

**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**



Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Hispanoamericana

*Los meandros de la voz: la construcción de la máscara en la poesía mexicana reciente*

Tesis para obtener el grado de Maestría

Noviembre del 2023

Presenta

Lic. Jesús Alberto Hernández Granados

Directores

Dr. Gustavo Osorio de Ita  
Dr. Alejandro Palma Castro

## Índice

1. Dimensión esquemática.....	8
1.1. “Me llamo Hokusai, pero también me llamo Katsushika [...]” .....	8
1.2. “Orfelía apunta lo que él subrayó en los libros” .....	34
1.3. “Se dedicaba a la compraventa de automóviles”.....	41
2. Dimensión conceptual .....	53
2.1. Referencias explícitas.....	53
2.2. Sujeto enunciativo .....	60
2.3. Términos tangenciales.....	78
3. Dimensión crítica.....	91
3.1. Qué es un poema de máscaras .....	91
3.2. Bifurcaciones para la representación.....	102
3.3. Apostillas para su cauce .....	108

## **Introducción**

La teoría y la historiografía de la poesía han definido en varios momentos y desde varias perspectivas el quehacer de la poesía, en tanto su función social como pragmática. A pesar de la pretendida estabilidad del género y la propuesta convencional de asociar al quehacer poético con una práctica identificable, es indudable que existe una divergencia de sentido en una lectura transversal del fenómeno a través del tiempo, lo que implica una adecuación del género, e incluso la propia apreciación de un modo de escritura determinado en una categoría textual, a las necesidades y las interpretaciones del periodo histórico corriente; en definitiva, no existe un modo particular, unívoco y acaparador desde el cual leer un poema, o en su defecto, señalar a tal o cual producto escrito como poesía; al contrario, hay toda una genealogía y entramado político acerca de lo que significa leer y nombrar a la poesía. Lo anterior resulta de vital importancia, porque es imperativo realizar el ejercicio de desaprender su carga histórica, con el fin de acercarnos a una dilucidación del género en contraste con el contexto de la producción de su sentido. El primer paso para entender a la poesía es entender que no existe una sola definición, ni le son inherentes una serie de características particulares, antes bien, implica una crítica a nivel formal de la materialidad, de las circunstancias comunicativas y de enunciación, así como de diálogo o integración de una tradición dada en el discurso del propio aparato textual. Visto así, el análisis de poesía que omite cuestiones relacionadas con la inmanencia explícita en su materialidad, tanto como aquel que suprime en su interpretación las cualidades singulares y propias a la unidad de sentido del poema, resultan insuficientes. Es necesario exigir, desde la academia, perspectivas o consideraciones teóricas que abarquen de manera global o cubran desde varios asideros la interpretación y análisis del género.

En específico, la propuesta de la presente investigación se centró primordialmente en la aplicación teórica y la discusión de la figura de la máscara en la poesía mexicana actual, no sin pasar por alto las implicaciones de lo que significa escribir un poema en el marco temporal contemporáneo con una delimitación geográfica particular –México–, así como la manera en que los síntomas propios del contexto se hacen patentes o recesivos en la práctica literaria. Como se verá en el desarrollo argumental del proyecto, el discurrir teórico supuso la aproximación a varias líneas de injerencia, lo que significa revalorizar la pertenencia del poema a un circuito comunicativo, y por ende, envuelto en una serie de ejercicios; tanto desde las instituciones, la industria editorial, la predisposición genérica e incluso las intenciones del autor de perfilar su trabajo para tal premio, publicación electrónica o autogestiva, por nombrar algunos casos; así como la relación de las instancias comunicativas con aspectos relacionados con la distribución versal, la elección o detrimento de tal o cual forma poética, o el uso de un material anterior como herramienta de construcción textual, siempre en aras o bajo el marco del sujeto que habla en el poema.

A través del desarrollo del proyecto, la selección de textos así como la configuración de un corpus definitivo supuso un problema, desde el aspecto mismo de la accesibilidad a un repositorio o acervo bibliográfico especializado, pasando por cuestiones extratextuales y de la apreciación misma de tal o cual poeta o poemario como agentes de ciertos circuitos culturales o literarios, hasta el cuestionamiento de la predilección y el gusto personal. Pese a lo anterior, hay algunas directrices que guiaron de manera tácita la recolección de un material de lectura como serían la de atender específicamente a las fechas de publicación, antes que a las de nacimiento de los autores, y que éstas oscilaran en los últimos años del siglo presente; que en los poemarios consultados no mediara una traducción, por lo que deberían haber estado escritos originalmente en español; además los libros deberían estar firmados por un

autor o autores de nacionalidad mexicana. Aun con las indicaciones anteriores, la cantidad de ejemplos que se podrían mencionar son demasiados y no solo ello, sino que la cantidad de plataformas y editoriales especializadas en la difusión del sesgo de la propuesta también representan una cantidad significativa.

En cuanto a esto último, se consideraron libros publicados en el *Fondo Editorial Tierra Adentro*, antologías dirigidas por instituciones educativas como *La edad de oro* publicada por la UNAM, entradas de blogs personales, publicaciones en revistas, páginas de internet especializadas y editoriales independientes. Cada una de las lecturas se distinguía por un contexto enunciativo propio y por una propuesta acerca de la “máscara” singular; poemarios como *Kubla Khan* de Julián Herbert; *Las maneras del agua* de Minerva Margarita Villareal; *Galaxias hemafroditas planetas alienígenas niños indios* de Yaxkin Melchy y Andrés González; o hasta mashups de Yolanda Segura fueron considerados, no obstante, la lectura de los poemas que se mencionan en lo posterior representan, problematizan y desafían los objetivos y las expectativas de las hipótesis.

De manera concreta, los poemarios que se abordaron fueron: *El reino de lo no lineal* de Elisa Díaz Castelo, *Me llamo Hokusai* de Christian Peña y *Antígona González* de Sara Uribe. Dicha elección se justifica por la singularidad de la aproximación poética emprendida por cada uno de los autores, que tiene un fuerte fundamento, e incluso cuestiona, la posición que posee determinado *yo* en el poema como eje rector de la organización del discurso o enunciación.

Solo para acentuar los objetivos, la investigación se propuso establecer los recursos materiales, poéticos y estilísticos con los que se construye una máscara o un personaje en un corpus de poesía mexicana contemporánea, con el fin de evaluar las coincidencias y afinidades, además de problematizar sobre el concepto mismo. Para tales efectos, se señaló

la dinámica comunicativa en el corpus de obras seleccionadas, a la vez que la condición de la subjetividad del poema, en relación a si se trata de enunciar un sujeto o enunciar desde una subjetividad.

En cuanto a la justificación de la presente investigación, en el marco de la crítica contemporánea, la comprensión del fenómeno poético en términos de la enunciación que lo articula ha cobrado un interés particular; ya sea porque las prácticas en literatura pretenden cada vez más que nunca desestabilizar la noción de una subjetividad o de una sola voz como principio de construcción en el poema; o porque la realidad circundante exige nuevas maneras de redefinirnos o identificarnos, lo cierto es que esta noción de subjetividad en la poesía actual es un semillero interpretativo crucial, no solo para el estudio literario proyectado a la postre, sino también para demarcar retroactivamente tendencias o estabilidades en el género. Es por lo anterior que se hace patente la revalorización de las “máscaras” o los avatares que desfilan en el poema como una herramienta de la tradición mexicana, y más en concreto, de su iteración actual, pues en consecuencia se podrá distinguir o conformar, fuera del comentario periodístico y la trinchera de la creación literaria, qué tan adecuado o anticuado es el término para discutir poesía en la actualidad.

De la misma manera y en el transcurso de la recopilación bibliográfica, no se logró distinguir o particularizar un enfoque que se ocupe o integre aspectos relacionados con el tópico en cuestión; antes por el contrario, la tendencia general homologa el conjunto de estas prácticas como un uso de la “máscara poética” o con el apelativo de “poesía de máscaras”. A su vez, es necesario mencionar que los estudios identificados con vertientes discursivas similares, aunque han trabajado sobre conceptos parecidos al propio de esta investigación, se han inclinado por la discusión de poemas y autores de periodos y contextos diferentes; es por ello, que se podría defender la postura de que no hay un trabajo semejante o que persiga los

mismos objetivos, lo cual resulta relevante bajo el entendido de que se conecta con una labor investigativa previa para actualizar la discusión y llevarla a escenarios específicos o con un proyecto más abarcador y ambicioso.

Para no dejar fuera el proceder metodológico, se realizaron varias lecturas con el fin de establecer un corpus definitivo, se hizo una selección de nociones sobre las prácticas y el horizonte interpretativo de la poesía contemporánea, así como una indagación sobre la existen estudios críticos que utilicen el término de máscara en el contexto mexicano en específico. También, se conformaron una serie de herramientas de análisis propias para el primer apartado que discutían y problematizaban los recursos formales de la poesía actual y que tenían injerencia con respecto a la subjetividad del poema mexicano o contemporáneo. Con base en las herramientas recopiladas en el punto anterior, se llevó a cabo un análisis del corpus y el rescate de puntos clave u observaciones que puedan aportar al segundo apartado, en el que se afinaron los instrumentos teóricos, a partir de perspectivas o apreciaciones relacionadas con la máscara.

Finalmente se llevó al espacio de la crítica textual las observaciones colegidas en las dos primeras fases y se redactaron las conclusiones y delimitación de alcances o puntos pendientes. Todo ello, con el término de la máscara, su relevancia o problematización en cuanto al corpus y las obras seleccionadas.

En cuanto a la dimensión personal o anecdótica, el juego de la subjetividad y la despersonalización en el ejercicio literario han sido un tópico común a mi formación lectora. Adentrarse a dicha empresa desde la asimilación de una experiencia y sus posibles afectos, la crisis de una identidad estable, así como la dislocación de un sentido de presencia que reúna un pretendido sentido totalizador en un texto dado, encierra en sí mismo una manera de teorizar sobre el mundo, de comprender, afirmar o inventar nuevas formas de existencia

compartida, así como una serie de aspectos relacionados con el ejercicio de las instituciones en determinada sociedad. En resumen, podría decir que tratar de desentrañar ciertas subjetividades patentes en el día a día, implica también y a título personal una crítica o una resistencia a un dogma de vida.

Del mismo modo, se concluyó que no existe una especificidad en cuanto al termino, antes bien, la aplicación del denominativo máscara cubre varias dimensiones textuales, desde lo biográfico hasta cierta modulación de un attrezzo. Aunque en lo propio, se pudieron distinguir una serie de bases compositivas para este tipo de textos, y también se propuso una relectura que atiende la asimilación de pretextos históricos o culturales, como hablantes de un poema.



## **1. Dimensión esquemática.**

1.1 *“Me llamo Hokusai, pero también me llamo Katsushika porque allí es el pueblo donde nací: soy un pueblo sereno, soy cada persona que allí vive. Soy un pueblo donde los hombres esperan la llegada de un día apacible”*

Con base en una propuesta metodológica para el análisis de un poema en “Seguramente bromea Dr. Higashi”, Alejandro Palma expone un esquema o una serie de pautas a partir de las cuales acercarse, ya sea a voluntad o con fines críticos y académicos, al género lírico. El esquema distribuye los elementos relativos a la composición en cuatro planos principales, a saber:

1. *Plano de la expresión*: que estudia la materialidad del poema, entendida como la estructura estrófica, la organización versal, así como la distribución gráfica y el peso visual (“Seguramente bromea [...]”, 7).
2. *Plano del contenido*: que se ocupa exclusivamente de la organización del significado a partir de los niveles de la lengua (morfológico, sintáctico y semántico); el uso de símiles, figuras retóricas e isotopías (7).
3. *Intertextualidad*: que se refiere al diálogo de determinado texto con una presencia anterior o un motivo identificable de la tradición literaria (8).
4. *Enunciación*: que enfatiza o pone de relieve a la figura o la función textual que organiza el discurso en un texto dado, a partir de deícticos espaciales, temporales y de subjetivación (8).

Al tomar como referencia el esquema anterior, se plantea el análisis o desarrollo de una guía de lectura a partir de la cual se configurará, en primera medida, una serie de preceptos o

nociones paradigmáticas en torno al corpus; consecutivamente, se procederá a preponderar, dentro de dichas afinidades, la serie de matices y singularidades entre cada uno de los textos en cuestión.

### *1.1.1 Plano de la expresión*

En cuanto al primer plano y en relación a *Me llamo Hokusai* de Christian Peña, el formato del poemario acentúa una resistencia teórica si se toma en consideración un marco referencial que toma como punto de partida al metro. Estrictamente, se pone en entredicho la pertinencia de un estudio que identifique una serie de estructuras clásicas o formas versales prototípicas, puesto que la composición de la obra fluctúa entre varias disposiciones textuales: la recurrencia de un verso libre compuesto por líneas que van desde un par de sílabas hasta párrafos completos, la esporádica aparición de guiones cinematográficos (Peña, 35), plicas de diagnóstico (36) y notas periodísticas (31; 54); además de la apropiación y mezcla de varias citas sin un referente claro. Debido a lo anterior, el acercamiento material implica más que la revisión de tal o cual huella fónica, la búsqueda de un ritmo o una serie de constantes desde otro tipo de aspectos compositivos.

