque el poeta se ha enmascarado con otro nombre y personalidad que le permiten ser aún más incisivo y mordaz o quizá porque el personaje, al ser un poeta maduro, tiene la autoridad de hablar con la total seguridad que la experiencia y la ironía le confieren para atacar a la crítica; cuestionar a las vanguardias y generaciones y designar ideales soberbios, así como también exigir con un tono de mandato el ánimo que deben comportar los nuevos poetas «Hay que ser implacables», dictar lo que se debe escribir «este mundo», condenar de antemano el oficio poético y autocriticar la labor poética demandando estilizar las formas versificatorias. En palabras más breves, ambas posturas, ortónima y heterónimo, coinciden en la crítica y replanteamiento de la poesía.

Las preferencias y características estilísticas de Hernández, ya mencionadas renglones arriba, no difieren en demasía con el estilo de Pacheco. La comparación de textos entre uno y otro evidencian que Pacheco no concreta un desprendimiento absoluto de su estilística, como sí puede advertirse en Pessoa y Machado con respecto a sus heterónimos.

«Disertación de la asonancia», como su nombre lo indica (*disertación*), es un poema altamente argumentativo, un razonamiento metódico sobre la esencia de la poesía y la propuesta de replantear las formas poéticas, de liberar a la escritura de encasillamientos. Los recursos estilísticos en este poema son mínimos, el dialogismo se asoma entre los versos discursivos: «si aún existen límites, se aceptan/ sugerencias» y «que evite las sorpresas y cóleras de quienes/ –tan razonablemente– leen un poema y dicen:/ «Esto ya no es poesía».

En «Job 18, 2» Pacheco recurre a elementos bíblicos –como en «Dijo Samuel (tal vez sin darse cuenta…» Una cita textual del Libro de Job abre el poema. Este verso inaugural puede ser apreciado como una figura de pensamiento patética de tipo interrogación: «¿Cuándo terminaréis con las palabras?», cita que Pacheco deconstruye en la última estrofa con un epifonema, que culmina en un verso con imagen metafórica: «…hacer que brote el agua en el desierto», alegoría de otro pasaje bíblico: el Éxodo y el milagro de Moisés de hacer brotar agua de las piedras con su cayado (17, 4). El poema, por otro lado, responde a la figura de dialogismo en un evidente tono argumentativo.

«La experiencia vivida» recrea de nueva cuenta la figura de interrogación con un afán de cuestionar el origen de la inspiración y/o el empleo del «plagio involuntario» con el cual se construye la literatura: «¿son instrumentos de la inspiración/ o de fatales citas literarias?» El tono argumentativo también está presente.

En «Crítica de la poesía» la figura de dialogismo es recreada para reflexionar el trabajo poético. El poema incluye una figura antítesis compuesta por dos numeraciones o sinonimias, que ostenta la intención de definir a la poesía a través de una gradación. La sinonimia está articulada por triadas de calificativos, que van de lo peyorativo a la sublimación: «La perra infecta, la sarnosa poesía/ risible variedad de la neurosis» y «La dulce, eterna, luminosa poesía».

«Dichterliebe» abre con un aforismo de principio similar a los escritos por Julián Hernández: «La poesía tiene una sola realidad: el sufrimiento». Sentencia que pretende definir los límites de la realidad poética.

Estos poemas ortónimos, descritos por compartir las preocupaciones poéticas que el apócrifo, presentan un uso similar de la palabra: llana, directa, cotidiana, sin ornamentaciones rebuscadas; así también el metro, el ritmo y la rima se mantienen en los mismos registros que los indicados en el heterónimo.

Poemas de Fernando Tejada

En el «Cancionero», Fernando Tejada le sigue a Julián Hernández con una selección de siete poemas pertenecientes a *Los amores* (estudio y profana-

ción de Pierre Ronsard).[68] Cronológicamente, Fernando Tejada es siete años mayor que José Emilio Pacheco y murió a los 27 años, cinco años antes que el autor empezara a escribir los textos apócrifos. Tejada, menciona la biografía, fue un poeta joven que murió sin haber publicado libro alguno, aunque parte de su obra se encuentra publicada en la revista *La Torre de Marfil*. De los amores se dice que «parodian, distorsionan y saquean un texto clásico para llevarlo a un contexto degradado en otra época. No siempre con acierto, oponen una de las posibles realidades actuales (1959) del amor-pasión al concepto aún trovadoresco y petrarquista»: el amor cortés, tópico por el que se distinguen los sonetos más conocidos de Pierre de Ronsard: *Sonets pour Hélène* (1578). Sin embargo, los de Tejada son poemas que atentan no sólo la temática de dichos sonetos, sino también la estructura y composición estrófica, desplazando al soneto y sus perfectos endecasílabos, por estrofas de dos, cuatro, cinco y diez versos, de estilo libres y blancos. Por esta actitud irreverente, Tejada puede ser considerado un «hereje» de la literatura.

El poema inaugural de *Los amores*, «Cuando los dos estemos muertos», marca la línea del conjunto poemático: la profanación del amor idílico y el tono antirromántico. Su exigencia por la inmediatez y por la contemplación del aquí y del ahora, echa abajo el concepto del amor cortés[69] y la tradición

[68] Nótese que en el título de los poemas de Tejada, al apellido Ronsard le falta el «de» para ser Pierre de Ronsard.

[69] El amor cortés es un código de comportamiento que definía las relaciones extramaritales entre enamorados pertenecientes a la nobleza en Europa occidental durante la Edad Media. Influido por las ideas de la caballería y del feudalismo, el amor cortés requería la adhesión a ciertas reglas elaboradas en las canciones de los trovadores, que provenían originalmente del *Arte de amar* de Ovidio. De acuerdo con esas convenciones, un caballero, enamorado de una mujer casada de alcurnia, tenía que demostrar su devoción mediante gestas heroicas y escritos amorosos, presentados de forma anónima. Una vez que los amantes se habían comprometido uno al otro y consumado su pasión, tenía que mantenerse en completo secreto. En la Edad Media, la mayoría de los matrimonios entre nobles eran meros contratos de negocios y el amor cortés era una forma de adulterio aprobado, que no suponía una amenaza ni al contrato matrimonial ni al sacramento religioso. Pacheco, 2004, vol, 1: 606.

del amor idealizado y eterno. Tejada, blasfemo, desacraliza el mito amoroso de cara a la finitud de la vida y el escenario imprevisto de la muerte:

Cuando los dos estemos muertos
nada habrá de estas rosas
ni de estos versos.
Mientras dure el amor
ámame, entonces (Pacheco, 1998: 100).

En tan sólo cinco versos, en su mayoría de arte menor, el apócrifo expresa sin reservas la realidad finita del hombre y la imposibilidad del amor eterno, situación por la que reclama sin miramientos la ejecución del amor carnal, en una abierta imprecación contra las formas del canto cortesano. Dos figuras de pensamiento constituyen al poema: una prolepsis[70] advierte que una vez que la muerte se avecine, nada, ni el recuerdo de unos versos, quedarán para dar testimonio del amor; mientras que un epifonema demanda la acción amorosa como único medio de realización y prueba de su existencia.

Para dar continuidad al tema antiamoroso una interrogación lacónica reflexiona la ruptura en la ausencia: «¿Qué harás todos los días/ desde que no te veo?» (Pacheco, 1998: 101). Pregunta que dista por mucho de ser una lamentación o la exclamación del sufrimiento que ha dejado la pérdida de una relación. Por el contrario, estos versos asoman una indagación morbosa por saber lo que «alguna vez persona amada» pudiera estar haciendo con otro amor.

A partir del tercer poema, la evocación del francés Pierre de Ronsard se incrementa con la presencia de versos suyos, tomados del segundo libro de *Sonetos para Helena*.[71] El texto tres abre con el epígrafe: «–Ronsard me célé-

[70] O Anticipación, figura lógica de pensamiento que previene las objeciones que pudieran oponerse y las refuta hábilmente. Montes de Oca, 1971: 40.

[71] «Antes que seas vieja ya me habrás olvidado»… señala que el epígrafe que invoca pertenece al poema XLIII del segundo libro de *Sonetos para Helena*. Sin embargo, la fuente electrónica de la cual se recogieron todos los poemas de Pierre de Ronsard marca a este texto con el número XXIV. Se ignora la causa de la diferencia de referencias, pero para aclarar dudas de la numeración se puede consultar en: www.poesies.net/ronsard.html

brait du temps que j'atais belle».[72] Lo que el apócrifo realiza en este texto es una deconstrucción del tópico amoroso, a través de la síntesis del tema loado por el poeta francés en el original. La versión de Tejada dice:

Antes de que seas vieja ya me habrás olvidado.
Y si por confusión sueltas mi nombre
a tu lado una joven dirá:
—¿Quién era ese? (Pacheco, 1998: 101).