#### *1.1.1.1 Versículo (composición anafórica y catafórica)*

En el extenso estudio que dedica Isabel Paraíso Leal al concepto de verso libre, y a partir de la influencia de Walt Whitman en la poesía hispánica, la autora propone el concepto de versículo, en lugar de lo que se había llamado verso libre mayor, para definir aquel poema que “[...] se caracteriza por su ritmo paralelístico de pensamiento<sup>1</sup>, y, como consecuencia de

---

<sup>1</sup> A manera de corolario, se cita a Helena Beristáin que dice al respecto de dicha figura: “Se trata de la relación espacial equidistante o simétrica que guardan entre sí las figuras repetitivas de los significantes o

este ritmo a nivel formal, por sus anáforas<sup>2</sup> y enumeraciones. Otro rasgo formal [...] es la longitud de muchos de sus metros, superior a los de la silva libre e incluso a los de la versificación libre de cláusulas” (Paraíso, 245). Al confrontar dicho concepto en el poema “Me llamo Hokusai [...]”, se puede notar la constante reiteración de un tema o pensamiento central correlativo al título del pasaje; de manera similar al análisis que la autora dedica a Aleixandre en donde plantea una *palabra-clave*<sup>3</sup> que terminará por ser la base de las acumulaciones y formas sinonímicas (258), el poema en cuestión se podría anclar al proceso de autodenominación, de darse nombre o *llamarse*; aspecto que se afina desde las primeras líneas: “Un nombre, la espera de un nombre/ un nombre para reconocirme/ [...] Mi nombre: un caleidoscopio/ *Vivimos entre nombres; lo que no tiene nombre todavía no existe* [sic<sup>4</sup>] (63); en determinado momento la concreción de un toponímico a la par de la apropiación de un nombre con resonancias históricas dentro del ámbito pictórico: “Me llamo Hokusai y también Monte Fuji: tierra en los párpados, atardecer poniéndose en mis ojos, nieve como la caspa de los árboles./ Mi nombre es lo único mío que es de todos./ Mi nombre es un paisaje” (64). A partir de esto último, se puede mostrar que, si bien el paralelismo nominativo se conserva, la figura de la anáfora no constituye un rasgo en dichos extractos, sino que el

---

significados, y en virtud de las cuales se revelan las equivalencias fónicas [...] morfológicas [...] sintáctico semánticas [...] o semánticas” (382)

<sup>2</sup> “[...] repetición intermitente de una idea, ya sea con la misma o con otras palabras” (Beristáin, 50); Y más adelante: “[...] anáfora se opone a catáfora. Estas figuras se basan en la relación de identidad parcial dada entre dos términos [...] sobre el eje sintagmático del discurso” (50)

<sup>3</sup> Por su parte y de manera similar a la postura de Paraíso, Michel Riffaterre propone el término de *matrix* como principio virtual que regulará la variación formal y experimental del poema, sin que lo anterior modifique dicho concepto base. En palabras del propio autor: “The poem results from the transformation of the matrix, a minimal and literal sentence, into a longer, complex, and nonliteral periphrasis. The matrix is hypothetical, being only the grammatical and lexical actualization of a structure” (19). De manera general y sin ser lo suficientemente puntuales sobre el origen o consecuencias de las observaciones particulares, la única distancia entre ambos estribaría en la presencia léxica o gramatical de la palabra-clave o su ausencia.

<sup>4</sup> Aunque pudiera parecer exagerada la aclaración, los incisos entre corchetes son adiciones o aclaraciones del autor de este documento. En lo posterior y acorde al sentido de la locución latina, *sic* se emplea para referirse a que se transcribe tal cual del original, es decir, que la cursiva respeta cómo fue escrito.

paralelismo se desvía en una serie de objetos o personalidades distintas que se vinculan en una relación catafórica. Es decir, subsecuentemente a la frase de autodenominación o al *llamarse*, prosigue un segundo término a partir del cual se acumularán varias digresiones temporales, geográficas o temáticas. De ahí que, a propósito de Hokusai, se señale no necesariamente un sinónimo o un pronombre sino una cualidad parcial que lo compromete: el Monte Fuji que, a su vez, se descompone en una serie de impresiones asociadas a una experiencia supeditada a su emplazamiento. Esto se puede verificar del mismo modo en lo siguiente<sup>5</sup>: “Me llamo Hokusai, pero también me llamo Katsushika porque allí es el pueblo donde nací: soy un pueblo sereno, soy cada persona que allí vive. Soy un pueblo donde los hombres esperan la llegada de un día apacible” (63).

No obstante la anterior apreciación, el poema incluye también unas líneas en las que se compone en sentido estricto una anáfora que se moverá en el eje paradigmático a partir del nombre del pintor: “El Viejo Loco por el Dibujo, Litsu, así llamaban a Hokusai. Ése también es mi nombre” (64). Esto no es un hecho aislado, puesto que la asociación de Hokusai al tema de la locura fungirá como motivo para una serie de acumulaciones en lo posterior: “Soy viejo y estoy loco./ El color puede enloquecer./ Las imágenes desbordadas enloquecen/ [...] Los locos tienen un nombre para cada recuerdo” (64); y en después: “Mi

---

<sup>5</sup> Sobre este punto y en vista de dicha resonancia, es plausible conectar dicho procedimiento con la metonimia debido a la relación existencial entre el pintor Hokusai y las *36 vistas del Monte Fuji*; obra que además representará o aportará al desarrollo semiótico de otros apartados del poemario. Al aceptar dicha observación, el fenómeno se presentaría como una relación causal en que el autor se sustituye por la obra (Beristáin, 328); sin embargo, en el contexto comunicativo del poema, la referencia parece más bien inclinarse a una apreciación geográfica o a un panorama local específico, en cuyo caso, se acercaría a un nexo en el que se da una relación entre un lugar y la cosa que de él procede (329). Este último caso, se opone a la predominancia del nombre Hokusai como una segunda palabra-clave a partir de la cual se dará lugar a otras cualidades no vinculadas con el Monte Fuji, como se verá en lo posterior. En definitiva, no deja de ser obtusa la conexión de la catáfora con otras figuras retóricas, por su imbricación sobre la identidad parcial, pero debido a la dirección textual y la inercia compositiva, se rescata la figura funcional propia de este apartado.

locura son los demasiados nombres, demasiadas imágenes dentro de la cabeza./ Imágenes que a la larga darán forma a mi rostro./ La imagen que tengo de mí mismo./ Imágenes alternadas, infinitas [...]” (65). En determinado momento, se imbricará el estado de locura a la noción del caos: “La locura no es predecible./ La locura es una ligera variación de nuestro pasado./ Toda variación, por mínima que sea, en el principio de una historia puede derivar en caos. Lo caótico no es catastrófico, pero sí impredecible” (66). Esta divergencia acumulativa y catafórica, producto a su vez de una reproducción anafórica o sinonímica del pintor, es el soporte que justifica las variaciones temáticas y la dirección o la inercia constitutiva de las digresiones en el texto mismo, lo cual le permitirá la circunscripción de figuras o motivos lejanos al artista. En las líneas que siguen a la correspondencia de *locura-caos*, se introduce una variante nominal que, de no ser por la serie de premisas y desplazamientos temáticos, no tendría sentido: “Me llamo Hokusai, pero también me llamo Edward Lorenz/ [...] Lorenz teorizó el caos; palabras, números y signos en orden distinto pero con un principio fundamental, un comienzo que al sufrir la menor alteración cambia el paisaje” (66).

#### *1.1.1.2 Metagrafos*

Al volver sobre la materialidad propiamente dicha, es notable que la escansión versal no converge en ninguna clase de regularidad. Por una parte, no presenta un patrón identificable en cuanto al cómputo de versos o líneas –esto mismo debido a la propensión mencionada con anterioridad, bajo la cual líneas son interrumpidas por párrafos-versales, o en su defecto, con el final de la caja de texto, por no llamarla estrofa. Mientras que por otra, las primeras líneas no se estructuran por medio de algún paralelismo regular –caso presente particularmente en la primera estancia del poemario. Nuevamente, el único indicio de estabilidad es dado por un

fenómeno extrínseco a la composición estructural o material, es decir, la composición semántica.

Otro rasgo notable en la conformación del texto es el recurrente uso de párrafos o cajas de texto que utilizan una tipología con disminución de tamaño o en cursivas. En el caso exclusivo de la estancia analizada, se pueden agrupar por cajas en prosa con disminución de tamaño (Peña, 64; 66; 68; 69; 71), dentro de las cuales, en dos ocasiones se hace referencia a un personaje de nombre *C...* (68; 71); asimismo, aparece una caja de texto en prosa y cursivas (67); y finalmente cajas de texto en verso y cursivas (65; 70). Esto sin considerar que, dentro del común de las otras estrofas, se intercalan varias frases también en cursivas o entrecomilladas: “*Vivimos entre nombres; lo que no tiene nombre no existe todavía* [sic]”; “*No hay línea para una historia lineal* [sic]” (63). Este tipo de llamadas visuales o énfasis gráfico son abordados por el Grupo  $\mu$  bajo el nombre de *metagrafos*, los cuales se definen como “[...] operaciones que modifican el aspecto escrito de la palabra sin atender a su forma fonética” (Grupo  $\mu$ , 101), siempre y cuando dichas operaciones tengan una relevancia significativa (100). No obstante y en lo posterior, los autores no realizan ninguna propuesta metodológica que tipifique o plantee una derivación conceptual sobre el término.

### *1.1.2 Plano del contenido*

En cuanto al plano del contenido, se retomará el concepto de *isotopía*, la cual en términos de François Rastier se asimilaría como “[...] toda iteración de una unidad lingüística”, en la cual “[...] el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido” (110). Tal como lo estipula el teórico, el establecimiento de este patrón se sitúa en “[...] el nivel fonológico: asonancia, aliteración, rima; en el nivel sintáctico: concordancia por redundancia de rasgos;

en el semántico: equivalencia de definición, triplicación narrativa [...]” (110)<sup>6</sup>. Al contrastar dichos rasgos y en una óptica general, sería accesorio mencionar que la reiteración principal o el andamiaje semiótico en *Me llamo Hokusai* es justamente el grabador japonés, el cual en cada una de las estaciones será mediada por una serie de circunstancias contingentes a cada parte. En otras palabras, el perfilamiento de Hokusai se verá afectado por el discurrir lírico y todo un imaginario propio e inherente en cada momento del poemario, esto sin mencionar la dimensión transtextual, que será abordada más adelante.

#### *1.1.2.1 Isotopía de lugar (Monte Fuji)*

De manera restrictiva y ciñéndose a “Me llamo Hokusai [...]”, Katsushika está mediado por la imagen del Monte Fuji –como se mostró en la exposición del plano anterior– que delinea la vida cotidiana aledaña a su emplazamiento: “[...] soy un pueblo sereno, soy cada persona que allí vive. Soy un pueblo donde los hombres esperan la llegada de un día apacible. Allí la luna es un diente de ajo [...] Bajo esa luna dibujo leones y también decido nombrar mi pasado” (63). La descripción del pueblo está emparentada con la búsqueda de un origen o de una reminiscencia de historia personal, como un campo a partir del cual se gestará la historia general y particular de cada individuo, bajo el testimonio inamovible de Fuji.

#### *1.1.2.2 Isotopía animal*

##### *1.1.2.2.1 León*

Lo anterior conectado con la última frase en torno a los felinos, facilita el deslizamiento para con otra presencia isotópica que se caracterizará bajo el lexema del León; en el texto, la

---

<sup>6</sup> En el presente análisis, se particularizará únicamente sobre el aspecto semántico, en vista del esquema propuesto desde el comienzo

primera advertencia después del extracto anterior, delimita a este componente como una falta o una posición que es necesario rubricar: “En este autorretrato hace falta algo: un ejército de leones avanzando en la mirada, un hombre oculto detrás de la locura” (64); pero en lo sucesivo, esta isotopía toma un cariz en particular: “Leones hermosos y terribles, corpulentos, fornicando bajo los cerezos/ Leones dormidos desde hace siglos/ [...] ¿Debo decir que mis antepasados fueron unos animales?/ Mi abuelo: león enloquecido de poder/ Mi padre: el león y el adulterio. Mi árbol genealógico es un árbol donde duermen los leones” (65); y más adelante: “Mi padre trama en secreto nuestra muerte/ Los leones se alimentan de sus cachorros [...]” (67). Las connotaciones de esta isotopía están constituidas por una paternidad, que en una asociación prototípica, es un estuario de relaciones conflictivas y un temor mitológico por la antropofagia; aunque en un paralelismo con el motivo anterior, también representa la búsqueda de un origen sobre el cual nombrarse: “León: me gusta ese nombre. Podría llamarme de esa forma, atender a ese signo y rugir en el paisaje de una hoja [...]” (66); “Si continúo escribiendo me convertiré en mi padre, su sangre hervirá en la mía” (67).