Nuevamente la prolepsis es instrumento estilístico para condenar las relaciones amorosas a los rincones del olvido en la memoria y, como en el texto primero, poner fin al vínculo afectuoso, incluso en el secreto, hecho que culmina en una interrogación que metafóricamente aniquila al amante mediante el desconocimiento. Por el contrario, el poema de Ronsard canta:

XXIV

Cuando usted sea vieja, en la noche, frente a la chimenea
sentada cerca del fuego, devanando e hilando,
dirá, cantando mis versos, vanagloriándose:
Ronsard me celebró en los tiempos en que fui bella.

Entonces, no tendrá sirvienta que escuche tal nueva,
sobre el bordado a medio dormir,
y no despertará al ruido de mi nombre
bendiciendo el vuestro, de alabanza inmortal.

Estaré bajo la tierra y fantasma sin huesos
tomaré mi reposo en las sombras de los arrayanes
usted será una vieja arrodillada en la tumba,

[72] «Ronsard me celebró en los tiempos en que fui bella». La traducción al español de todos los poemas en francés de Pierre de Ronsard fue llevada a cabo por la poeta Xitlalitl Rodríguez Mendoza.

extrañando mi amor y arrepintiéndose de su orgulloso desdén.
Viva, si me cree, no espere a mañana:
corte desde hoy las rosas de la vida.

XXIV

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
assise aupres du feu, devidant et filant,
direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant,
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
desja sous le labeur à demy sommeillant,
qui au bruit de Ronsard ne s'aille resveillant,
benissant vostre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantaume sans os:
par les ombres Myrtheux je prendray mon repos.
vous serez au fouyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour, et vostre fier desdain.
vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
cueillez dés aujourd'huy les roses de la vie.

Tejada toma parte del primer cuarteto de Ronsard, sintetiza las otras tres estrofas y desarrolla su propia versión. En el original, la prolepsis también está presente en los primeros cuatro versos: un hombre le habla a su amada en proyección hacia el futuro y le augura los probables escenarios que podrían suceder en torno a su amor. Un reproche en el último terceto «extrañando mi amor y arrepintiéndose de su orgulloso desdén» se presenta como un exhorto para que la amada tome una decisión en la relación. No obstante, a pesar de la demanda expresada, el tratamiento de Ronsard no se aleja del estilo posrenacentista de la época. Incluso, para reforzar la devoción que implica el amor cortés, el francés inserta una imagen que rememora a la heroína Penélope, eternamente «devanando e hilando». En

contraparte, Tejada no hilvana más que unas cuantas palabras para manifestar proféticamente el estado siguiente a la ruptura amorosa. El desdén y la inmediatez están a la orden, por ello sentencia que antes de la vejez (no «cuando usted sea vieja») el amor que acaba está condenado a morir y a ser olvidado. La interrogación final, totalmente irónica: «¿Quién era ése?», resta cualquier posibilidad al amor memorable.

El cuarto poema abre con otro epígrafe de Ronsard: «Je te plante en ta faveur cet arbre de Cybelle».[73] La idea de lo finito y la imposibilidad del amor eterno se destaca de manera mordaz y terminante con la imagen ofrecida en este texto: un árbol que en su corteza guarda el testimonio de dos enamorados es arrancado, cuya figura metafórica sugiere que el amor ha sido extirpado desde la raíz:

> El tronco de aquel árbol en que un día
> inscribí nuestros nombres enlazados
> hoy no perturba el tránsito en la calle:
> ya lo talaron, ya lo hicieron leña (Pacheco, 1998: 101).

El árbol, símbolo de la perpetua regeneración, de la inmortalidad de la vida y representación de la fecundidad, según Chevalier, enfrenta el embate de la modernidad y su espacio es usurpado por el tránsito vehicular. La tala del árbol es significativa porque borra de tajo el romántico arrebato de grabar los nombres en la corteza, en un afán por plasmar un amor que se creía, cursi, duradero. Irónicamente, ya ni el árbol existe. Tejada es contundente y con una díada fulmina la existencia de éste y, por ende, de los «nombres enlazados»: «Ya lo talaron, ya lo hicieron leña». Por otro lado, y realizando una lectura de sesgo como diría Antonio Machado, es decir, profundizando un poco más en el sentido e intención de las palabras, es posible decir que el árbol cobra vida a través de una prosopopeya,[74] pues al ser eli-

[73] «Yo planto a tu favor este árbol de Cibeles». Mientras Pacheco señala que este verso corresponde al poema VII del segundo libro de *Sonetos para Helena*, en el sitio electrónico de Ronsard viene marcado como el número VIII. Disponible en: www.poesies.net/ronsard.html

[74] Figura de pensamiento que da vida a los seres inanimados. Montes de Oca, 1971: 38.

minado ya «no perturba el tránsito de la calle». La acción de «no perturbar» (inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien, señala el *Diccionario de la Lengua Española*) pudiera remitir al desconcertante mito desarrollado en el poema de Ronsard y citado en el epígrafe: la historia de Cibeles y Atis.

VIII

Yo planto a tu favor este árbol de *Cibeles*,
este *Pino*, en el que tus honores se leerán todos los días:
ahí gravé sobre el tronco nuestros nombres y nuestros amores,
que crecerán al gusto de la nueva corteza.

Faunos, que habitan mi tierra paterna,
que traen sobre el Loir vuestras danzas y paseos,
favorezcan la planta, y denle cuidado,
que el verano no la queme, y el invierno no la hiele.

Pastor, que llevarás a ese lugar tu rebaño,
flaqueando una égloga en tu caña de avena,
amarra a este árbol un cuadro cada año,

que testimonie a los viajeros mis amores y mi pena:
y luego arrojándoles leche y sangre de cordero,
di, este pino es sagrado, es la planta de Helena.

VIII

Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle,
ce Pin, où tes honneurs se liront tous les jours:
j'ay gravé sur le tronc noz noms et noz amours,
qui croistront à l'envy de l'escorce nouvelle.

Faunes, qui habitez ma terre paternelle,
qui menez sur le Loir voz danses et voz tours,

favorisez la plante, et luy donnez secours,
que l'Esté ne la brusle, et l'Hyver ne la gelle.

Pasteur, qui conduiras en ce lieu ton troupeau,
flageolant une Eclogue en ton tuyau d'aveine,
attache tous les ans à cest arbre un Tableau,

qui tesmoigne aux passans mes amours et ma peine:
puis l'arrosant de laict et du sang d'un agneau,
dy, Ce Pin est sacré, c'est la plante d'Heleine.

El soneto constituye una deprecación y es una súplica que clama el cuidado del árbol para perpetuarlo como símbolo del amor de los amantes, ya que la corteza alberga la inscripción de los nombres y los amores. No obstante, la mención de Cibeles, del *Pino* (Atis) y del ritual de veneración anual al árbol, encuentra relación con un mito pagano. De acuerdo con Chevalier:

> Cibeles, madre de los dioses y símbolo de la líbido maternal, es andrógina tal como el árbol. Pero una andrógina ardiente de amor para con su hijo. Como, por el contrario, el deseo del joven dios lo lleva hacia una ninfa, Cibeles, celosa, lo vuelve loco. Atis, en el paroxismo del delirio con que lo ha azotado su madre, locamente enamorada de él, se castra bajo un pino, árbol que desempeña un papel capital en el culto que se le rinde. (Una vez al año el pino es cubierto con guirnaldas, se le colocaba una imagen de Atis y después se abatía el árbol para simbolizar la castración). En el colmo de la desesperación Cibeles arranca el árbol del suelo, lo lleva a la gruta y llora. Así, he aquí la madre ctónica que esconde a su hijo en su antro, es decir, en su regazo; pues, según otra versión, Atis es metamorfoseado en pino. Aquí, el árbol es ante todo el falo, pero también la madre, visto que se le suspende la imagen de Atis. Esto simboliza el amor del hijo atado a su madre. En la Roma imperial un pino cortado, recuerdo símbolo o simulacro de Atis, se transfería solamente al Palatino el 22 de marzo, para la fiesta llamada del *Arbor intrat* (2003: 127).

Así pues, el de Cibeles y Atis es un amor contranatura, un amor escandaloso y perturbador. El poema de Tejada comportaría entonces dos signi-

ficaciones, de las cuales una de ellas estaría a manera de sustrato: el desprendimiento de un amor y su olvido, y el mito de Cibeles y Atis como representación de un amor frustrado, imposible y que iría en contra de toda lógica: un antiamor.

En el quinto poema de Tejada se intensifica el contracanto amoroso. Cualquier rastro de romanticismo o veneración a la amada es eliminado por las imágenes degradantes ofrecidas:

> Para que en la montaña tu recuerdo quedase
> un manantial purísimo consagré a tu memoria.
> Hoy en el manantial medran los sapos
> y sólo prueban su agua los mosquitos (Pacheco, 1998: 101).

Si bien existe la intención de hacer una alabanza a la amada y alcanzar su perpetuidad a través de una hazaña (consagrar un manantial purísimo a la memoria de la amada), este propósito es mermado por la blasfemia de que es objeto el amor: «el manantial purísimo» es transgredido en su esencia límpida al convertirse en sitio que reproduce sapos y alimenta sólo los mosquitos, imagen de podredumbre y desprecio que aparenta la descomposición del amor y la imposibilidad de lo perdurable. La figura que envuelve al poema es una gradación[75] peyorativa, una deconstrucción envilecida del texto francés evocado por el epígrafe «Quiconques en boira, qui amoureux il devienne»,[76] cuyo poema dice:

> L
>
> En tu honor inundé la llanura
> mientras monta al Cielo inscrito en un Pino,
> invocando a todos los Dioses, y derramando vino,
> consagro a tu nombre esta bella Fuente.