#### *1.1.2.2.2 Mariposa*

Otro aspecto medular se agrupa bajo el lexema de la Mariposa, la cual es un conducto que reunirá a dos figuras distintas con connotaciones propias. Por una parte, es contenida por Edward Lorenz: “A partir del proverbio chino, ‘el aleteo de una mariposa puede sentirse al otro lado del mundo’, Lorenz teorizó el caos; palabras, números y signos en orden indistinto pero con un principio fundamental, un comienzo que al sufrir la menor alteración cambia el paisaje” (66). Mientras que desde el otro sentido, abarca a Chuang-Tzu, quien es introducido por la siguiente caja de texto: “*Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en*



*rama. Sólo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté. Y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang-Tzu [sic]” (67). Al contrario de las dos isotopías anteriores, la mariposa señala la inestabilidad o la incapacidad de particularizar sobre la identidad de un conjunto a través de la descripción de sus componentes. En otros términos, se opone y frustra la tentativa originaria de los dos primeros como principio de identidad.*

Al cabo de unas líneas subsecuentes a la descripción de la mariposa, se detalla:

Yo me levanto a escribir la mañana mientras me rasuro y el aleteo de una mariposa  
me reconcilia con mi padre a través del caos

Nos reconcilia a todos

Lorenz se llama Chuang-Tzu

Chuang-Tzu se llama mariposa

Yo me llamo Chuang-Tzu y Hokusai y como gusten llamarme

Sueño que soy Edward Lorenz y al despertar no sé si soy un hombre que soñó ser  
Edward Lorenz o Edward Lorenz que ahora sueña que soy yo.

Soy un hombre que sueña que es su padre [...]

Escribo: me llamo como escribo. [...]

Cuando hablo, un león lanza su rugido en lo alto del Monte Fuji, en la aldea de  
Katsushika, en esta habitación, en esta habitación o en el departamento de Edward  
Lorenz en Cambridge (68)

Esto resulta de interés en tanto que el delineamiento particular de la mariposa en este apartado se prepondera como símbolo de reconciliación. Así, esta segunda particularización del

insecto configura un contraste directo con la proyección sémica del apartado anterior, que bajo el dominio superior de lo animal genera una tensión entre el movimiento de separación y reunión, de manera que cada isotopía presupone a la otra (Greimas, 27); pero no en el sentido jerárquico de mayor o menor profundidad (27); sino de implicación mutua.

Por otra parte, es notorio que la prefiguración de la mariposa en esta ocasión no parte de las subjetividades a partir de las cuales se desarrolla la primera premisa de la definición de su campo –Edward Lorenz y Chuang-Tzu–, sino a través de la enunciación de un sujeto enunciativo específico. Así, la isotopía como coherencia temática fundamental se ve afectada por la intervención de las instancias enunciativas del apartado; y más aún, tales instancias demarcan un componente metatextual como medio de justificación temática: “Escribo: me llamo como escribo”.

### 1.1.3 *Intertextualidad*

A partir del título del conjunto, *Me llamo Hokusai* se instala y predispone una lectura que vuelve imperativo el análisis de sus fuentes y alusiones. La consideración y rastreo de tales elementos resulta sustancial no solo en tanto la aportación simbólica que podría desplegar la nominación directa de cierto objeto o subjetividad con carga cultural, sino también en la construcción particular del texto. Desde un repaso somero, la nota que cierra al libro sirve de pretexto para subrayar dicha inclinación: “*Me llamo Hokusai* y en algunos versos en cursiva de este libro también me llamo Dante, Lucian Blaga, Gottfried Benn, Anne Carson, Paul Celan, Tristán Corbière, Empédocles, Jorge Fernández Granados, Rodrigo Fresan [...]” (Peña, 75). Sin lugar a dudas e independientemente de la intermitencia de los demás nombres, merece la atención el grabador japonés Katsushika Hokusai, quien nació a mediados del siglo XVIII y perteneció al movimiento artístico denominado *ukiyo-e*. De manera general, es

reconocido principalmente por la series de grabados tituladas: *36 vistas del Monte Fuji*, *100 historias de fantasmas* y *Las nubes de Kenji*. Esto último es significativo en tanto que cada una de los capítulos o estaciones que componen el poema aluden a uno de dichos grabados<sup>7</sup> –a excepción del quinto apartado.

Para el análisis y la sistematización de dichas huellas, se acude al aparato teórico de Gerard Genette, debido a que además de resumir toda una vertiente teórica, amplía y redistribuye la noción de intertextualidad en una transtextualidad, categoría que incluye a la primera. El esquema del francés se distribuye de la siguiente forma:

1. *Intertextualidad*: “[...] relación de copresencia entre dos o más textos [...] Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita [...] en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión [...]” (Genette, 10).

---

<sup>7</sup> Enseguida se enlistan cada uno de los cuatro títulos que tienen un correlato en los grabados del artista japonés, y además se subrayarán en cursivas los títulos originales de los grabados:

- I. “*La gran ola de Kanagawa* pudo ser la ola que arrastró el cadáver de un marinero a las costas de Hawái en 1982 o la misma que sacudió un buque carguero zarpado de Hong Kong dejando a la deriva un contenedor con patitos de plástico para jugar en la bañera o la misma que temía pudiera ahogarme durante mis clases de natación” (Peña, 15)
- II. “*El Monte Fuji rojo* es un volcán que hace erupción en las pesadillas de un director de cine japonés y también el presagio de un accidente nuclear de Fukushima en el 2011 y el mismo que despierta en las fibras de mi pulmón izquierdo y al que los médicos insisten en llamarle cordialmente adenocarcinoma” (27)
- III. “*El sueño de la esposa del pescador* es tu sueño acariciando un pulpo en Puerto Vallarta y el pulpo gigante encontrado en los alrededores de la isla Chichi y es también lo que soñaba Onetti cuando escribió ‘Una mujer que nos dé la totalidad del cosmos, hasta la próxima, con sólo tres agujeros y diez tentáculos’” (39)
- IV. “*El fantasma de Konohada Koheiji* que aparece noche a noche al pie de su antigua cama es el fantasma de un hombre decapitado en la carretera de Matehuala y el fantasma de mi suegro que ronda la cocina y también la sensación ante la pérdida de alguna extremidad mejor conocida como el síndrome del miembro fantasma” (49)

2. *Paratextualidad*: asociada a “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (11). E incluso “[...]el ‘avant-texte’ de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra” (12).
3. *Metatextualidad*: “[...] es la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13). En términos generales, “[...] es por excelencia la relación crítica” (13).
4. *Hipertextualidad*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).
5. *Architextualidad*: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención [...] de pura pertenencia taxonómica; además “[...] sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (14).

Recapitulando con el apunte histórico sobre Katsushika, es inminente el hecho de que este personaje actúa como un hipotexto que no es privativo únicamente a la quinta estancia, sino más bien extensivo a la totalidad del poemario o la obra, por emplear un término más abarcador. Por otra parte, este trasunto también tiene una injerencia prominente en el esqueleto o andamiaje capitular de cada estancia, de manera que se plantea en una doble

vinculación transtextual; en otras palabras, Hokusai se emplea como hipotexto y como figura paratextual.

En cuanto al quinto punto de Genette y en el contexto del presente análisis, el texto asumiría la categoría de poesía. Al hacer hincapié sobre este punto, la propuesta de investigación parte del supuesto de que en efecto el poemario analizado se circunscribe dentro del género poético, en una medida esta consideración se justifica con la teoría del sujeto lírico y las condiciones de enunciación de la voz en el poemario, puesto que se considera que la forma general que rige al texto está privada de un contexto situacional o, en su defecto, de una clave dentro del mismo texto que ayude a plantear un sistema de relaciones comunicativas en específico<sup>8</sup>. En vías de la misma discusión sobre la pertenencia genérica del libro a este género, se puede justificar su hibridación y el reiterado recurso de estrategias que se asocian normalmente a otros registros o tipos de textos –sean literarios o no– como una tendencia de la poesía contemporánea; en relación a la poesía actual, la situación mexicana está en un proceso de replanteamiento de la exploración de la forma, y en ese sentido, una confrontación con los supuestos sobre los que yace no solo el registro o el aliento poético, sino también la forma gráfica o visual con la que se le representa a este. Aunque tal aseveración podría resultar arriesgada en tanto que propone que se pueden absorber un amplio espectro de géneros y registros a tal grado de que no es claro que estos se supediten a la lírica, tal como se ha planteado, las instancias comunicativas podrían ser la justificación para que la percepción general del texto sea la de un poema. Para cerrar esta discusión, otro

---

<sup>8</sup> Para reforzar dicha idea, se cita a Kate Hamburger cuando dice: “El poema es una estructura lógica abierta por venir constituida merced al sujeto enunciativo, que es el origen de la ‘final imposibilidad de explicación de la que vive y en la que vive’ el poema [... se] remite a ese hecho la diversidad de interpretaciones posibles de un poema. Su sentido está abierto, y esto se aplica en principio incluso al más simple e inmediatamente accesible” (192)

punto de vista desde el cual se podría justificar la pertenencia del texto al género poético se halla ni más ni menos en el desarrollo conceptual de Genette y en sus postulados acerca de la architextualidad, que establece que la cualidad genérica de los textos viene dada por factores extraliterarios, como son los lectores o la crítica; en este caso en específico, este hecho se relaciona con el fallo del jurado del *Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes*, debido a que al hacer objeto del galardón a *Me llamo Hokusai*, la lectura del mismo queda fijada: es puesta en común con una tradición literaria y, en determinada forma, se exige del poemario que sea leído a partir de dicha tradición, misma que está enraizada en el género poético.

Finalmente, son tres las alusiones explícitas en dicha estancia; la primera que remite a Octavio Paz: “*Vivimos entre nombres; lo que no tiene nombre todavía no existe [sic]*” (Peña, 63); una segunda a Anne Carson, que conserva una estructura estrófica: “*Hokusai a los ochenta y tres años/ dijo,/ hora de hacer mis leones./ Cada mañana/ hasta su muerte/ 219 días más tarde/ hizo/ un león [ sic ...]*” (65); y por último, un texto de Charles Wright “*Algunos nombres están por todas partes, tanto arriba como abajo./ Se les oculta y se les revela./ Los llamamos sabios, pues la sabiduría de la muerte suele ser llamada pequeña sabiduría [...]*” (70). El origen de dichos textos es “Pasado en claro”, “Hokusai” y “El zodiaco negro”, respectivamente.

#### 1.1.4 *Enunciación*

Sobre este apartado, la recuperación teórica tomará como base al artículo “La enunciación de la poesía” de Alejandro Palma en coautoría con Gustavo Osorio. En dicho texto, ambos autores recuperan un modelo de análisis que involucra a las instancias comunicativas, en una adecuación de varios desprendimientos del mismo proceso comunicativo en colindancia con

la teoría literaria. En dicho texto, ambos autores recuperan un modelo de análisis que involucra a las instancias comunicativas, en una adecuación de varios desprendimientos de el mismo proceso comunicativo en colindancia con la teoría literaria. De igual forma, además de suponer una síntesis de todo un imaginario de coyunturas retóricas y la simplificación de una serie de conceptos, el artículo se erige como una ruta de lectura.

Como punto de partida, el artículo aludido con anterioridad establece el término de sujeto enunciativo para referirse a “el emisor de los enunciados de un poema” (Osorio y Palma, 4), bajo el entendido de que con tal denominación se plantea una instancia textual, que cobra significado en la lectura o en el proceso mismo de su locución, es decir, “por [sujeto enunciativo] se quiere entender que el yo del que estamos hablando no es el poeta como tal, sino una fuente ficticia del discurso” (Pozuelo Yvancos, 51), que “[...] se va conformando a medida que se plasma en el poema, tanto por la autoconciencia que adquiere de lo que quiere decir como por lo que llega a ser el poema en que se manifiesta” (Villegas, 63).

Retomando el artículo, Palma y Osorio precisan un matiz acerca de las condiciones textuales acerca del sujeto enunciativo, tal como lo refieren la concepción de éste puede expresarse también por medio de una coyuntura a propósito de la intervención de la instancia en el texto (4). De manera que, el sujeto enunciativo puede asumir una categoría entre las siguientes:

*Locutor*: que se podría entender como la función que articula en su totalidad el enramado textual. No obstante, cabe la aclaración de que éste se puede servir del recurso textual de la polifonía o la sedimentación de varias voces o personajes para su conformación. Comúnmente se le identifica a través de deícticos de tiempo, espacio y persona.

*Enunciador*: que depende o está supeditada al locutor, y que se plantea como una desviación o una derivación en términos de alteridad de dicha figura principal.

Por otro lado, es menester mencionar que el esquema sugiere o exige también la adecuación o el vislumbre de la figura del autor, denominada emisor, como partícipe del círculo comunicativo, pues además de circunscribir la obra a determinado periodo, fija –en un segundo momento– la recepción y el horizonte interpretativo de sus lectores.

Al polo emisor, se le emparejan u oponen una serie de figuras textuales antitéticas, conformadas por el destinatario que en términos generales es “a quien se dirigen los distintos enunciados de un poema” (Osorio y Palma, 4); y que encuentra su correlato en el sujeto enunciativo, por tanto se dividiría en: *alocutario* y *enunciatario*, para corresponder con las ramificaciones correspondientes; y también se expone la figura del *auditor* como figura empírica que recibe el poema.

Por otra parte y en lo referente al emisor, se propone a dicho escaño no de manera biográfica, ni atendiendo a los accidentes específicos en la vida de tal o cual autor, sino más bien haciendo hincapié en el carácter referencial y las condiciones propias de la producción de la obra, que bajo ese entendido correspondería con el próximo capítulo.