[75] Figura lógica de pensamiento que presenta varias ideas en progresión ascendente o descendente de interés o significación. Montes de Oca, 1971: 40.

[76] «Cualquiera que beba, se enamorará». En el texto de Pacheco se indica que el verso pertenece al poema LXII, del segundo libro de *Sonetos para Helena*. Sin embargo, en el sitio electrónico de Ronsard este poema corresponde al L.

Pastores, que vuestros rebaños rizan de blanca lana,
no rebasen estos bordes: aquí florece el Rhin,
y la flor, en la que el maestro encontrara tan terrible destino,
y nunca se llame la Fuente de Helena.

Aquí podrá reposar el viajero en verano,
y sentado bajo la hierba a la sombra compondrá
mil canciones de Helena, y de mí se acordará.

Cualquiera que beba, se enamorará:
y luego, sorbiéndola, tome una flama
tan tibia, que en el corazón se calentará la mía.

L

Afin que ton honneur coule parmy la plaine
autant qu'il monte au Ciel engravé dans un Pin,
invoquant tous les Dieux, et respandant du vin,
je consacre à ton nom ceste belle Fontaine.

Pasteurs, que voz troupeaux frisez de blanche laine
ne paissent à ces bords: y fleurisse le Thin,
et la fleur, dont le maistre eut si mauvais destin,
et soit dite à jamais la Fontaine d'Heleine.

Le Passant en Esté s'y puisse reposer,
et assis dessus l'herbe à l'ombre componer
mille chansons d'Heleine, et de moy luy souvienne.

Quiconques en boira, qu'amoureux il devienne:
et puisse, en la humant, une flame puiser
aussi chaude, qu'au coeur je sens chaude la mienne.

Como se aprecia, en el poema del francés el arrebato por la amada convierte al agua en elixir de amor, capaz de enamorar a cualquiera que beba de ella. En cambio, el apócrifo crea una imagen grotesca y repulsiva en la

que tan sólo los sapos y los mosquitos disponen del líquido, símbolo que fortalece el menosprecio por el tópico amoroso.

«Si supieras mi amor, lo que es ir caminando» es el sexto poema de Tejada, en el cual hace una pausa en torno a Pierre de Ronsard para invocar ahora a otro personaje histórico literario: José Juan Tablada (1871-1945). El texto ostenta un tono cotidiano, es la instantánea de un personaje que va caminando una tarde por la calle y que cree ver en todas las mujeres a la dama idealizada. El sentimiento de frustración y la idea del amor imposible coronan a este canto:

(*D'aprés José Juan Tablada*)
Si supieras mi amor, lo que es ir caminando
por la Avenida Juárez a las doce del día
y creer encontrarte en las mujeres
que pasan por mi lado, tan lejanas
como tú de mis ojos y mi vida (Pacheco, 1998: 102).

La deconstrucción es practicada al poema «Quinta Avenida» de Tablada:

¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida!

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
áureo Jove pluvial, como a Danae,
o por ser impregnadas de un tesoro,
al asalto de un toro de oro
tendéis las ancas como Pasifae?

¿Sobáis con perversiones de cornac
de broncíneo elefante la trompa metálica
o transmutáis, urentes, de Karnak
la sala hipóstila, en fálica?

¡Mujeres FIRE-proof a la pasión inertes,
hijas de la mecánica Venus made in America;

de vuestra fortaleza, la de las cajas fuertes,
es el secreto… idéntica combinación numérica! (Tablada, 1971: 38).

Pacheco toma de este poema sólo los primeros dos versos para recrear la imposibilidad del amor. Visto el texto en comparación con los otros cinco ya revisados, en estos versos Tejada es más mesurado con respecto a la manera de referirse a la amada. De hecho, pareciera que el poema guarda cierto dejo romántico, un canto nostálgico y el añoro por la relación amorosa. No obstante, no puede dejarse de lado la esencia sugerida: (*D'aprés José Juan Tablada*), que remite al poema «Quinta Avenida». En este texto, el poeta Tablada no es nada cortés y caballero con el trato que le dedica a la figura femenina, estilo que por tanto comparte con su homólogo ficticio expresado en los demás poemas. Lo antirromántico sobreviene, pues, con la cita de Tablada, quien pervierte la imagen de la mujer y los mitos alrededor de ésta[77] en su avidez por criticar a las féminas que, por su belleza y atributos, parecieran inalcanzables por los hombres. «Hijas de la mecánica Venus made in America» es quizá la mayor ofensa figurada emitida por el mexicano:

Al dejarme creíste ganar algo, muchacha.
Ahora, pasado el tiempo, hablas de mí con otro.
Dices que sólo valgo cuando empaño
la blancura insondable de una página.
Y crees que la poesía va a preservar mi nombre.

Te agradezco esa última, esa inútil
manera de quererme.
Te equivocas
(lo digo sin dolor y sin desprecio a nada):
mis versos vivirán menos que tu belleza (Pacheco, 1998: 102).

Es el último poema de Tejada en el que ya no es exclusivo el intento por desvirtuar el amor, pues también arremete en contra de la poesía y su pretensión de fijar en el tiempo un canto con el objetivo cursi de inmorta-

[77] Los mitos que tienen que ver con Venus o Afrodita, diosa del amor y la belleza.

lizar a la amada y, por ende, al poeta. La voz poética le reprocha a la mujer venerada su inútil compasión y la desengaña de la vana creencia medieval, que «creía que la poesía confiere gloria eterna a los hombres celebrados por ella» (Curtis, 1998: 669), que los versos son capaces de preservar un nombre y trascender a un hombre. El desamor es resultado del despecho y la amargura de saberse no correspondido y falsamente admirado por la amada: «ahora, pasado el tiempo, hablas de mí con otro»; cita que incluso abre la posibilidad a un triángulo amoroso implícito. En el poema se advierte que por parte de la musa existe desdén hacia el hombre, pero aprecio hacia la figura del poeta. Este hecho colma a los versos de un tono pesimista que a su vez emiten, con fino sarcasmo, un vejamen que le augura a la dama en cuestión su condena a envejecer y a perder su belleza. «Dices que sólo valgo cuando empaño/ la blancura insondable de una página», es una sentencia que minimiza al hombre-poeta y condiciona su valía a la ejecución del acto poético. «Empañar» ostenta un sentido peyorativo que califica a la poesía de fugaz, toda vez que se le compara a la escritura con el efecto que se produce cuando el vapor del agua afecta a una superficie. Esta comparación vuelve intrascendente a toda palabra impresa. «Empañar» también puede percibirse con una intención negativa que pretende oscurecer o menguar el mérito o gloria de la misma poesía. Esta fugacidad y falta de valía de los versos están plasmados en el epifonema con que cierra el poema: «mis versos vivirán menos que tu belleza». Ambos, versos y belleza, son condenados por el poeta a la extinción inmediata y al olvido.

Destaca también en este último poema de Tejada la incursión, por vez primera, en la problemática de la poesía y la posibilidad de la trascendencia a través de ella; combinando así el contracanto amoroso y el desdén por un arte mal estimado. La antítesis temática está sustentada en el epígrafe: «Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive…».[78] Mientras Tejada expone que amor, belleza y poesía son incapaces de trascender en el tiempo y, por el contrario, son fugaces y finitos, Ronsard, por el contrario, abraza la esperanza que la poesía puede fijar el amor y la belleza de la

[78] «Para que siempre viva de siglo en siglo». Este es el único poema en el que Tejada coincide con la numeración del segundo libro de *Sonetos para Helena*, tal y como viene numerado en el sitio electrónico de Ronsard.

amada, puesto que predice que en sus textos vivirá «de siglo en siglo», por la tradición literaria.

II

Para que siempre viva de siglo en siglo
la perfecta amistad que Ronsard le portó,
como vuestra belleza le obstruyó la razón,
como usted enlazó su libertad cautiva:

para que de edad en edad llegue a nuestros sobrinos,
que en toda mi sangre esté vuestra figura,
y que nada sino a usted mi corazón no deseó,
yo le doy como regalo esta Siempreviva.

Ella vive largamente en su joven verdor.
Largo tiempo después de su muerte yo os haré revivir,
por poco que sea de ayuda un gentil servidor,

que sirviéndole, quiere seguir todas las virtudes.
Usted vivirá (creedme) como Laurel en grandeza
por lo menos hasta que vivan las plumas y el libro.

II

Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive
la parfaite amitié que Ronsard vous portoit,
comme vostre beauté la raison luy ostoit,
comme vous enlassez sa liberté captive:

afin que d'âge en âge à noz neveux arrive,
que toute dans mon sang vostre figure estoit,
et que rien sinon vous mon coeur ne souhaitoit,
je vous fais un present de ceste Sempervive.