#### *1.1.4.1 Sujeto enunciativo (Locutor y Enunciador)*

Sobre este punto, es meritorio recapitular sobre el nombre completo de la estancia analizada: “Me llamo Hokusai pero también me llamo Katsushika porque así se llama el pueblo donde nací y me llamo Litsu que significa el viejo loco por el dibujo y me llaman loco porque dibujo leones y además me llamo Edward Lorenz quien formuló la teoría del efecto mariposa” (Peña, 61). Dentro de dicho extracto salen a relucir ciertas especificaciones de la estancia,



por una parte hay un emparejamiento nominal por parte del locutor con la figura de Katsushika Hokusai, así como también con la de Edward Lorenz. Paralelamente a los casos anteriores, el sujeto enunciativo intenta adoptar o apropiarse de un personaje como punto cero de enunciación, pero en el caso de Peña, el locutor no permanece estable o genera un alejamiento para saltar de una voz en otra, sin embargo no es todo lo que sucede, puesto que también se perfila a sí mismo como un *yo* independiente que se llama C...: “Me llamo C... porque así se llama el pueblo donde nací. Tengo ojos azules, herencia de mi abuelo paterno. Tengo los ojos de mi padre, por eso miro el mundo de esta forma”; y en ese mismo párrafo, se especifica la distancia con el grabador japonés, por medio de la incoherencia de ambas subjetividades —es decir, no se trata de un desdoblamiento, en la medida en que cada una de las instancias opera sobre un planteamiento sémico distinto: “Nunca he estado en Japón, pero lo conozco, lo he visto hace siglos a través de los ojos de Hokusai. Nadie puede decir que Hokusai no tenía los ojos azules [...]” (68). Esta ruptura con el pacto de la máscara o distancia es mencionada en el trabajo de Palma y Osorio como dimensión *heteropática*, y se clasifica en oposición de la dimensión *homopática*<sup>9</sup>, como el escenario donde “[...] el Locutor toma distancia del objeto enunciado” (10). El juego de máscaras entonces se plantea más bien como una subjetivación a nivel del enunciador, siendo la primera la de Hokusai: “Me llamo Hokusai, pero también me llamo Katsushika porque allí es el pueblo donde nací: soy un pueblo sereno soy cada persona que vive ahí. Soy un pueblo donde los hombres esperan la llegada de un día apacible” (63); la segunda la de Edward Lorenz: “Me llamo Hokusai, pero también me llamo Edward Lorenz”, sin embargo, en el mismo párrafo se distancia de tal

---

<sup>9</sup> Acorde al documento consultado, esta terminología se retoma de Antonio Rodríguez en *Le pacte lyrique*.

personificación para detallar: “Después de trabajar como pronosticador de tiempo para la Fuerza Aérea Estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, el matemático Edward Lorenz, al intentar predecir [...]” (66).

Siguiendo con la enunciador-Hokusai, en el mismo párrafo citado anteriormente, salta a la vista otra particularidad, y es que además de que el *yo* adopta su máscara, se la impone o la hace multiplicarse en otras subjetividades, retomando la cita: “Me llamo Hokusai, pero también me llamo *Katsushika* [...]” (63); y más adelante, “*El Viejo Loco por el Dibujo, Listu*, así llamaban a Hokusai” (64); “Me llamo Hokusai y también *Monte Fuji*” (64). Como se mencionaba en el apartado del emisor, el *modus operandi* del sujeto enunciativo intenta dislocar una supuesta voz de origen –Locutor– haciéndola desfilarse a manera de títeres o actores en forma de un espiral rizomática<sup>10</sup>, o bajo la denominación trazada en el primer plano, catafórica; puesto que desvanece la especificidad semántica del grabador para encajarla como denominador común en cada una de las otras subjetividades, asumiendo en cada uno de los casos, una justificación parcial acerca de dicha atribución de rasgos, en otras palabras, este ejercicio se aboca a la descentralización del haz sémico que configura a Hokusai, para dar lugar a una dispersión de significado, a una aglutinación de avatares que actúan en una dimensión horizontal y potencialmente sin jerarquías o subordinaciones.

Esta táctica se confirma más adelante con la adecuación de la segunda máscara a más alteridades: “Lorenz se llama Chuang-Tzu/ Chuang-Tzu se llama mariposa./ Yo me llamo Chuang-Tzu y Hokusai y como gusten llamarme [...]” (68). Sobre ello, podría discutirse la inclusión de un término por debajo del enunciador: un *subenunciador*, o más específicamente

---

<sup>10</sup> Sobre el término, se sugiere la lectura de “Rizoma” en *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari.

atendiendo al caso que nos ocupa, un *pseudoenunciador*<sup>11</sup>, estructuralmente subordinado a la caracterización sémica del primero, pero que en un procedimiento con paralelismos prosopopéyicos, recrea figurativa y concretamente una cualidad intrínseca del enunciador para recrearla como matriz de un sujeto paralelo; en cuya dinámica, desestabiliza y descentraliza al enunciador como fuente de sentido, o en su defecto, como instancia a través de la cual se ejerce un paradigma de lectura. Sin embargo, es fundamental mencionar que este movimiento opera aun en una jerarquía enunciativa, por lo cual dicho fenómeno requiere de esta constitución específica de las condiciones comunicativas en cuestión; de manera que si se subraya la injerencia del pseudoenunciador como elemento disruptivo, es en la medida en que este se asume como un efecto producido por su propia singularidad, y no por el hecho de que formalmente ejerza una contravención o intervención directa del esquema recuperado por Osorio y Palma; es decir, su cualidad debería hallarse más en la operación que ejerce sobre el enunciador, antes que sobre un andamiaje textual plenamente diferenciado, al menos hasta este momento de la investigación.

Retomando la cita sobre *C...*, llama la atención el uso de la forma, pues no se trata de un poema instituido enteramente en verso, sino que hay ciertos apartados en prosa que rompen con la versificación del poema, y no solo eso, sino que fungen como intertextos temáticamente relacionados, pero estructuralmente más cercanos a otro tipo de géneros o discursos. Por ejemplo, se cita: “Encuentro en Katsushika Hokusai una locura lúcida. La gran ola de Kanagawa fue la primera estampa suya que vi. Ya no recuerdo dónde. Quizás en un museo. Después siguieron muchas más estampas, un tsunami de sueños y pesadillas. De pie,

---

<sup>11</sup> A propósito de ello, se elige tal término en vista de que se presenta como un enunciador supeditado a uno principal, pero sería falso en vista de que no se constituye enunciativamente, sino únicamente como efecto de subjetividad.

sentado con la mirada fija en el monitor [...]” (64). La ruptura en evidencia plantea un deslizamiento del locutor a otra forma discursiva o un marco distinto, pero no es suficiente para distinguirlo como un enunciador más, pese al quiebre formal. Es decir, se da una ruptura a nivel de registro en la que se conserva al mismo locutor, pero esto no supone un desdoblamiento en un enunciador.

A nivel de la experiencia y por el rescate que se hace del pintor, el elemento predominante que articula la estación es el personaje de Katsushika Hokusai, pero no en un amplio espectro histórico y biográfico, sino en específico una cuestión relacionada con el proceso de autonominación, o en otras palabras, con la forma con la que éste rubricaba y retrataba su identidad en su producción visual. Para ser más precisos, es menester retomar algunas consideraciones históricas a propósito de los artistas del *ukiyo-e*; sobre éstos se refiere: “Porque los poetas o los pintores japoneses cambiaban su nombre a medida que iban adquiriendo reconocimiento y puliendo su estilo. Por ello es fácil encontrar artistas que cambiaron seis, siete o diez veces de nombre a lo largo de su carrera y de su vida” (Vázquez). Es decir, existía en la época una propensión determinada en la que los artistas iban permutando los nombres con los que se daban a conocer al público, además los nombres o pseudónimos que adoptaban eran los mismos con los que firmaban su obra. En el caso de Hokusai, el proceso no le fue ajeno, antes bien, es reconocido por ser aquel que radicalizó el concepto, pues se le conocen alrededor de treinta pseudónimos (Vázquez), entre los que se pueden enlistar: Shunro, Gummatei, Kako, Tokimasa, Gakyojin, Kukushin, Raishin, Manji, Getchi Rojin, Tsuchimochi Ninsaburo, Tetsuzo, Miuraya Hachiemon (“Names and signatures”), y un largo etcétera.

Cabe mencionar que la referencia histórica del procedimiento nominativo no se detalla en calidad de brújula interpretativa o modelo indispensable de restitución de sentido

en función de un esquema de realización anterior; sino simplemente por delinear la calidad histórica del procedimiento, que en concreción con el grabador, justifica parcialmente la elección de dicho personaje en tanto material de escritura.

#### 1.1.4.2 *Destinatario (Alocutario y Enunciatario)*

Finalmente, “Me llamo Hokusai” se compone asimismo de un largo monólogo de la voz de C... y su ramificación progresiva en un conjunto de avatares y alteridades que suspenden en la mayoría del texto la aproximación a un *tú* que no esté inmerso en la dispersión de la misma voz. Es decir, la mayoría de distanciamentos se encuentran en el margen de lo que C... se apropia o con lo que se identifica.

Esta fagonomía<sup>12</sup> enunciativa se interrumpe hasta la aparición de una caja textual en prosa que introduce un alocutario bajo la persona sintáctica de un *tú*. Ésta conservará su consistencia subjetiva adhiriéndose únicamente al espacio que configura dicha caja, misma que cierra el poemario:

Disculpa, ¿puedo sentarme? Hola, soy C... ¿puedo preguntarte tu nombre? Perdón. Te vi y no pude evitarlo. ¿Vienes sola? ¿Te molesta si fumo? ¿Tú fumas? ¿No? Qué bueno, yo he intentado dejarlo. Escribo, bueno entre otras cosas, escribo. ¿Y tú? No conozco a nadie que trabaje en eso [...] Oye, te tengo otra pregunta, la última, te lo juro: ¿sabes cómo se dice tu nombre en japonés? (71).

---

<sup>12</sup> Fenómeno que señala la aglutinación de enunciadores por parte del locutor en una apropiación directa de sus nombres o señas de identidad, en consecuente adopción a partir de la posición de locutor de dichos nombres. Término que no se recupera de ningún autor en específico, pero que en un sentido pragmático se empela para denotar esta acepción determinada.

Tal como se aprecia en el extracto, el perfilamiento del alocutario se proyecta únicamente bajo el interrogatorio del locutor, que más que favorecer una descripción propia del sujeto interpelado, actúa como una enumeración de pistas temáticas a partir de las cuales en determinado momento se pronunció C...; en definitiva, es una síntesis biográfica –en el sentido de la construcción subjetiva del locutor– y temática –al comportar la mención de ciertas isotopías o motivos temáticos que fueron centrales en cada uno de los apartados; en la quinta estancia se enfatiza el papel de la figura paterna, que en las anteriores está asociada a la enfermedad y el acto de fumar como causal de dicha condición (Peña, 27), pero también sale a relucir la preocupación constante de la autodenominación: “¿Cómo dijiste que te llamas? Ah, es un nombre muy bello. Gracias por confiármelo” (71). Otro aspecto notable que finca una diferencia en el contexto enunciativo del poema, es la notable irrupción de un tono coloquial lejano al lirismo y el tratamiento imaginativo encuadrado en las cajas que tienden a la versificación; por el contrario, el uso particular del locutor en la entrevista con el alocutario se vuelca sobre la economía comunicativa y, en determinados casos, llanamente para hablar de fenómenos deícticos contingentes a la narrativa propia de tal escena, aunque dichos elementos están cargados de gran significación en contraste con el resto del poemario: “Tranquila, calma, es sólo una mariposa” (71). En esto último, se realza el género gramatical femenino para identificar al alocutario, además de ello se especifica que no la recurrencia de ella no es usual en el escenario que se lleva a cabo en la caja textual: “Nunca te había visto en este restaurante”; y desde la apreciación del locutor, la única cualidad física notable: “[...] tienes los dientes más lindos que he visto” (71). Esta cualidad es notable en la medida que nos permite esclarecer la descripción del alocutario en otro momento del poemario. Si bien a lo largo del análisis la restricción al poema ha sido férrea, sea permisivo en esta ocasión

recurrir a otra estancia para fijar la esfera contingente al alocutario; así pues, en la segunda estancia se puede leer la siguiente caja de texto, también en prosa:

Cuando te conocí, fumaba dos cajas de cigarro diarias. Aún recuerdo el primer día que nos vimos, estabas sentada en el *Salute!* [sic], llevabas falda café, una blusa blanca; sobre tu mesa había una limonada y un montón de papeles desordenados [...] Comías sola. No esperabas a nadie [...] Me acerqué a tu mesa. Tenías los dientes perfectamente alineados. Así sonrío la vida pensé (33)

A diferencia del extracto de la quinta estancia, este apunte recalca la situación del encuentro a nivel temporal, pues es la primera vez que el locutor se encuentra con el alocutario; espacial, se encuentran en el restaurant *Salute!*; y de la indumentaria que porta dicha mujer. Este aspecto narrativo, en el sentido de la reconstrucción de un relato de vida, refuerza la idea de enunciación y creación de una biografía personal por parte del locutor, a la par de la disquisición lírica, aun bajo la complejidad de las relaciones que se establece a través de la transtextualidad y los enunciadores.