Elle vit longuement en sa jeune verdeur.
Long temps apres la mort je vous feray revivre,
tant peut le docte soin d'un gentil serviteur,

qui veut, en vous servant, toutes vertus ensuivre.
Vous vivrez (croyez-moy) comme Laure en grandeur,
au moins tant que vivront les plumes et le livre.

Para el apócrifo, tal parece que el amor cortés, la eterna amada y su belleza, así como la poesía de vida perdurable son supuestos y utopías que se desvanecen ante la irremediable muerte, el paso del tiempo y la inmediatez del momento.

Este último poema de Tejada no sólo es el más amplio en versos, metros y temáticas, sino que también es el más elaborado en recursos estilísticos: la metáfora «la blancura insondable de una página», la prosopopeya «…la poesía va a preservar mi nombre, un par de díadas enfáticas que buscan reforzar la intención degradante de amor y poesía «…esa última, esa inútil», «…digo sin dolor y sin desprecio…», el epifonema «mis versos vivirán menos que tu belleza», la gradación y el dialogismo que envuelve a todo el texto, son los elementos que el apócrifo trabaja como no lo había hecho en los poemas anteriores, caracterizados por su brevedad, sobriedad y franqueza.

Fernando Tejada profana de manera rotunda los poemas posrenacentistas de Pierre de Ronsard: atenta contra la estructura clásica del soneto, libera a los versos de las ataduras del metro y la rima, y tergiversa el tópico amoroso de carácter cortés para proponer el canto del antiamor. Su apuesta es por una poesía irreverente, de estilo sutil pero corrosivo, puntual y de aliento breve. Las redundancias fónicas giran en torno de estrofas conformadas por dos, cuatro, cinco y diez versos, con metros que oscilan entre las cinco y catorce sílabas, y ritmos que le imprimen un tono argumentativo. Por la brevedad de su exposición, casi aforística, el apócrifo no cultiva las figuras de palabras. Tejada opta por trabajar más las redundancias estilísticas semánticas a partir de las figuras de pensamiento, instrumentos de los cuales se sirve para manifestar y fortalecer su oposición al amor. Los poemas constituyen en su totalidad un juego de deconstrucción, parodia y antítesis: son el contracanto insolente y mordaz del amor cortés y la idealización de la dama. Quien conozca los *Sonetos para Helena*, y sea un purista celoso y defensor de las formas

y los textos clásicos, verá en Tejada a un Pierre de Ronsard ridiculizado, cuyo canto solemne ha sido mancillado y despojado de la grandeza del soneto. Por una afrenta de esta naturaleza, el apócrifo Tejada bien puede ser acusado de herejía hacia textos clásicos, todo un apóstata literario.

Los poemas del heterónimo Tejada introducen en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* la temática amorosa, aunque en su faceta de canto de desamor. En poemas antes mencionados el tópico estaba ausente, si acaso «Pompeya»[79] es el único texto en el que José Emilio lo toca esquivo:

> La tempestad de fuego nos sorprendió en el acto
> de la fornicación.
> No fuimos muertos por el río de lava.
> Nos ahogaron los gases. La ceniza
> se convirtió en sudario. Nuestros cuerpos
> continuaron unidos en la piedra:
> petrificado espasmo interminable (Pacheco, 1998: 67).

Sin embargo, el poema es preciado no tanto por lo que dice, sino por cómo lo dice. «Pompeya» es un ejercicio del monólogo dramático, antesala del heterónimo, donde Pacheco asume la voz de uno de los amantes para recrear el momento último de la existencia de esta histórica pareja petrificada en un abrazo por las lavas del Vesubio. Su presencia anterior forma parte de esa gradación ya descrita con que el autor va preparando el camino con rumbo a la heteronimia.

Una última apreciación. La propuesta de Tejada-Pacheco de parodiar los sonetos de Pierre de Ronsard coincide con la intención de glosa que Antonio Machado practica a partir del francés. Este hecho permite observar al español como un contraejemplo del apócrifo pachequiano. En *Nuevas canciones* el sevillano glosa[80] a Ronsard conservando el estilo, el tono y la estructura del

---

[79] «Homenaje a la cursilería», al igual que los cantos de Tejada, es un poema de desamor, más que amor, que ridiculiza las acciones románticas que giran en torno a los enamorados.

[80] La glosa no debe ser entendida en su sentido estricto de forma poética, cuyos versos de una estrofa inicial se van comentando al final de cada una de las que siguen, de modo que en cada estrofa se glosan uno o dos versos de la primera, que van al

soneto, con todo y endecasílabos asonantados, que emulan en demasía a los poemas del francés. Partiendo del supuesto «Un poeta manda su retrato a una bella/ dama que le había enviado el suyo» (Machado, 1984: 918), Machado recrea en tres sonetos –a la manera de Ronsard– la reflexión amorosa en torno a una pareja que se corteja. La zozobra por lo incierto, el tiempo, su fugacidad y estragos sobre los amorosos; el tránsito del amor y las relaciones, así como la exhortación a la pasión, son tratados con una cadencia muy similar al estilo trovadoresco desarrollado por Ronsard. Situación completamente diferente en el caso de José Emilio Pacheco, en voz de su heterónimo.

El heterónimo como pastiche imaginario

Hojas arriba se habían sugerido dos maneras de leer los heterónimos pachequianos. Una primera lectura atendería a su naturaleza de «apéndice», como un apartado adicional en el que se presenta una temática y una propuesta poética de dos autores (ficticios) independientes de José Emilio Pacheco. Una segunda propuesta de lectura sería la que aprecie a esta sección, apócrifa y añadida, de forma incluyente y en relación con el resto del poemario, con el fin de intentar descifrar su cometido dentro de la estructura completa del libro, al ser parte constituyente de un todo.

El comentario concerniente al primer tipo de lectura se ha desarrollado en las líneas anteriores. Ahora restaría releer a los heterónimos como una fracción sustantiva del poemario, involucrada con los demás apartados. Para tal efecto, se han tomado conceptos teóricos literarios de Gérard Genette, los cuales abren una posibilidad de interpretación de los heterónimos pachequianos, vistos desde una perspectiva estilística y como un ejercicio creativo de la práctica escritural de José Emilio.

El término «palimpsesto» ya ha sido introducido en el capítulo primero cuando se hizo referencia a la condición de intertextualidad o hipertextualidad de la literatura. Características que inevitablemente provocan la evocación de múltiples voces poéticas y su cruce ocasional tanto en el desarrollo

final de la que le corresponden. Montes de Oca, 1971: 141. Debe tomarse la glosa como una explicación o comentario de un texto o como la variación que el artista puede ejecutar sobre un texto, pero sin sujetarse rigurosamente a él.

creativo de cada «nueva» obra, como en la recepción e interpretación de textos al momento de someterlos a la lectura. El concepto palimpsesto será entendido entonces como el entramado de ecos de otros poetas, los cuales pueden presentarse a manera de sustrato en un texto de nueva creación y en formas muy diversas.

Etimológicamente, Guido Gómez de Silva define al palimpsesto como un «manuscrito que se ha escrito más de una vez, borrando imperfectamente la escritura anterior». Del latín *palimsestus*, 'palimpsesto', del griego *palimsēstos* 'palimpsesto; raspado de nuevo', de *pálin* 'de nuevo, nuevamente' + -ps*ēstos* 'raspado, borrado', de *psēn* 'raspar, frotar' (1998: 513). La idea palimpsesto refiere a un texto que ha sido raspado para borrar lo que antes se había escrito en él y así poderlo reutilizar. En el medievo esta fue una práctica común en los monasterios, con el fin de reutilizar pergaminos, cuyos contenidos eran generalmente paganos. En la práctica escritural, queriendo o no, debido a que es imposible deslindarse de la tradición literaria y del bagaje cultural que se lleva consigo, en todo autor emerge de continuo el palimpsesto al reutilizar el lenguaje para enunciar y transformar ideas ya tratadas.

Genette se apropia de la metáfora de este término para desarrollar conceptos con los cuales trata de escudriñar las influencias explícitas e implícitas, conscientes e inconscientes, que se pueden encontrar en la literatura. *En Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el autor desarrolla su teoría de la «transtextualidad», o trascendencia textual del texto, de la cual se sirve para evidenciar «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10), es decir, apreciar la literariedad de la literatura: explicar qué hay de literario en la literatura y qué referencias literarias aparecen en una obra. Dicha transtextualidad puede presentarse en cinco formas de relaciones: 1) *intertextualidad*, que es la relación de copresencia entre dos o más textos y que puede ser identificada a través de la *cita* (su forma más explícita y literal), el *plagio* (referencia menos explícita o canónica y que consiste en la copia no manifiesta, pero sí literal del texto al que se alude) y la *alusión* (que es un enunciado cuya comprensión supone la apreciación de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente); 2) *paratexto*, que establece una «relación menos explícita y más distante» entre el texto con los elementos que lo conforman: títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas

al pie de página, epígrafes, ilustraciones, etc., que generan un entorno al texto y a veces una interpretación; 3) *metatextualidad* o comentario, que es la relación que une a un texto con otro texto que habla de él sin citarlo explícitamente; esta relación es por excelencia del orden crítico; 4) *hipertextualidad*, es la relación que une a un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto), donde uno deriva del otro mediante un trabajo intelectual, y donde B no puede existir sin la referencia de A; la hipertextualidad se origina a partir de una operación transformadora, que puede ser simple (realizando cambios mínimos) o compleja (llevando a cabo una imitación); y 5) *architextualidad*, que es una relación «muda» que articula una mención paratextual (componente interno o externo del texto) de pura pertenencia taxonómica para expresar el tipo de discurso, género literario y modo de enunciación del que depende cada texto en singular, llámese poesía, relato, novela, etc., y que acompaña al título en la cubierta de un libro –por ejemplo: *Novelas ejemplares* (Genette, 1989: 10-16).