#### *1.1.4.3 Auditor*

Sobre esta instancia textual, su estudio se centra en una serie de consideraciones sociales y de recepción en las que se desenvuelve el texto de forma transversal, es decir, las impresiones y comentarios críticos desde su publicación. En cuanto al tratamiento de Osorio y Palma, los autores proponen o perciben dos perspectivas claramente diferenciadas, pero que no excluyen la incorporación de otras herramientas metodológicas. El primer conjunto de saberes se agrupa bajo la teoría de la recepción, que se acerca más a una historia particular de la obra,

como al recuento de las experiencias que suscitaron en los estratos sociales (13). En el presente artículo, ya se han cubierto algunas generalidades acerca del contexto histórico de la obra como suplemento de la postura biográfica; no obstante, es necesario recuperar el tratamiento específico de cada uno de los poemas.

En el apartado titulado “El yo detrás de los muchos libros de la experiencia lectora: intertextualidad, extratextualidad, hipertextualidad, supratextualidad, etc.” de su libro *PM/XXI/360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, Alejandro Higashi dedica una reflexión en torno al poemario *Me llamo Hokusai* de Peña. En términos generales, el capítulo estriba acerca de la reapropiación por parte de los autores contemporáneos de textos de la tradición. En esta práctica, según el crítico, se discute y actualiza –o en su defecto se obsoleta– lo que en su momento Harold Bloom proponía como la angustia de las influencias (278), pues a la inversa de ocultar las huellas de textos anteriores, “en nuestro paradigma actual las influencias de los maestros se exhiben como trofeos” (363). Más adelante, detalla:

[...] las fuentes se vuelven una especie de genoma que permite reconocer, dentro del espacio endogámico que se ha formado, los componentes identitarios en el poema y en la obra y en un extraño ritual de transferencia, determina incluso el prestigio de la obra de los epígonos entre los clanes de iniciados capaces de reconocer deudas, referencias, citas, ocultadas muchas veces con ingenio y develadas con un guiño para esas minorías lectoras que se hayan profesionalizado para ello. (364)



Con relación a nuestro objeto de estudio, Higashi alega que el hecho de que *Me llamo Hokusai* haya sido acreedor del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes (2014) supone que este tipo de dinámicas están lejos de ser un recurso agotado y de poca presencia en las nuevas generaciones: “Christian Peña (1985) ganó con un poemario que une una autobiografía y una cita con desbordante intensidad, incluso hasta borrar los límites entre una y otra [...] Desde su título, el título apunta a la falta de identidad de entre los registros artísticos desde ese mítico Katsushika Hokusai [...] cuya identidad artística se conserva a través de varios nombres [...]” (387).

Para Higashi, el aspecto autobiográfico y su relación o convivencia con las diversas realidades supone un problema epistemológico en el que se plantea, con referencia misma al poemario, una teoría del caos o el efecto mariposa: “El efecto mariposa rige, a través de la libre asociación y el ensamblado vertiginoso de citas y situaciones extraídas de ámbitos muy distintos, un desarrollo que inicia como una épica de versículos largos y termina [...] en una suerte de vivencia personal que sirve para aglutinar el conjunto” (388). Así, la divergencia de imágenes y situaciones termina por centrarse o eventualmente conducir a un ámbito biográfico, mismo que representa un presente a partir del cual se reflexiona y donde lo anecdótico funciona como un atractor “que provee una columna vertebral para que quien lee no se pierda en el torbellino de noticias” (390). Esto lleva al crítico a reflexionar acerca de la posibilidad de hacer una lectura del poemario sin la divergencia y mezcla de citas, aunque termina por admitir que “La complejidad de sus textos no debe buscarse en los textos mismos, sino en su capacidad para mezclar y divagar, regresando una y otra vez a la columna vertebral, pretendidamente biográfica, de su poema” (390).

En lo relativo a las referencias y citas, Higashi acota que los recursos o textos empleados van desde la música hasta juegos marítimos, y señala que

El desenlace del poema resulta apoteósico porque todos los planos reunidos [...] encajan con armonía en la historia personal del sujeto de la enunciación [...] Todo el universo convocado a lo largo del poema, en distintos momentos [...] en distintas geografías [...] parece haber llegado a través de un programa de televisión [...] hasta la vida monótona de un oficinista de clase media” (392).

Subsecuentemente opone *Me llamo Hokusai* con *Antígona González* de Sara Uribe, no obstante, no profundiza más en el de Peña.

Desde lo propio, la lectura del crítico mexicano refleja un claro interés en el modelo de la combinatoria como eje central compositivo, lo que estaría en consonancia a nivel semántico con esta teoría del caos, no obstante, es crucial también entender a la enunciación como parte de ese proceso, además de la identidad misma como un elemento a considerar para tal combinación. En resumidas cuentas, la aportación de Higashi resulta crucial a la vez que necesaria para extender una crítica a nivel del plano de la expresión y del contenido.

Actualmente, los artículos académicos y publicaciones en torno a *Me llamo Hokusai* son escasos, a excepción del análisis que le dedica Higashi a la publicación, el resto de fuentes que han tratado al poemario son notas o reseñas en medios periodísticos o en revistas de divulgación, sin que éstas lleguen tampoco a ser numerosas<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> En cuanto a estas reseñas o análisis, se sugiere: “La barca y el grabado” (Molinet); “Me llamo Hokusai, de Christian Peña” (Estrada); y “Los elementos del duelo” (Domingo).

## 1.2 “Orfelía apunta lo que él subrayó en los libros”

El poema forma parte del poemario titulado *El reino de lo no líneal*, acreedor al Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes en el año 2020. Dicho texto está dividido en dos partes principales: “Ida” y “Vuelta”, en la primera se da relación de sujetos que fallecieron clínicamente y volvieron a la vida, mientras que en la segunda hay una recurrencia del personaje Orfelía en situaciones de la vida cotidiana como visitar al médico (47), escoger fruta en el mercado (54), o ponerse la pijama (65), entre otros.

### 1.2.1 Plano de la expresión

A tal punto del análisis, resulta obvio señalar que la estructura métrica del objeto de estudio presenta un esquema irregular; aunque aprovechando las generalidades, se puede mencionar que el poema está constituido por una larga estrofa o caja de texto sin ninguna adhesión a una distribución tradicional.

#### 1.2.1.1 Versículo (composición catafórica)

En lo que se refiere al ritmo semántico y los paralelismo, “Orfelía apunta [...]” está constituido con base en un énfasis dialógico con un tercero, con un *hablarle*. Ciñéndonos a las primeras líneas se define: “quiero hablar contigo y tú no estás: *cerca de tres años:/* pero tus libros todavía” (55). Esta frase en particular articula la progresión textual del apartado, pues además de plantear la pauta semántica, hace explícita la singularidad del modelo: un diálogo *in absentia*, en el cual la subjetividad de la figura interpelada –el alocutario– está en función de las citas que ha colegido. En otras palabras, se da una imbricación selectiva o parcial, si no de las cualidades del sujeto, sí de sus rasgos como lector o su experiencia lectora. Retomando la última cita: “pero tus libros todavía [...] / y con ellos hablo [...]”.

En perspectiva con *Me llamo Hokusai*, dicha desviación se podría indexar a los modos de presentación de la catáfora, inicialmente asociada a un componente geográfico, temporal o temático, y que ahora podría asumirse bajo los rastros o despojos materiales de tal o cual personalidad, a tal grado que el efecto del solapamiento sémico desde la focalización del sujeto enunciativo suple el vacío comunicativo: “*quizá basta existir para ser completo: sugeriste:/ me heriste con tu voz de cuántos voltios:/ casi alegre como quien se cansa de estar triste [...]*” (55); y más adelante en la siguiente página: “[...] a veces, incluso,/ me das buenos consejos:/ *quiero que tú desees el mundo/ porque no tienes otra manera/ de amarte a ti mismo: y también me recuerdas:/ lo que fue no es nada*” (56).

#### 1.2.1.2 *Metagrafos*

En el plano visual y como se ha podido notar, se da un frecuente uso de itálicas para suplir la ausencia o señalar la impostación enunciativa del sujeto interpelado; dicho modificador gráfico, como se verá en un momento posterior del análisis, además de enfatizar el efecto de alteridad, es un indicador formal de la presencia de otro texto.

Independientemente de lo anterior, se podría indicar una tendencia muy pronunciada por el uso de los dos puntos. Sin ser muy exhaustivos y acorde al *Diccionario panhispánico de dudas*, uno de sus usos es relacionar oraciones acorde a causa y efecto, conclusión y verificación o explicación de la oración precedente (“Dos puntos”); aunque en el contexto del poema, la exageración de su manejo oscurece la incorporación a cualquiera de las opciones dictaminadas por la academia, antes bien se emplea de tal modo que suple casi totalmente la aparición de otros signos. A continuación se recupera un extracto con el signo en negritas:

te cambiaste de colonia: *el movimiento*  
*es posible después de todo*: no fui nunca  
a buscarte al inframundo: no  
literalmente: exagero: más bien es eso  
que marcaste ahí con un asterisco:  
*la doctrina de la reminiscencia*:  
los desmanes de la melancolía: a sotavento:  
a pie juntillas: un desbalance químico:  
el foco temporal: área de Broca: la letra  
endógena, escarlata de la depresión: así  
era la sintaxis de nuestras tardes: me digo: [...] (55).

Asimismo, es indudable que el uso regular de dicho signo está contenido en las definiciones propias del diccionario o tesoro; por lo cual se realza su carácter explicativo o descriptivo desde un sentido pragmático. No obstante y tal como se ve en la cita, el poema realiza una contravención para rendir la constricción semántica en una ampliación de sentido. Aunque escapa al texto analizado, dentro del contexto del poemario se incorpora en otro apartado la “definición” como práctica poética:

Vida: abiogénesis: la vida viene de la materia  
inerte: o: cría cuervos y te sacarán los ojos:  
cuatrocientos millones de años y de repente:  
alguna revelación está cerca: Yeats: no se  
sabe exactamente cómo: biopoiesis: éramos

pocos y parió la abuela: coloquial: o bien:  
biogénesis: ver Anaxágoras: teoría de la  
panspermia: esporas o bacterias seminales:  
in fraganti: viajaban sobre rocas: tripulan-  
tes de meteoritos: impulsadas por la radia-  
ción de las estrellas: cayeron en la tierra: si  
en el mar: si en las montañas: en resumen: no  
sabemos dónde: entiéndase por vida: no hay  
mal que por bien no venga: o su contrario: (31)

### *1.2.2 Plano del contenido*

Atendiendo a la constitución formal del poemario y con base en cada uno de los apartados que lo conforman, *El reino de lo no lineal* está definido por una fuerte tensión temática entre vida y muerte. El ambos motivos podrían englobarse en el conjunto de textos tildado con el subtítulo “Vuelta”; en el que se describe en varias ocasiones las experiencias cercanas a la muerte de un abanico de subjetividades (Díaz Castelo, 15, 26, 38); además de una constante tentativa de definir a la vida (17, 23, 33). Mientras que el segundo apartado, “Ida”, está asido por la voz de Orfelía, misma que a través de un imaginario de lo íntimo o cotidiano – comprobantes de domicilio, ponerse una pijama, ver televisión, borrar imágenes de celular– sondea una fuerte afección de tristeza.

#### *1.2.2.1 Isotopía de la pérdida*

De manera concreta en “Orfelía apunta lo que él subrayó”, la mayor reiteración temática se da por el sentimiento de pérdida y la ausencia que se traduce en varias situaciones afectivas

y que alude a un imaginario preciso. Como se ha bosquejado en el plano anterior, el poema está determinado por la tentativa de establecer un diálogo con alguien ausente, lo cual propicia una exigencia de quien habla: “entiéndeme, sólo quiero/ dejar tu voz encendida toda la noche”; quién ante la incapacidad de aceptar una definición fatal discurre en posibles eventualidades: “en realidad no estás muerto, solamente/ te cambiaste de colonia” (55). Sin embargo, la frecuencia temática se afana predominantemente en la recreación de los efectos de dicha pérdida: “*la doctrina de la reminiscencia:/ los desmanes de la melancolía: a sotavento:/ a pie juntillas: un desbalance químico:/ el foco temporal: área de Broca: la letra/ endógena, escarlata de la depresión [...]*”; o más adelante: “[...] el llanto: a eso/ olía la madera de tu casa, casi: entreactos de apoteosis:/ llueve sobre mojado: horas empapadas de ruido:/ *una asimetría fundamental entre pasado y futuro [...]*” (55). Estas descripciones de reacción contra dicho fenómeno abrevan, entonces, en una suerte de cuadro clínico o sintomatología que bajo las palabras mismas del extracto se asocian a una subjetividad melancólica o depresiva.

### 1.2.3 Intertextualidad

Acorde con el título del poema, la primera relación textual que salta a la vista es el planteamiento del personaje de Orfelia; el cual es producto de un entrecruzamiento de dos personajes de hipotextos distintos: Ofelia, carácter trágico del drama shakespeariano de *Hamlet* y la figura mitológica de Orfeo.

En lo relativo a la intertextualidad, se usan extractos de Honoré de Balzac: “[...] *sepulcro aéreo, trabajando sin descanso/ de día y de noche [sic]*” (55); Fernando Pessoa: “*casi alegre como quien se cansa de estar triste [sic]*” (55); y Herman Broch: “*porque nada/ puede nunca atravesar la maleza, porque/ lo mortal nunca escapa a la espesura [sic]*”; “[...]”

*lo necesario/ de la tarea humana supera todo acontecer y aun/ el fracaso y aun el error”*  
(56).