De manera específica interesa la cuarta relación de transtextualidad para comentarla en el objeto de estudio en cuestión: la hipertextualidad. Según Genette, la hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad, ya que no hay una obra literaria que no evoque a otra, situación por la que afirma que todas las obras son hipertextuales.

La hipertextualidad tiene tres géneros: la parodia, el travestimiento y el pastiche. De estos tres, el último es el que incumbe al trabajo heteronímico. Sin embargo, un breve repaso de los otros dos servirá para marcar las diferencias y sutiles distancias que separan a uno del otro.

El término parodia, primera forma de la hipertextualidad, se conforma de las etimologías: *ôda*, «canto», y *para*, «a lo largo de» o «al lado»; *parôdien* o *parôdia* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz (*ibid*.: 20). Gómez de Silva añade al significado de parodia la intención de imitación burlesca del estilo de un autor (1998: 520). Por su parte, Genette argumenta que la parodia responde a las desviaciones del texto hacia otro objeto, a través de modificaciones mínimas, para proporcionarle una significación distinta. Genette dilucida diferentes tipos de parodias, según tres apreciaciones de autores. De acuerdo con Aristóteles (384-322 a. C.), hay tres versiones de parodias: 1) cuando se aparta al texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible, 2) cuando el texto se transporta íntegramente a otro estilo,

dejando su objeto intacto, y 3) cuando se toma un estilo para componer con él otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético (Genette, 1989: 22). Por su parte, César Chesneau Dumarsais (1967-1756) define la parodia como «un poema compuesto a imitación de otro», en el que se «desvía en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente» (*ibid*.: 27). Dumarsais cavila y señala que la forma más rigurosa de la parodia (*parodia mínima*) consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando con las palabras. Luego afirma que la parodia más elegante es una cita desviada de su sentido o de su contexto y de su nivel de dignidad, por lo que advierte que la parodia se ejerce sobre textos breves, como versos sacados de contexto, frases históricas o proverbios (*ibid*.: 27-29). En tanto, Claude Sallier (1685-1761) distingue cinco tipos de parodias: 1) la que consiste en cambiar una sola palabra de un verso; 2) la que cambia una sola letra de una palabra; 3) la que desvía, sin ninguna modificación textual, una cita de su sentido; 4) la que compone una obra entera, desvía hacia un tema nuevo y nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones; y 5) la que consiste «en hacer versos en el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados» (*ibid*.: 30-31).

El travestimiento, segunda forma de la hipertextualidad, consiste en cambiar lo serio a burlesco, fingiendo conservar en lo posible las mismas rimas, las mismas palabras y las mismas cadencias. El travestimiento «reescribe un texto conservando su acción, su contenido fundamental y su movimiento, pero imponiéndole una elocuencia y un estilo de género diferente» (*ibid*.: 75). No debe confundirse con la parodia. Mientras en la parodia la esencia radica en sustituir el tema que se parodia por un tema nuevo, en el travestimiento lo burlesco se logra cambiando la manera de hablar de los personajes. Así pues, el travestimiento modifica el estilo sin modificar el tema; inversamente, la parodia modifica el tema sin modificar el estilo. El pastiche, en cambio, es una imitación burlesca, satírica o cómica de un estilo.

El pastiche, tercera forma de la hipertextualidad, proviene de la imitación y ésta, que es un procedimiento de transformación indirecta de un hipertexto, «consiste en imitar el giro, la construcción propia de otra lengua, o un giro, una construcción que ya está en desuso» (*ibid*.: 91). El término pastiche aparece en Francia en el siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Su origen es italiano *pasticcio*, que significa «pasta» y que designa en principio la mezcla de

diversas imitaciones, que derivarán en una imitación particular. Contrario de la parodia, cuya función es desviar la letra de un texto, el pastiche tiene por función imitar la letra. Genette indica que el pastiche es una práctica catártica para el que lo ejecuta, pues le permite esterilizarse de su estilo y abandonar sus estereotipos para volverse otro. Así, la imitación es la figura elemental del pastiche, pues este es un tejido de imitaciones, que toma determinados elementos característicos de la obra de un artista y los combina de forma tal que den la impresión de ser una creación independiente.

En el camino del pastiche, el autor hace mención del término «idiotismo» para referir a las locuciones propias de un idioma o de un estilo individual, concepto que también puede ser identificado como idiolecto. Esto, porque propone que un autor puede contar con varios idiotismos o estilos y variarlos de una obra a otra. La necesidad de insertar este concepto obedece a la exigencia de la técnica del pastiche, ya que el escritor se debe despojar de sus idiotismos a fin de imitar los de su modelo a seguir (*ibid*.: 98). El pastiche puede ser visto como una imitación en régimen lúdico (*mimetismo*) para divertir; en régimen satírico (*la charge*) para burlar, y en régimen serio (*la forgerie*) para continuar o extender una realización literaria preexistente. Sin embargo, el pastiche puede ir más lejos en su pretensión de imitar y no sólo limitarse con la imitación de lo exterior. A partir de una mirada hacia el interior del escritor, es que entonces surge el autopastiche, el cual se presenta cuando un autor acentúa su idiolecto multiplicando o exagerando sus rasgos característicos. Por supuesto que este ejercicio se basa, esencialmente, en la voluntad de la práctica con miras hacia la autocrítica (*ibid*.: 151).

Según el autor de *Palimpsestos*, el autopastiche es un ejercicio muy raro porque supone una conciencia y una capacidad de objetivación estilística poco frecuente, que implica la autocrítica:

> La presencia a la cabeza de una obra de un nombre de autor ficticio que sustituye o se añade al del autor real […] es una práctica editorial específica que no va necesariamente ligada a la del pastiche, pero puede tener interferencias con ella. Si el autor ficticio coexiste con el autor real, puede funcionar como una instancia convencional y transparente, que se resuelve bien en un seudónimo abortado […] Pero también puede, por deseo del autor real, condenarse a una personalidad literaria autóno-

> ma, provista de una temática y/o un estilo propios […] el texto asumido por el heterónimo constituye una especie de pastiche imaginario, o texto atribuido a un autor ficticio, igual que los discursos o escritos prestados (Genette, 1989: 158-159).

Objetivar el quehacer literario y la estilística del propio escritor da origen a la creación de personajes ficticios, entidades literarias o heterónimos, que desarrollarán esa autoexploración. No obstante, Genette precisa que el autopastiche, como género, sólo podría consistir en auto-imitaciones y, que al recurrir a la ficcionalidad de crear una personalidad literaria «autónoma», de un heterónimo, se trata más específicamente de un pastiche imaginario, toda vez que se trata de «imitar» un estilo simulado, y que en todo caso se trata de una extensión de los idiotismos del autor real. Para terminar de especificar esta categoría de pastiche imaginario, Genette considera que al carecer de un modelo existente no es un verdadero pastiche, sino que es la variación de estilos o, más propiamente dicho, de idiolectos.

Para la intención del comentario de la segunda propuesta de lectura, se tomará la noción de palimpsesto de Genette en la modalidad de hipertextualidad (convergencia de autores y literaturas), pastiche (imitación), en específico, su variante de pastiche imaginario. Con este concepto se pretende esclarecer el funcionamiento del «Apéndice. Cancionero apócrifo [1964-1966]» dentro del conjunto que estructura al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

El pastiche imaginario, como técnica creativa, forja al heterónimo. Julián Hernández y Fernando Tejada son poetas inventados, entidades literarias y creaciones ficticias, que pertenecen a la categoría del heterónimo, *ergo* pastiche imaginario. Su configuración constituye una careta que enmascara a José Emilio Pacheco, ya que con otro nombre y «otra vida», el autor explora una experiencia creativa alterna a su condición ortónima.

A lo largo del poemario, José Emilio explota la condición hipertextual de la poesía. Haciendo uso del amplio entramado de voces poéticas, lleva a cabo parodias, paráfrasis, deconstrucciones, alegorías, monólogos dramáticos y pastiches. Herramientas todas de creación, mediante las cuales ofrece nuevas perspectivas de los textos literarios tomados como referencias: la *Visión de los vencidos* y *La noche de Tlatelolco* «Manuscrito de Tlatelolco», la rima LIII de Gustavo Adolfo Bécquer «Volverán las oscuras golondrinas»

«Homenaje a la cursilería», *La Suave Patria* de Ramón López Velarde, «Alta traición», la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo «Crónica de Indias», *La Biblia* «Job 18, 2» y «Escorpiones», «He cometido el peor de los pecados…» de Jorge Luis Borges «Autoanálisis», *Coplas a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre* de Jorge Manrique «Escolio a Jorge Manrique», hasta llegar al «Cancionero apócrifo», donde deconstruye a Pierre de Ronsard, Antonio Machado, Fernando Pessoa y a sí mismo.