#### *1.2.4 Enunciación*

##### *1.2.4.1 Sujeto enunciativo (Locutor y Enunciador)*

El título de “Orfelia apunta lo que él subrayó [...]”, como ya se mencionó, sugiere un representación de un personaje dual o híbrido que parte de dos referentes de la tradición literaria; por lo que se propone a éste como locutor que articulará en lo posterior el tejido sintáctico. Este yo-Orfelia hace patente su subjetividad en un número considerable de frases: “quiero hablar contigo y tú no estás: cerca de tres años:/ pero tus libros todavía: viví en ese/ sepulcro aéreo, trabajando sin descanso”; “[...] no fui nunca/ a buscarte al inframundo [...]”; “[...] me heriste con tu voz de cuantos voltios [...]” (Díaz Castelo, 55). No obstante, la construcción general del poema pone el énfasis o redirige sus esfuerzos hacia un Alocutario.

Sobre las posibles cualidades que se rescatan de los personajes, se subraya la búsqueda por parte del yo de su amante, no a través de un Hades geográfico, sino por las marcas que éste dejó en otro tipo de muertos, correspondientes a las frases subrayadas de sus libros. Este juego transtextual opera principalmente en el alocutario, por lo que se tratará en el apartado correspondiente, no obstante era necesario hacer notar que, en este poema y así como en el de Peña, la noción de la máscara se coadyuva en cuanto hace un rescate de las cualidades históricas y culturales del hipotexto o hipopersonaje.

En cuanto a los deícticos correspondientes a lugar y tiempo, los enunciados son escasos: “[...] sólo quiero/ dejar tu voz encendida toda la noche [...]” y “[...] aquí guardo las carcajadas de mis vecinos [...]” (55). Sin embargo, hay un eco de situaciones pasadas, no necesariamente concomitantes con el ahora de la enunciación: “era la sintaxis de nuestras



tardes: me digo:/ a eso sabía el amaranto, el llanto: a eso/ olía la madera de tu casa, casi: entreactos de apoteosis” (55).

#### *1.2.4.2 Destinatario (Alocutario y Enunciatorio)*

Sobre “Orfelía apunta lo que él subrayó en los libros”, el paratexto marca desde el principio el procedimiento que seguirá el sujeto enunciativo para la recuperación o el intento de dialogismo con él, y es que no simplemente se le define como una estabilidad sintáctica recurrente en el poema –“quiero hablar contigo, pero tú no estás [...]”; “entiéndeme, sólo quiero/ dejar tu voz encendida toda la noche” (Díaz Castelo, 55)–, sino como una presencia que agrupa una serie de voces que hablan por él, adoptadas por medio de la apropiación de frases y citas. Dichas referencias se podrían traducir en el desarrollo de identidades secundarias o enunciatarios; no obstante, no consiguen una dimensión de la experiencia diferenciada o singular.

#### *1.2.4.3 Auditor*

Sea excesivo en este punto reiterar la falta de trabajos académicos sobre cualquiera de los otros dos trabajos, a pesar de ello, y en vista de sopesar cualquier paralelismo, se rescatan sobre *El reino de lo no lineal*, las propias declaraciones de Díaz Castelo acerca de la construcción del poemario a nivel del registro de lenguaje: “La idea es hacer una combinación entre diferentes discursos que son totalmente distintos entre sí, como el científico y el coloquial y también hacer un guiño a la estructura del diccionario”; como en la intensión genérica o de organización del discurso: “Siempre me han interesado los géneros desobedientes que participan de varios géneros y que realmente no se conforman con ninguno de los estándares clásicos de, por ejemplo, el ensayo o el poema” (Flores).

### 1.3 “*Se dedicaba a la compraventa de automóviles*”

El texto tratado en esta ocasión pertenece al libro *Antígona González* de Sara Uribe, publicado en el 2012 por la editorial Sur+. Dicho poemario se divide en varios apartados, el primero “Instrucciones para contar muertos”, un segundo “¿Es esto lo que queda de la nuestro?”, al cual pertenece el poema en cuestión, y finalmente, “Esta mañana hay una fila inmensa”.

#### 1.3.1 *Plano de la expresión*

Al igual que en el par de objetos de estudio discutidos anteriormente, la composición del poema de este apartado se despliega desde una métrica irregular e indefinida. Por otra parte, se puede mencionar que el poema echa mano de una división estrófica en tres cajas de texto, misma que a su vez interpelan más al eje de la selección<sup>14</sup> que al de la combinación, es notable un estilo más cercano a la prosa, por ejemplo, en cuanto al salto de línea se lee: “Sea había com-/ prado un terreno en las afueras de la ciudad siendo [...]” (47).

##### 1.3.1.1 *Versículo (composición catafórica)*

En cuanto a la composición del ritmo semántico, el texto de Uribe alude a un planteamiento o a un encuadre en tres niveles: en el primero, se alude a una descripción de un sujeto desde lo imparcial o impersonal, esta misma coincidiría también con el inicio del poema, en el cual se lee “*Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era/ común que viajara a Matamoros*

---

<sup>14</sup> Al adelantarse a la discusión de dicho objeto, se podría abrir un inciso para plantear la categorización de Jakobson al respecto de la función poética, sobre ella se escribe: “La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (Jakobson, 40).

*para comprar/ vehículos que después vendía en otras ciudades del/ país [sic ...] ” (47). A pesar de la lejanía retórica, hay indicios o marcas de proximidad marcada por ejemplo con el adjetivo ‘común’, el cual implicaría un conocimiento de facto de las actividades corrientes de dicho sujeto, también se podría extrapolar esta afirmación por lo específico de la referencia: la mención de Matamoros o el destino de dichas actividades comerciales.*

En un segundo nivel, se encontraría la apreciación de un individuo cercano al sujeto descrito, en este eje se establece además un tratamiento de filiación sanguínea: “[...] Así se ganaba la vida Tadeo. No le iba tan mal./ A veces le alcanzaba para llevar de vacaciones a/ la playa a su mujer y a mis sobrinos [...]” (47). Finalmente, se da un tercer nivel en el que es el mismo personaje del encuadre el que toma la palabra: “La felicidad para mí, hermanita, [...] es llegar en la tarde a/ casa, luego de un día de pura chinga en el bisnes/ y echarme una cascarita con mis chavitos [...]” (47).

Reiterando las observaciones de los poemas anteriores y al contrastarlas con el presente, se puede afirmar que de igual modo hay un intento de restitución por medio de una estrategia catafórica en tanto la negociación de las cualidades sémicas de la configuración subjetiva de Tadeo. Y de la misma manera que en los casos anteriores, tal identificación no llega a desarrollarse en plenitud, en este caso por la ausencia material o vivencial del sujeto descrito, valga la pena retomar el cierre: “Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas,/ hermanito, sería que me llamaran para/ decirme que tu cuerpo apareció” (47). En particular, el fracaso de identificación en este punto se trataría de sobreponer por medio de una puesta en común de una referencia objetiva o imparcial, como en el caso del primer nivel, con una experiencia afín al sujeto interpelado, presente en el tercer nivel; no obstante, tal apreciación se quebranta por la introducción de una última caja textual que impone la

distancia entre el ausente y su restitución por medio de una presencia empírica o “verdadera”<sup>15</sup>.

### 1.3.1.2 Metagrafos

En relación al aspecto visual y tal como ilustra el extracto del primer nivel, se puede observar una ocurrencia del uso de cursivas para dimensionar un encuadre referencial del sujeto descrito. Además de dicha estrategia de apertura, hay pocos indicios de modificaciones gráficas, en una lectura tradicional.

No obstante y por la naturaleza propia de la maquetación del libro, valdría la pena recuperar una concepción ampliada del poemario como secuencia espacio-temporal, en la que el *momentum* de lectura se desligaría de la caja de texto de una página para implicar la dilatación en el pliego entero, es decir, no se atendería a la página impar en la que aparece el poema (47), sino a su secuencia espacial (46-47). Lo anterior, se deriva primordialmente de los postulados de Ulises Carrión acerca de lo que él denomina *El arte nuevo de hacer libros*, sobre lo que dice: “Una serie de textos más o menos cortos/ (poemas o no), distribuidos en un libro/ según cierto orden propio, manifiesta la/ naturaleza secuencial del libro [...]” (38); y líneas después: “El lenguaje escrito es una secuencia de/ signos desplegados en el espacio cuya/ lectura transcurre en el tiempo.// El libro es una secuencia espacio-tem-/poral” (38). A nivel pragmático, aceptar una lectura secuencial de pliego se coadyuvaría a una comprensión

---

<sup>15</sup> Al respecto de dicha restitución de la ausencia, sería interesante discutirla a la luz de la puesta en crisis de Derrida (36) sobre la filosofía metafísica, en el sentido de que tal como se plantea en la argumentación, el ritmo semántico operaría como una estrategia de recolección y retransmisión de una alteridad irrecuperable, pero dicha estrategia estaría en búsqueda de una restitución de una originalidad, en lugar de explotar la potencia de la huella. Me parece que en el caso específico de Uribe, la inequivalencia del sujeto original estaría a favor de una restitución de la dignidad humana y, detrás de ello, una noción del bien morir en oposición a la moralidad o inmoralidad de la dinámica social de la época. Esto seguramente se extenderá en los apartados encaminados a la relación del poema de la autora con sus hipotextos.

del poema –o en su defecto del libro-objeto– por una obligación lineal de la secuencia, en cuyo caso sería apreciable el texto que aparece la página anterior del poema, en la cual se lee:

*Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero.*

*El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado  
en la presa La venta. Aunque todavía no ha sido  
identificado, su brazo izquierdo tenía un tatuaje con  
el nombre 'Josefina', y en el brazo derecho llevaba  
marcado el nombre de 'Julio' [sic] (46).*

Lo que se deriva de comprometer a dicho texto sería el hecho de que se le podría identificar como el núcleo de modificación gráfica, a partir del cual se podría reconocer la centrífuga visual que contamina las primeras líneas de la sección del poema. Esto juega además en términos de composición una gran diatriba, pues compromete no sólo la figura autoral, sino que también extiende la encrucijada hasta el nivel de la enunciación. Se acota por ahora al decir que el hecho de que haya un desplazamiento gráfico, a través de un uso referencial del lenguaje para describir a uno de los sujetos en el poema, liga un nivel de análisis supra-textual –en el sentido de restringir a texto el poema– o plenamente secuencial.

### 1.3.2 *Plano del contenido*

De manera general, *Antígona González* descansa sobre un móvil semántico de búsqueda, tanto activa como pasiva del desaparecido. Sin ahondar demasiado sobre el pretexto literario,

se trata sobre todo de intentar dar sepultura a aquellos cuerpos que no se tienen y que han sido arrebatados. Sin duda, hay una preponderancia por focalizar desde aquellas que buscan.

#### 1.3.2.1 *Isotopía de la felicidad*

En concreto en “Se dedicaba a la compraventa [...]”, la reiteración que estructura la secuencia apunta a los efectos de felicidad al que responden los sujetos por medio de situaciones específicas. Así, sobre el primero, se dice: “La felicidad para mí [...] es llegar en la tarde a casa, luego de un día de pura chinga en el bisnes/ y echarme una cascarita con mis chavitos [...] Eso me quita todo/ el cansancio. Eso es lo que me hace sentir que estoy/ haciendo las cosas bien” (47); mientras que la hermana recalca sobre lo ya citado: “Lo más cercano a la felicidad para mí [...] sería que me llamaran para/ decirme que tu cuerpo apareció” (47). En oposición, ambas fugas del motivo representan por sí mismas un recubrimiento semántico, pues, en cuanto al primer caso, se da una suerte de reconstrucción idílica en la que lo familiar sirve, restituye y resignifica lo atenuante del trabajo. Sirva de matiz la sugerencia de Bajtín: “La vida idílica y sus acontecimiento son inseparables de ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo” (376). No es accesorio la inserción del ruso, pues en el segundo caso es esta misma razón de consanguinidad lo que podría dar “lo más cercano a la felicidad” a la hermana, y además estaría en una doble articulación con el hipotexto. Aunque la incidencia de dicha temática, más que presente en el conjunto, apenas y se sugiere de manera indirecta vía el idilio, aunque bajo dicha matriz se podría actualizar la primera caja de texto cuando se lee:

[...] No le iba tan mal

A veces le alcanzaba para llevar de vacaciones a la playa a su mujer y a mis sobrinos. Se había comprado un terreno en las afueras de la ciudad siendo soltero y cuando se casó fue construyendo cuarto por cuarto de su casa (47).

### 1.3.2.2 *Isotopía de la [des]aparición*

El anverso negativo de la secuencia (46) implicaría no sólo una oposición formal en cuanto al uso referencial del lenguaje, sino que a su vez despolarizaría la construcción del personaje desarrollado en la parte correspondiente al poema (47). Esto estaría reforzado por el cariz imparcial, visual, pero también isotópico, pues la descripción yace sobre una exposición llana del descubrimiento de un cuerpo anónimo: “*El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado/ en la presa La venta [...]*”. En ese sentido, la última caja de texto funcionaría como un punto de embrague entre ambas isotopías, al implicar la felicidad con la [des]aparición de un cuerpo.

### 1.3.3 *Intertextualidad*

Sobre este aspecto, Uribe expone de manera puntual sus referencias. Así hacia el final del libro, a propósito de la secuencia en cuestión menciona que se apoyó en “[el] correo de *Instrucciones para contar muertos* y del blog del proyecto colectivo *Menos días aquí [...]*” (103); también declara: “*Antígona González* fue escrito con, para y por otros. Por ello, en estas notas hago un recuento de la otredad textual que da vida a estas escrituras” [...] (110). Al igual que en los dos casos anteriores, el carácter transtextual del poemario de una u otra manera hace ostentación de determinado material cultural o de cierta materia literaria a partir

de la cual se recombinará para una iteración particular de dicha figura. Sin embargo, queda en el tintero cómo se jugará de manera crítica la puesta en acción del mismo recurso, o el mismo exhibicionismo de fuentes, pues esto implica también una reconvención del horizonte de lectura tanto hacia el texto como el hipotexto.

En concreto, dicho hipotexto hallaría una doble representación. Por una parte, la propia Antígona, sobre la que se ha escrito: “[...] los ecos de la figura de Antígona se reconocen [...] como símbolo de rebeldía a la arbitrariedad de cualquier poder y como baluarte ético de las sociedades desgarradas” (Femenías). Por otra parte, Carlos Molina defiende: “[...] Antígona se rebela contra las leyes del tirano que se dirigen en contra de su linaje —el destierro de su padre y la profanación del cadáver de su hermano [Polinices]—. Hay un nexo inquebrantable entre su fuerza arrolladora y el hecho de que salga en defensa de su familia [...]” (Molina Velásquez). Y a su vez, en el poemario se reconoce: “Antígona Furiosa *es un pastiche* [sic]” (Uribe, 25), esta declaración la reafirmaría como una diseminación catafórica desde lo declarativo, aunque como se vio hay una focalización hacia el otro trasunto o hipotexto: la figura de Tadeo, sobre él también se da relación en el poemario: “Mamá le puso ese nombre/ porque fue con el que más batalló al nacer. Le ofreció/ noventa novenas a San Judas si le salvaba al niño./ Las rezó y lo bautizó en su honor para que siempre/ lo alumbrara la esperanza de los desesperados [...]” (33). Al igual que en el caso de Castelo, desde esta perspectiva, también se da un pastiche en Tadeo, pues está imbricado en una triple o hasta cuádruple identidad: por su oposición a Antígona en un Polinices, por su recontextualización hagiográfica como un San Judas Tadeo, de manera pragmática, como aquel cuerpo anónimo de la referencia y de forma restitutiva como el Tadeo que recuerda la hermana.



Al respecto de dicho santo, se recuperan las investigaciones de Sttephanni Álvarez: “La renovada devoción a san Judas Tadeo es un claro ejemplo de un santo canónico que actualmente también es tratado, por un sector de sus devotos, como santo secular (ejemplo, Santa Muerte, Malverde o Maximón), pues, dentro de su especialidad como santo de las ‘causas difíciles’, intercede por las causas al margen de la ley” [...] (25), también se señala: “[...] los cultos a san Judas Tadeo o a la Santa Muerte se han vinculado en la Ciudad de México con sectores marginados, e inclusive recientemente, a la delincuencia, en una resignificación de la devoción por algunos devotos pertenecientes a las nuevas generaciones” (31). Al atender a ambos, se podría entender la dualidad como las dos vertientes de la violencia en esta sociedad desgarrada.

#### 1.3.4 *Enunciación*

##### 1.3.4.1 *Sujeto enunciativo (Locutor y Enunciador)*

Entender al poema “Se dedicaba a la compraventa [...]”, en una dinámica de composición lineal y secuencial, supone un problema a nivel enunciativo, puesto que la organización del texto en tanto secuencia debería implicar también una orquestación visual en tanto a la maquetación del texto. En otras palabras, se atiende ya no solamente a la instancia de enunciación como presentador de la voces del poema, sino también como aquella que organiza el discurso por medio de sus pausas visuales o de su distribución en el pliego.

Así, por su filiación a la manipulación visual, pero también por la manipulación transtextual, el locutor se podría identificar como un sujeto maquetador de secuencias, sin que necesariamente se enuncie en el entramado textual; no obstante y bajo la premisa de apertura de extensión del texto al libro, se podría ubicar al locutor en secuencias posteriores, de manera que, hacia final del conjunto se puede leer: “Soy Sandra Muñoz, pero también

Sara Uribe y queremos nombrar las voces de las historias que ocurren ahí” (97), lo cual implicaría a su vez, una suerte de enmascaramiento desde el locutor hacia el autor, y paralelamente, una bifocalidad entre Uribe y Muñoz, sobre esta última se dice en la sección de “Notas finales y referencias”: “*Antígona González* fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y directora, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas” (103). Sobre esto, resulta llamativo el hecho de que la construcción textual y el juego de enmascaramientos se prepondere no desde la ocultación, sino desde el relieve del artificio, es decir, el procedimiento tiende a la identificación de nodos y su vinculación enunciativa, pragmática e incluso autoral. Así y como se verá a continuación, si dicho vínculo sufre una disforia nominal es más para establecer un emparejamiento vivencial o una experiencia común, a fin de cuentas, emparentar a dichos nombres en un nosotros. Ante esto, se podría recuperar el comentario de Susana Reisz respecto a cierta tendencia del género poético realizado o enunciado por sectores vulnerables: “El yo lírico ‘menor’, siempre en lucha por el ‘reconocimiento’, contrarresta la amenaza de ‘dispersión’ colectivizándose y reemplazando la voz única de la gran lírica con un coro polifónico que solo da cabida a los semejantes” (121). Baste resaltar que en este caso, la semejanza se concentra en las y los buscadores de cuerpos arrebatados, mismas que suponen una resistencia frente a un poder marginalizador (Reisz 131).

A su vez, este locutor Uribe-Muñoz se desdoblaría en cada una de las presencias o giros subjetivos que fueron presentados en el primer apartado del presente análisis y que se percibirían como enunciadores, el primero de ellos, un “sujeto referencial” con una aparición textual impersonal, marcado por un metagrafo y una calidad informativa que se refiere a lo contextual: “*Tierra Colorada, Guerrero. 18 de febrero./ El cuerpo sin vida de un hombre fue*

*encontrado [...]*”, y también: “*Se dedicaba a la compra-venta de automóviles. Era [...]*”; este se distanciaría por medio de una heteropatía. A su vez, una personalidad femenina la cual da cuenta de su aflicción por la búsqueda del cuerpo de su hermano: “Lo más cercano a la felicidad [...] sería que mañana me llamaran para/ decirme que tu cuerpo apareció” (47), y que por la dinámico comunicativa del poema, se podría identificar como Antígona González, que continuaría a su vez cierto grado de homopatía.

Finalmente, la presencia de lo que anteriormente se denominó un pseudoenunciador, que por medio de la restitución personal de la hermana, hallaría una concreción identitaria sin que necesariamente tome la voz. A esta figura le es adjudicable el nominativo de Tadeo-Polinices: “La felicidad para mí, hermanita, *me dijo una día/ mientras me destapaba una cerveza y me servía/ un pedazo de carne asada*<sup>16</sup>, es llegar en la tarde a/ casa [...]” (47).

#### 1.3.4.2 *Destinatario (Alocutario y Enunciatorio)*

En cuanto a los receptores de la enunciación y en consonancia con el procedimiento para rastrear el locutor, se podría suponer que la presencia del alocutario se extendería también hacia las lindes del libro, y para dar cabida a esto, justo detrás del pliego de la portadilla se escribe: “A Ramón Mier y Francisco Arenas”, por lo que de una manera u otra, serían el direccionamiento hacia el que se acercaría la enunciación, aunque por la imbricación de lo autorial sobre el sujeto enunciativo de las secuencias, también habría una vinculación directa de estos con el auditor, así cabe el cuestionamiento si podrían ocupar dos escalafones distintos, no obstante, al retomar el apunte de que el locutor se erige como un “maquetador de secuencias”, el contrapeso de lo figura del Alocutario tendría que aparecer de una forma

---

<sup>16</sup> Se emplean las cursivas para dar énfasis al proceso de identificación por medio del enunciador.

similar, por lo que en detrimento de lo expuesto al comienzo del párrafo, todo parece indicar que Mier y Arenas funcionarían simplemente como auditorio<sup>17</sup>, ¿cuál es el Alocutario entonces? Quizá interpela simplemente al encuadre o lectura de la página como un todo.

En cuanto a los enunciatarios, la situación no deja de ser problemática, ya que se ha definido al primer enunciador como un sujeto referencial, sin embargo, el receptor activo de dicha enunciación, por el rescate que hace de la misma y por su readaptación, es Antígona de manera que puede comentar y aumentar esta información: “*Se dedicaba a la compra-venta de automóviles [sic ...] Así se ganaba la vida Tadeo [...]*” (47).

Sobre el enunciatario de la propia Antígona, indudablemente se trata de Tadeo, pues lo interpela directamente: “Lo más cercano a la felicidad para mí a estas alturas,/ hermanito [...]

” (47). La impostación de la voz del hermano, la cual se le atribuye la calidad de pseudoenunciador, llama a su vez a su par: “La felicidad para mí, hermanita [...]” (47). Desde cierta perspectiva, el personaje femenino esboza un diálogo ficticio en el que superpone desde lo propio un recuerdo para recrear al hermano, pero a nivel pragmático es un monólogo con ciertos enmascaramientos identitarios: Antígona se habla a sí desde su hermano [que habla a Antígona].

#### 1.3.4.3 Auditor

Al igual que en el caso de Peña, Higashi dedica un varias páginas al comentario de *Antígona González*, en concreto, el crítico mexicano señala:

---

<sup>17</sup> Con ello no se quiere plantear una nueva categoría, simplemente se optó por el colectivo de auditorio en lugar de auditores.

En Antígona González [...] la superposición de citas explícitas y encubiertas tomadas de ámbitos discursivos variados provoca un efecto opuesto a la noción de identidad y subjetividad creada en *Me llamo Hokusai*. Aquí, la cita periodística, el relato que denuncia, la ensoñación poética que delata, el documento de investigación literaria que orienta, etc. tienen como propósito crear un efecto de reclamo colectivo a través de la denuncia y de la constitución de memoria a través del arte (388).

En específico y sobre la identidad en el conjunto, advierte: “La identidad alcanzada a través de la enunciación directa será el leit Motiv del poemario, en reciprocidad asimétrica con el anonimato de los cuerpos encontrados y la pérdida de identidad de quienes han padecido la desaparición forzada” (392). Si bien Higashi extiende el grueso de su interpretación a una lectura global del conjunto, tal y como se ha puesto sobre la mesa, también hay mecanismos de formación subjetiva, desde lo catafórico y enunciativo, en la secuencia abordada. Quizá el movimiento o la dirección general de la enunciación se encamine al anonimato o una entera disolución (393), no obstante, esto no excluye una revalorización de un margen disolutivo en el que, por medio del recurso coral, se proporcione un asidero para la identificación propia y la de otros y la denuncia, desde lo vivencial. También se agregaría que en vista del funcionamiento esquemático presentado, hay varias similitudes en el modo de operar de Peña y Uribe, desde el propio hecho de elegir un pretexto con cierta validez cultural, aunque claramente hay una divergencia en la contextualización del mismo.

## **2. Dimensión conceptual. Ocultamientos o desdoblamientos: asideros teóricos para la conceptualización de la máscara y su problematización.**

En el apartado anterior, se realizó una propuesta o una ruta de lectura con la cuál desarrollar una serie de cualidades inherentes a aquellos poemas que se construyen hipotéticamente a través de una máscara o un enmascaramiento. No obstante, para constreñir dicha propuesta, en el presente apartado se realiza una exploración conceptual del término de máscara, así como una recopilación de términos relacionados o que tangencialmente aluden a la conceptualización del mismo. Esto con el fin de definir o problematizar si la propuesta del segundo capítulo halla alguna correspondencia con alguna postura o marco de discusión preexistente.

### *2.1 Referencia explícita*

En cuanto a las últimas posturas, se ha tocado de manera tangencial el posible comportamiento de las subjetividades, sin que ello determine el análisis o la interpretación que se realizará en el desarrollo del proyecto, es decir, las aportaciones anteriores se consideran como una sugerencia o una muestra de la presencia de investigaciones relacionadas con la “máscara” y su consecuente problematización o cuestionamiento. A propósito de ello y ahondando en la nómina de autores que se refieren al término, vale la pena rescatar la apreciación de Ana Chouciño que dedica un capítulo en específico sobre el tema, en palabras de la crítica: “La faceta de la metamorfosis del ‘yo’ en múltiples personalidades [...] se abre paso con fuerza en la poesía mexicana de los años 70 y 80”; y más adelante en el mismo párrafo señala: “Durante estas décadas, se publican en México varios libros de poesía que tienen su fundamento en ‘la enmascaración del yo’” (67). Desde el rastreo de la autora, Gilberto Owen y su *Perseo vencido* figuran como el antecedente

predilecto para esta práctica textual, pero advierte que en contraposición con el panorama sobre el cual escribe –se podría inferir que la década de los 90 por la fecha de publicación del libro– que:

[...] lo que hay detrás de los nuevos libros de poesía de máscaras y personajes tiene que ver con una idea de la máscara como un artículo preparado que, sin perder su carga de significación cultural, permite al autor recoger una serie de máscara y “reciclarlas” en poemas nuevos [...] Aunque sobre todo, y ésta es la característica más destacable de los nuevos poemas, existe un gusto grande por la ambigüedad, el juego, y las paradojas que crea el uso de las máscaras. El empleo de las mismas provoca un efecto lúdico, un desmoronarse del texto, toques intertextuales y metapoéticos como indicio de la desaparición de una obra estable (69).