En el transcurso de este ejercicio escritural, crítico y creativo, la voz de Pacheco se metamorfosea de manera camaleónica. En el poemario se advierte una gradación de menor a mayor, donde el cuestionamiento poético, identificado como el eje conductor del libro, adquiere distintos matices, según las formas elegidas por el poeta para construir su poesía. El trabajo de Pacheco es retador: ataca lo mediocre, el estatismo, el conformismo, lo caduco. Sin embargo, la suya no es una crítica que sólo señale. Pacheco critica haciendo y demostrando que las palabras se pueden pulir, que las formas son flexibles y que aunque todo esté dicho ya, se puede volver a decir de mil y un modos distintos desarrollando el ingenio y re-trabajando la materia prima con que se cuenta: la literatura.

Pacheco percibe que la mejor crítica se da en la autocrítica. Y la manera de lograr observarse a sí mismo, es salirse de sí, objetivarse, hacerse un objeto capaz de contemplar y analizar. Quizá por ello, la elección del recurso estético del pastiche imaginario. Quizá por eso, la decisión de realizar una gradación paulatina que empezará con un simple distanciamiento de la voz poética, para luego pasar a la adopción del tono argumentativo, la ejecución del monólogo dramático, el uso de la máscara del bestiario y finalizar en la aplicación del pastiche imaginario.

El pastiche ordinario presume la imitación de un modelo real. En contraparte, el pastiche imaginario no es producto total de una mimesis veraz, sino que es el resultado de una maquinación mental, cuyo referente inmediato y real es su propio autor. Esta aseveración halla sustento en el poeta Eliot, quien reconoce que para dar vida a un personaje, el escritor –irremediablemente y de manera inconsciente– deposita en ellos algunos rasgos de sí mismo.[81] Por

[81] Ver lo referente a Thomas Stearns Eliot y las *voces poéticas*.

tanto, el heterónimo o pastiche imaginario puede tener elementos de la pluma que lo escribe, así como de otras entidades reales o ficticias (otros heterónimos). De ahí que los apócrifos de José Emilio imitan y comparten rasgos de su personalidad y estilo, a la vez que ostentan características de otras personalidades o personajes (lo iracundo de Salvador Díaz Mirón, la genialidad de Max Aub y Josep Torres Campalans, lo irreverente de Álvaro de Campos y demás matices tomados de los apócrifos de Machado y Pessoa). La imitación que emprende Pacheco empieza de manera interna con su propia persona y la completa con elementos tomados del exterior.

Vale recordar que los heterónimos Hernández y Tejada conservan una estética muy similar a la de José Emilio: lenguaje parco, estilo sencillo y directo, preferencia por el uso de imágenes de pensamiento, brevedad de aliento y libertad en el manejo de los metros y rimas. Además, las temáticas que trabaja Julián Hernández no se apartan de las problemáticas y el tono de su creador. En el caso de Hernández, pareciera que Pacheco emplea a este apócrifo para cerrar su cuestionamiento del trabajo del poeta y la condición que guarda la poesía. Precisamente, en el heterónimo Hernández se distingue el punto más álgido de la crítica y reivindicación que Pacheco realiza del acto poético. El autor opta por enmascararse con la personalidad ficticia de un poeta maduro para objetivarse y revisar su propio trabajo. De la autocrítica que emprende, José Emilio contempla los vicios y la soberbia que rondan en los inicios de todo escritor, por ello, disimulado, se dirige a las nuevas generaciones de escritores para dar cuenta del juicio que pesa sobre la poesía, los enfrentamientos vanos que se suscitan entre los poetas jóvenes y viejos por establecer un arte poética, para finalmente exhortar a que se realice un quehacer poético humilde. Mientras por un lado la voz de Hernández critica y condena al poeta «bufón» a los rincones y al silencio, por el otro, el enmascaramiento de Pacheco redime el acto escritural, al poner en práctica el pastiche imaginario como instrumento creativo, renovador de los moldes de las palabras y las ideas y del oficio poético. La voz apócrifa no sólo muestra una manera más elaborada de expresar un canto, sino que además reafirma la voz ortónima en su tono crítico. En el heterónimo, Pacheco halla el complemento y la extensión de sus palabras, como si el personaje ficticio fuese el reflejo de un espejo. Como diría Antonio Machado: «Más busca en tu espejo al otro/ al otro que va contigo» (1984: 896).

Es evidente que José Emilio observa el trabajo heteronímico del español y del portugués Pessoa para realizar el suyo. No sólo los coloca como una llamada de atención que inauguran este último apartado apócrifo del poemario, sino que también aprende y aprehende de ellos este arte del artificio literario. Fernando Pessoa fue el primero en figurar biografías y vidas imaginarias para sus escritores ficticios, hecho que siguió al pie de la letra el mexicano mixtificando la realidad con la fantasía en un afán de hacer de la mentira una verdad. La aplicación intelectual del pastiche imaginario, con toda la intención de realizar un embuste como muestra de ingenio creativo, reivindicación del proceso de escritura, cuestionamiento del arte poesía y divertimiento literario, se apega fiel a las valoraciones de Pessoa: «el poeta será tanto mayor y mejor cuanto más intelectual, más impersonal, más dramático, más fingidor». En tanto, de Machado, Pacheco retoma la idea del «complementario»: ver en el otro a su complemento, no a su contrario, para extender su pensamiento. Del sevillano tomó también la idea de parodiar y profanar a Pierre de Ronsard. Rescatar los textos medievales del francés le permitió demostrar que las formas de presentar a la poesía pueden ser cambiadas y replanteadas. A diferencia de Machado, José Emilio desdeña el soneto y las medidas ajustadas a los metros y rimas en un franco desafío hacia las estructuras clásicas y el encasillamiento de la poesía, subordinando su valor literario a construcciones anquilosadas. La postura profana de Tejada reafirma el planteamiento de la voz ortónima en «Disertación sobre la consonancia», en donde el poeta pugna por redefinir lo que es poesía y sus límites.

En suma, Julián Hernández y Fernando Tejada son una práctica del pastiche imaginario, una propuesta creativa con la que Pacheco culmina *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, y mediante la cual lleva al máximo la crítica emprendida respecto al tema poesía.

Conclusiones

José Emilio Pacheco es un escritor que intelectualiza su poesía. Su gusto por retrabajar las palabras, hasta pulirlas y sacarles nuevo brillo, lo ha llevado a experimentar de manera versátil distintos procedimientos y tonos. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es una muestra de los alcances creativos y la riqueza literaria del poeta. No en vano, el poemario le valió un premio de

gran prestigio y su consolidación dentro de las letras mexicanas. En este texto, el autor afina sus recursos de escritura, le saca provecho a la hipertextualidad literaria y experimenta un mecanismo de creación: el pastiche imaginario o heterónimo.

En Pacheco, la heteronimia significa un acto escritural que se reduce a una técnica, un mecanismo, un instrumento creativo. Asimilada la práctica apócrifa, su aplicación se ajusta perfecto a la obsesión que tiene por re-escribir lo ya escrito, variando los moldes. Su heteronimia no es una necesidad vital, ni tampoco un canal para seguir vigente, es un medio estético que le permite transfigurar la presentación de su idiolecto.

A diferencia de los poetas Antonio Machado y Fernando Pessoa, en José Emilio Pacheco la heteronimia es mínima, no es una alternativa de escritura, ni tampoco es una opción que cultive de continuo y que haya fructificado en obras completas independientes. En el español, la producción apócrifa fue cuantiosa y múltiple. A través de ella abordó cuestiones literarias, filosóficas y políticas. Sus apócrifos le sirvieron para enmascararse y seguir expresando su pensamiento durante un periodo histórico-social crítico de España. Por su parte, en el lusitano, los escritos heterónimos suman más páginas que los ortónimos. Su heteronimia fue una elección de vida y el medio para liberar su neurastenia. En cambio, los heterónimos de José Emilio no rebasan los 19 poemas y se advierten como un proceso de escritura, otra manera de explotar las palabras al máximo, a la vez que le permiten realizar un acto de contrición del trabajo poético.

Existe una diferencia fundamental entre los heterónimos de Machado y Pessoa, con relación a los de Pacheco. Los apócrifos de los primeros son completos: crean una ilusión de vida, tienen una personalidad, presentan biografías creíbles, delinean un físico y un estado psíquico propio y comportan un estilo único y distinto al de sus creadores. Por esta razón, los heterónimos de Machado y sus publicaciones, bajo esta careta, pasaron desapercibidos y sin censura. En tanto, los heterónimos de Pessoa –Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis– fueron considerados, junto con su autor, los mejores poetas de la época de la literatura portuguesa. Entre uno y otro apócrifo hay distinciones sustanciales y marcadas discrepancias incluso con su autor. Machado y Pessoa consiguen despersonalizarse para engendrar entes literarios con un fin específico: seguir produciendo literatura

con otra voz, una voz simulada que fuera independiente de su estilo y que mostrara con otra cara la extensión de su potencial creador. No obstante la genialidad de Pacheco, sus heterónimos se quedan a medio camino. José Emilio no logra despersonalizarse por completo, ya que su estilo y su voz están presentes en sus entes ficticios.

De los dos apócrifos pachequianos, Julián Hernández es el único que trasciende al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Su presencia en la obra del poeta se registra en tres momentos. En 1976 aparece un epígrafe atribuido al heterónimo en *Islas a la deriva,* que antecede al poema «Horseshoe fall»: «Nadie resiste fotografiar la catarata o, en el peor/ caso, arrojar al torrente unos cuantos versos». Pacheco refiere que estas líneas fueron tomadas del libro *Por tierras del norte* (1936) de Hernández. Posteriormente, en el ensayo «Del plagio involuntario: la 'plaga insulsa'», publicado en 1977, José Emilio cita a Julián Hernández para justificar el «plagio involuntario» que se da en la literatura: «La poesía no es de nadie, se hace entre todos», palabras atribuidas al heterónimo y tras las cuales se escuda. Finalmente, en 1983, en *Los trabajos del mar* aparece otro epígrafe del apócrifo, anotado antes del poema «Pulpo»: «De pronto el corrosivo mar quedó escrito/ en la íntima oreja del caracol y siguió resonando». Versos que se dice fueron tomados de *El cuaderno negro* (1980).

Los heterónimos pachequianos son los medios últimos que el autor encontró idóneos para convocar la hipertextualidad de sí mismo y de otros en el poemario. Si recurre al apócrifo es para validar la práctica del palimpsesto y justificar el plagio involuntario, no porque sienta la exigencia de ocultar su voz y desdoblarse en otro para decir lo que siente y piensa. Los heterónimos son herramientas para defender y reivindicar el trabajo poético que ha venido cuestionando desde el principio del libro. Con los heterónimos Pacheco se enmascara para ser portavoz de sí mismo, continuar y completar su crítica poética y, de soslayo, evidenciar que el acto escritural puede ser manipulado de manera inteligente para trazar nuevas propuestas que resulten lúdicas e involucren al lector con una participación activa, más que receptiva, en la lectura. Los heterónimos son un gesto de humildad, una autoparodia de la voz de Pacheco empleada para criticarse a sí mismo, pero a la vez reafirmar su dicho: la poesía y el poeta están condenados irreductiblemente, pero ese es el precio que hay que pagar por vivir

«la dulce, eterna, luminosa poesía». Quizá por eso, Pacheco optó por llamar a sus heterónimos poetas con nombres de herejes condenados por la Santa Inquisición a la hoguera.

Como confesara el propio José Emilio Pacheco,[82] sus heterónimos «son un juego en serio», una invitación intelectiva, laberíntica y creativa de construir literatura, de autoexplorarse para valorar y apreciar la poesía.

[82] En la entrevista realizada el martes 28 de noviembre de 2006, que se puede apreciar en el anexo.

Anexo

Entrevista a José Emilio Pacheco, realizada el martes 28 de noviembre de 2006

Para José Emilio Pacheco, ¿qué significa el juego de la heteronimia?

Yo diría que es un juego en serio. Es una protesta contra esto (que los lectores quieran al autor y no a la obra), que uno agradece mucho, pero que es el predominio del Yo y de la personalidad sobre la literatura. Es algo que yo agradezco, pero les interesa la persona, no les interesa el texto. Entonces (la heteronimia es) hacer una transgresión. El autor no importa: el autor es imaginario, es una inversión de papeles. Ahora lo extraordinario, por ejemplo, es que si vas al *Diccionario de Escritores Mexicanos* te encuentras que Julián Hernández tiene una ficha, se vuelve real y ya no es mérito mío. También está incluido en una antología que hizo un poeta muy bueno que se llama Héctor Carreto, que pone dos poemas y le digo: 'esos poemas no son míos, son de Julián Hernández', porque representa la visión de un hombre mayor, yo no podía tener esa visión a los 27 años. Entonces, mi idea de la heteronimia sería aplicar un procedimiento novelístico, en el sentido de inventarte un personaje y después inventar los poemas que escribiría ese poeta en tales circunstancias. Pero es muy importante que veas, por ejemplo, la antología de poesía de Max Aub, que va mucho más allá de eso. Tiene un libro que se llama *Jusep Torres Campalans*. Yo estoy muy atrás de eso, porque Max Aub no sólo inventa la biografía del pintor, sino que inventa los cuadros.

A mí me interesó vincularte al fenómeno de la heteronimia a partir de los epígrafes de Antonio Machado y Fernando Pessoa. Uno, fabuloso con Abel Martín y Juan de Mairena, y el otro, gran maestro de la heteronimia con 72 apócrifos.

Claro. Pero fíjate nada más que poca gente lee con atención y no se da cuenta. Sería interesante que vieras las reseñas originales, donde no se die-

ron cuenta de lo que hice y me preguntaban: 'oye, por qué pusiste a esos dos autores', y yo les contestaba que quería rescatarlos.

Un aspecto que me llamó la atención fue encontrarme que Fernando Tejada glosa a Pierre de Ronsard, mismo juego que elabora Antonio Machado.

Sí, pero aquí viene una cosa espantosa que nadie se ha dado cuenta… Tantos años después tengo el mismo problema ahora: haber escrito un libro que es muy grande, que es muy abundante. Entonces yo se lo di (y nunca doy, te recomiendo que nunca des a leer tus originales, porque todo mundo quiere dejar su huella en eso) a José Carlos Becerra y Gabriel Zaid y les pedí que pusieran una cruz a todo lo que les pareciera basura. Y después digo, ¿cómo les voy a dar las gracias si pongo 'agradezco a mis amigos por su ayuda en este libro'? La gente pensará que eso lo escribieron ellos. Qué broma macabra se vuelve… Ah! Otra cosa para tu trabajo, es que nadie ha visto tampoco de dónde están tomados los nombres. Por ahí hay un director de cine que se llama Julián Hernández. Pero ese heterónimo está tomado de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez Pelayo. Es gente condenada por la Inquisición.

¿Nada más en este libro escribes heterónimos? ¿Has seguido el juego?

Sí he seguido, pero no te voy a decir cuáles son para que los descubras. Hay un libro que está impreso: *La sangre de Medusa*. Publico unos cuentos con nombres extranjeros. Son elogiadísimos, incluidos en todas las antologías. Se supone son de autores norteamericanos. Si yo los hubiera publicado con mi nombre dirían 'qué porquería'. Pero éstos ya los reconozco finalmente. Y va a haber más.

Entonces, ¿la aplicación de la heteronimia es un juego creativo?

Sí, es eso. Pero un juego en serio. Los poemas son en serio. A los 25 años, yo no puedo escribir con experiencia los poemas de Julián Hernández. Entonces, me imagino un poeta y hago lo que escribiría.

Ahora me encuentro leyendo a Machado y su aplicación en la heteronimia.

Está bien, pero también lee a Navokov, a Borges, Pessoa, Max Aub, a un escritor del siglo XVI, que se llama fray Antonio de Guevara. De él revisa el

libro *Relox de príncipes o Libro aureo del emperador Marco Aurelio*. Yo dudo que te pueda ayudar más. La heteronimia sí es un juego, pero es un juego en serio.

Dentro de sus juegos creativos, me imagino que tienes, por ejemplo, el de palimpsestos de Gerard Genette o la paráfrasis.

Bueno, sí, pero todo es lo mismo. En realidad a lo que va es una cosa totalmente inválida en la cultura actual que es la volición del autor. Lo que quieren no es al libro, sino al autor. Yo a lo que voy es que no importa el autor, importa el escrito… En la revista *Vuelta*, me parece que en mayo o junio de 1978, tengo un texto, un poema que no es significativamente notable que se llama «Fisiología de la babosa». Entonces digo: «nadie quiere a esta plaga insulsa», y tampoco es un golpe genial que sabes que es insulsa porque si le echas sal se muere la babosa. Bueno, pero me compro un libro, el libro *Lecturas literarias de Amado Nervo*, de 1906, donde hay un texto de un doctor positivista mexicano, el doctor Manuel Flores, que escribía en *El Imparcial*. Entonces habla el doctor Flores de que la ciudad de México padece de humedad, de una seria plaga de babosas y la llama «plaga insulsa» también. Yo no había leído al doctor Flores. Por eso digo ¿dónde está la originalidad? Si lo hubiera leído le hubiera puesto *plaga insulsa*, con cursivas. Y es que las cosas no son de nadie. El mejor ejemplo que te puedo dar de esto, tiene que ver con un poema que escribí que se llama «Halcón», es un poema inocente de un animal, escrito en 1968. Vicente Leñero lo descubre como un poema político, al relacionarlo con el grupo paramilitar Los Halcones. ¿Dónde está el control del autor? En el libro de *Siglo 21* hay un análisis de 30 páginas sobre este poema y tiene una conclusión, que es una cosa semiótica; la autora cree que es una alusión a los «grillos». Si es una alusión de los «grillos», el sentido cambia por completo. No se está aludiendo a los «grillos», los grillos son los que se están aludiendo. Van a ver el poema: «Biología del halcón»:

Los halcones son águilas domesticables
son perros de aquellos lobos
son bestias de una fuente servidumbre
(quién iba a imaginar que iba a haber un grupo) Viven para la muerte
su vocación es dar la muerte
son los preservadores de la muerte y la inmovilidad

Los halcones verdugos, policías
con su sadismo y servilismo ganan
una triste bazofia compensado a quien siente envidia por las alas».

Miren nada más que perceptivo soy. Cómo pude predecir desde el año 68 que iba a ser los de los halcones. Pero yo creo que esto sí es el punto clave y final de nuestra conversación: ¿por qué la sociedad del mundo contemporáneo privilegia al autor? El autor es un imbécil, lo que interesa es el texto. El texto es inteligente. En el año 68 ya está esta represión. Lo que hace el texto es recoger, de manera inconscientemente, esto.

Bibliografía

Allard, Geneviève y Pierre Lefort (1998). *La máscara*. México: FCE.

Ángeles, José (1977). *Estudios sobre Antonio Machado*. Barcelona: Ariel.

Aristóteles (1996). *La poética* (versión de García Bacca). México: Editores Mexicanos Unidos.

Aub, Max (1985). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Bárcena Fernando y Joan-Carles Mèlich (2000). *La educación como acontecimiento ético. Natalidad, narración y hospitalidad*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bartha, Roger (2005). *Anatomía del mexicano*. México: De bolsillo.

Béguin, Albert (1986). *Creación y destino. I: Ensayos de crítica literaria*. México: FCE.

Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas.* Tomo II. Barcelona: Emecé.

— (1982). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Club Bruguera.

— (1977). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Certeau, Michel de (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Chicharro Chamorro, Antonio (1980). *Homenaje a Camoens (Estudios y ensayos hispano-portugueses)*. Granada: Universidad de Granada.

Curtis, Ernst Robert (1998). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE.

Eagleton, Terry (2002). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Eliot, T. S. (1992). *Sobre poesía y poetas*. Traducción: Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria Editorial.

Fauchereau, Serge (1970). *Lectura de la poesía americana*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
Felipe, León (1998). *Antología rota*. Buenos Aires: Losada.
Fernández Moreno, César (1985). *Introducción a la poesía*. México: FCE.
Franco, Jean (1980). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel.
Garizurieta, César (julio, 1946). «Catarsis del mexicano». Roger Bartra (2005). *Anatomía del mexicano*. México: Debolsillo.
Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
— (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
Gómez de Silva, Guido (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE.
Gómez Redondo, Fernando (1996). *La crítica literaria del siglo xx*. Madrid: Autoaprendizaje.
González, Ángel (1999). *Antonio Machado*. Madrid: Alfaguara.
— (1998). *Grandes figuras de la literatura*. Vol. 2. Madrid: Espasa..
Gubern, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Madrid: Anagrama.
Highet, Gilbert (1986). *La tradición clásica*. Vol 2. México: FCE.
Jurado Rojas, Yolanda (2002). *Técnicas de investigación documental. Manual para la elaboración de tesis, monografías, ensayos e informes académicos*. México: Thompson.
— (2004). *La Enciclopedia Salvat*. Madrid: Salvat Editores.
La Biblia (1972). Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino.
Larbaud, Valéry (1993). *Obras escogidas de A. O. Barnabooth.* Selección, traducción y prólogo de Ulalume González de León. México: Vuelta.
Machado, Antonio y Manuel. (1984). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Machado, Antonio (1999). *Antología poética*. Madrid: Edaf.
— (1996). *Los complementarios*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Cátedra.
— (1991). *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Edición de José María Valverde. Madrid: Clásicos Castalia.
— (1986). *Poesías completas*. México: Espasa-Calpe Mexicana.
Marchese Angelo y Joaquín Forradellas (1989). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
Manrique, Jorge (1976). *Poesías completas*. Madrid: Biblioteca Edad.

Maples Arce, Manuel (1981). *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980.* México: FCE.
Martín Lago, Pedro (2000). *Poética y metafísica en Fernando Pessoa.* Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
Menéndez Pelayo, Marcelino (1995). *Historia de los heterodoxos españoles*. *Erasmistas y protestantes, sectas místicas, judaizantes y moriscos, artes mágicas*. 370. México: Porrúa.
Montes de Oca, Francisco (1982). *Literatura Universal*. México: Porrúa.
— (1971). *Teoría y técnica de la literatura*. México: Porrúa.
Morin, Edgar (1962). *L'esprit du temps*. Paris: Le livre de Poche, Biblio Essais.
Munguía Zataráin, Irma y José Manuel Salcedo Aquino (1981). *Redacción e investigación documental I. Manual de técnicas de investigación documental*. México: SEP-UPN. Sistema de Educación a Distancia.
Mutis. Álvaro (1988). *La muerte del estratega*. *Narraciones, prosas y ensayos*. México: FCE.
Ordónez, Andrés (1991). *Fernando Pessoa, un místico sin fe*. México: Siglo XXI.
Pacheco, José Emilio (2005). *La fábula del tiempo*. Antología. México: Era.
— (2004). *Tarde o temprano* (1958-2000). México: FCE.
— (1998). *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Era.
— (julio, 1977). «Del plagio involuntario: la «plaga insulsa»». *Vuelta*. núm. 8.
Paz, Octavio (1994). *Obras completas*. *Excursiones/incursiones: dominio extranjero.* Tomo 2. México: FCE.
Pellicer, Carlos (1986). *Obras. Poesía*. México: FCE.
Pessoa, Fernando (1998). *Poemas*. México: Losada-Océano.
— (1985). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza.
— (1982). *El poeta es un fingidor* (antología poética). Selección, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo. Madrid: Espasa-Calpe.
Pirandello, Luigi (1998). *Seis personajes en busca de autor*. México: Océano.
Reis, Carlos (1979). *Comentario de textos*. *Metodología y diccionario de términos literarios*. Salamanca: Ediciones Almar.
Rimbaud, Arthur (1994). *Una temporada en el infierno*. México: Ediciones Coyoacán.
Sánchez Hernández, Carlos Alfonso (1999). *Máscaras y danzas tradicionales*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Senabre Sempere, Ricardo (1991). *A. Machado y J. R. Jiménez: poetas del siglo XX*. Madrid: Anaya.
Steiner, George (1997). *Pasión intacta*. Colombia: Siruela.
Stavans, Ilán (1993). *La pluma y la máscara*. México: FCE.
Stevenson, Robert Louis (2003). *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde.* México: Grupo Editorial Tomo.
Sucre, Guillermo (2001). *La máscara, la transparencia*. México: FCE.
Tablada, José Juan (1971). *Los mejores poemas.* México: UNAM.
Tabucchi, Antonio (1998). *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
Torres, Daniel (1990). *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*. Madrid: Editorial Pleigos.
Usigli, Rodolfo (1940). *Itinerario del autor dramático*. México: FCE.
Verani, Hugo (1994). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica.* México: Era.
Villaurrutia, Xavier (2004). *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México: FCE.
Wellek, René y Austin Warren (1993). *Teoría de la literatura.* Madrid. Gredos: 1993.

Referencias electrónicas

Agustín, José. *¿Quién fue Demetrio Vallejo?* Disponible en: foro.univision.com/univision/ board/message?board.id=historia&message.id=16989. Consultada el 23 de febrero de 2008.
Borges, Jorge Luis (1922). *La nadería de la personalidad*. Disponible en: www.math.uci. edu/~vbaranov/nicetexts/esp/naderia.html. Consultada el 17 de noviembre de 2007.
Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. Disponible en: www.rae.es.
Enciclopedia Encarta. (2006). Disponible en: mx.encarta.msn.
Enciclopedia Wikipedia. Disponible en: es.wikipedia.org/wiki/Portada.
Fernando Pessoa: palabras preliminares. Disponible en: http://www.poeticas.com.ar/ Directorio/Poetas_miembros/Fernando_Pessoa.html. Consultada el 4 de marzo de 2008.

Roa, Armando. «Algunas notas sobre Robert Browning». Disponible en: www.uchile. cl/cyberhumanitatis/cyber16. Consultada el 3 de enero de 2005.
Ronsard, Pierre de. *Sonets pour Hélène.* (1578). Disponible en: www.poesies.net/ ronsard.html. Consultada el 15 de diciembre de 2006.
Sallas, Renee. *Entrevista a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. *Gente*. Buenos Aires (agosto, 1977). Disponible en: tyhturismo.com/data/destinos/argentina/literatura/ escritores/ Bioy/Bustos_Domecq.html. Consultada el 18 de enero de 2008.

José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor
No. 4

Tiro: 1 ejemplar

Epígrafe. Diseño editorial: VSG / *Diagramación:* Juan Francisco Bojórquez
Corrección de textos: Amparo Ramírez Rivera