Sobre lo anterior, se puede subrayar que Chouciño enfatiza el uso de la máscara más que como la búsqueda de un símbolo (69) como un elemento desestabilizador y de una adecuación personal, por parte del poeta, de los arquetipos literarios. Esta modalidad se sugerirá posteriormente y muy someramente como *personaje máscara*, cuyo procedimiento utilizan poetas como Marco Antonio Campos en *Muertos y disfraces*, “Robinson perseguido” de Francisco Hinojosa y *Fra Filippo Lipi* de Vicente Quirarte. No obstante, a medida que se desarrolla el cuerpo argumental, saldrá a relucir la dependencia de estos dos últimos de una caracterización estable de la voz poética, y en cuanto al planteamiento teórico no se ahondará más, sino que se procederá a rescatar algunas impresiones sobre el tono de la voz con respecto a la adecuación a nuevos contextos.

Además del texto de Chouciño, no se han logrado localizar textos que utilicen o refieran de manera puntual al término de máscara en el contexto mexicano, pero por otro lado, se pueden nombrar esfuerzos notables como el estudio de Alejandro Palma en torno a la poesía de Francisco Hernández, no sin pasar por alto la misma advertencia que el autor acota en su artículo: “En particular, propongo modificar ‘máscara poética’, término que me parece más apropiado para lecturas impresionistas, por ‘sujeto enunciativo’” (Palma, 39). Y es que la declaración de Palma cobra significado en la medida que se indaga sobre artículos que utilicen como tal dicho término, puesto que en la mayoría de los casos que se han podido recuperar, la referencia a tal noción parece cercana a trabajos en los que la claridad teórica no es clara en absoluto. Como ejemplo de lo anterior, se cita a Gabriela Chavarría en su artículo “‘El viento’ como máscara poética: análisis de un poema de Roberto Sosa” en el que se apela a esta noción de la siguiente manera: “El concepto de máscara en poesía contemporánea hispanoamericana, ha sido usado por Guillermo Sucre (1975) al referirse a las técnicas de despersonalización que la caracterizan: multiplicidad de voces y, en general, la conciencia que los poetas tienen de que el ‘yo lírico’ es una construcción lingüística” (Chavarría, 35); esta distinción será el único principio teórico para tratar de interpretar *ad libitum* la composición del poeta hondureño, no sin presentar apreciaciones dudosas o extrapolaciones sin un fundamento crítico (37).

Por otro lado, en “Las escrituras del yo en la lírica hispánica contemporánea: ‘Alguien. Cualquiera. Otro’, o la poética de la negación”, María Ema Llorente alude más o menos a la situación del término en la geografía española. En concreto, la autora dice: “[...] el sujeto o hablante que enuncia el poema es una entidad textual, una máscara o una persona que, siguiendo la etimología de la palabra *-personare*, sonar por-, el poeta adopta para hacerse oír en el texto” (Llorente). De igual forma, la distinción de la cualidad ficticia es el



móvil del análisis, pero en contraste con el caso contrario, la estructura argumentativa del artículo tiene un cariz de mayor cuidado. En general, la alusión a la máscara sirve únicamente para subrayar la cualidad de impostación por parte del poeta con respecto a su poema, pues en lo sucesivo la intención del artículo se inclinará primordialmente en definir de manera esquemática el comportamiento de los “hablantes”<sup>18</sup> en el poema, dichos comportamientos se reparten en: a) yo fragmentado, donde el hablante se escinde o se desdobra; b) caracterización negativa de los hablantes, en la que se les identifica como personajes desarraigados; y c) construcción de los hablante por objetos, donde se presentan por medio de objetos o animales “intrascendentes”.

Para redondear el estudio de la máscara, sea necesario recurrir al trabajo de Juan Carlos Rodríguez Delgado a propósito de la función física y simbólica de este instrumento dentro del panorama de la producción cultural helenística; ya que ante tales puntos argumentativos se podría consolidar tentativamente un marco de referencia para la adecuación subsecuente del término o, en todo caso, un punto de partida general. Retomando las palabras de dicho autor, Rodríguez Delgado comienza por fijar o anclar este objeto como un elemento productor de identidades, más en específico la dislocación de una subjetividad inicial en aras de otra: “[...] la máscara como un medio por el cual el que se sirve de ella adquiere una identidad distinta a la suya propia. Esto es, se ha acostumbrado a asignar a la máscara una función de identificación” (157). Ante tal afirmación, en lo subsecuente el investigador hablará sobre la distinción cultural conforme a la demarcación de, por una parte, la máscara trágica y, por otra, la máscara con fines rituales.

---

<sup>18</sup> “[...] se perfilan como hablantes desconcertados y confundidos, carentes de todo tipo de certezas sobre la realidad y sobre ellos mismos, cuya realidad se encuentra escindida, negada o minimizada de diferentes formas” (Llorente).

En cuanto a la primera de ellas y en la que se centra el grueso del cuerpo textual, se hace mención primordialmente del carácter referencial y su función deíctica en tanto demarcador de determinado personaje interpretado, sobre esto se puede leer: “[...] establece una identidad entre las máscaras y el personaje, de modo que ‘no debían su interés a realidades más lejanas situadas detrás de ellas, porque ellas declaran al hombre completo’” (157). Al respecto de ello, se podría comprender al utensilio como un racero que elude la profundidad o zanja la posibilidad de una interpretación de la subjetividad bajo ella, de modo que se reconfigura o redirige la atención semántica hacia el personaje mismo.

Sin embargo y ante tal postura, el investigador hace apunte de una aproximación diferente donde, bajo el esquema desarrollado por Benveniste, prepondera enunciativamente el fenómeno: “Según ‘la aproximación enunciativa’ [...] y considerando la secuencia ritual en la que puede insertar la máscara ‘como un enunciado, de naturaleza somática y gestual’, atribuye a ésta un ‘un papel de tipo actorial’, la función de ‘un actor protagonista’” (158). Las connotaciones de tal declaración llevarán a una reelaboración del valor de identificación del utensilio que en lugar de fijar una identidad serán vistas más bien “[...] por el contrario, con el propósito esencial de ocultar, de desidentificar” (159). En otras palabras, no se trata de un proceso de imbricación o superposición de identidades, sino de un estado teleológico de actualidad y posibilidad: “[...] no representaba ninguna identidad individual [...] no proporcionaba a su portador el poder de convertirse, por el simple hecho de ponérsela, en una figura determinada. No le confería el poder de ser otro, sino el de llegar a serlo” (159). Sobre esta lectura, se le podría considerar como un estado transitorio de indefinición subjetiva en la que se “[...] presenta al ‘enunciador’ como otro y el mismo a un tiempo” (160). Para cerrar este modo de exposición de la máscara, Rodríguez Delgado recurre a Claude Calame para terminar de definir el campo de enunciativo en el que se desenvuelve el utensilio, esta

recuperación enfatiza sobre todo la calidad deíctica y la función de distanciamiento a nivel de la propia enunciación que ejerce este concepto, tal como se recupera del artículo:

la máscara trágica [...] contribuye al menos a instaurar una cierta distancia, en relación a la mirada del enunciatario, entre el yo del enunciador y el yo/él del protagonista que encarna la escena [...] la máscara restablece en parte, por medios visuales y ya no por marcas lingüísticas, el cuadro actorial y espacio-temporal del relato mítico y el mundo de posibles otros que este construye. Restituye, pues, parcialmente, por el desembarque que opera, la distancia instituida en la narración por la alteridad que define el uso de pronombres y de deícticos espacio-temporales diferentes de la enunciación enunciada. (ctd. en Rodríguez Delgado, 160)

Ante tal apunte, se puede cotejar la necesidad de una aproximación o una ruta de lectura en la poesía contemporánea que ponga acento sobre esta doble funcionalidad deíctica en tanto a nivel del enunciado, pero también en correspondencia de las distancias que pueda ejercer el pretexto narrativo para la disipación de la subjetividad en cuestión. Sin lugar a dudas, el planteamiento de una máscara de ocultación y no de identificación como práctica literaria actual encierra un acercamiento que involucra la dinamización de un ideario literario o cultural, en la medida en que se actualiza o compromete a este como alteridad en la construcción de una realidad.

Para finalizar este apartado, se expone la conceptualización de Claude Calame acerca de la preminencia del utensilio en las artes dramáticas del periodo helénico. Para comenzar, el crítico señala en su exposición:

In the Occident, of course, we find it difficult to endorse phenomena verging on incarnation, but (according to most scholars) that should hinder the wearer of the mask, ‘dominated by the spirit’, believing in this new state, his ‘altered’ state. If possessed by the spirit, he would lose his human personality: ‘he’s not longer himself’. He would have entirely identified himself with the being the mask is supposed to represent (120)

Así, el enmascaramiento involucra una transformación o una despersonalización en aras de lo que la máscara representa. De manera general, el autor francés discute la relevancia del concepto en tanto a una discursividad antropológica, no obstante y entendiendo su dimensión dramática propone una lectura de la misma como un componente textual y de representación, específicamente propone dos dinámicas:

- Radical otherness [Otreidad radical]: “[...] the mask worn during theatrical representations in the classical period would make it possible for the actor to ‘change’ his identity: to be transformed into ‘another person’” (120).
- Alienation from oneself [Alienación de sí mismo]: “It would be a progression, then, through contiguity, identification, possession and alienation that leads, by means of and in the mask, from the ‘Same’ or the ‘Self’ to the ‘Other’” (120)

De igual forma y retomando estudios orientados hacia la pragmática, señala también el comportamiento de la máscara como una instancia de enunciación: “[...] the use of the mask [...] can be seen as very partial operation of ‘shifting in’; to be precise, there is (partial) ‘shifting out’ relative to the discourse of the one (both the actor and the author) who utters

the tragic text and, correspondingly, (partial) 'shifting in' relative to the story, the narrative put on stage. Indeed, since there is a 'putting into discourse'" (122).

Como se ha visto, no hay una concordancia del concepto, entendiéndolo una categoría estable, antes bien, son una serie de comentarios antitéticos discordantes o de los que poco se podría extrapolar para la propuesta de una lectura de la poesía de máscara más o menos estable. Se podría decir, a juicio de sonar reduccionista, que la categoría es una salida discursiva para encasillar toda una serie de procedimientos textuales en los que media tanto la voz del autor, el sujeto enunciativo o locutor, así como una serie de presencias intratextuales o transtextuales; sin que esto explique de manera clara la relación entre niveles de enunciación.

## *2.2 Sujeto enunciativo*

Teniendo en consideración el apunte de Alejandro Palma acerca de la sustitución del término de máscara poética por el de sujeto enunciativo, en seguida se recogen algunos comentarios y conceptualizaciones de aquel término con respecto al proceso de subjetivación en la poesía.

Se rescatan algunos comentarios de la crítica ibérica acerca de la consideración de la tendencia de la poesía española contemporánea. Esto claramente se podría oponer a la contextualización del escenario mexicano como primicia central a partir de la cual la crítica genera su espacio de lectura con base en un escenario geográfico, pero la intención al señalar el panorama mexicano se refiere antes que nada a la selección de autores y no al corpus de comentaristas que podrían ocuparse de detallar el acontecer histórico. Sea permisivo, pues, en esta ocasión recuperar algunos comentarios, puesto que aluden directamente a la performatividad del sujeto enunciativo en la actualidad y que será fundamental en el desarrollo argumental e interpretativo.

Así, en “La (in)comunicación social en los límites de la voz (hacia una poética de la crisis)”, Antonio Méndez Rubio habla de las implicaciones y la modificación de los procesos de subjetivación de la vida en el siglo presente, retomando algunas conjeturas de Walter Benjamin se resalta la paulatina pérdida de una división o un distanciamiento en lo que se reconoce como la vida interior/exterior del sujeto, y consecuentemente, su afección en la denominación de lo real, la identidad, la otredad... (84). Aunque el autor no asigna en específico una fecha de quiebre o un momento clave, se pone el énfasis en la hiperexpresividad de redes sociales como materialización en términos de afecto de la aceleración tecnológica e industrial del siglo pasado, y el más claro ejemplo de la espectacularización de la vida privada, que termina de abolir la dicotomía señalada. Para propósito del presente ensayo, la aseveración por parte de Rubio se realiza remitiéndose a la figura de un mundo globalizado y con un estadio histórico de las sociedades modernas en general, y no como en la lectura de Milán, de un contexto geográfico y social propio de Latinoamérica.

En específico y acerca de la poesía, Méndez Rubio delinea o establece un paradigma anterior al fenómeno actual de la siguiente manera: “La modernidad occidental había asimilado la poesía a la idea de expresión subjetiva o voz interior que se manifiesta en el lenguaje lírico a través de una serie de recursos ya cristalizados” (86). Bajo dicha apreciación, la intimidad compartida del poeta en el texto está estructurada por una serie de condicionamientos y lineamientos sociales y políticos acerca del campo de acción de los afectos en la vida pública. Este tipo de poesía, confrontándolo con la tradición literaria, quizá correspondería a la visión poética del genio romántico, donde la presentación de los sentimientos y experiencias íntimas o privadas eran el eje por antonomasia de la práctica poética, sin embargo, en esta nueva dinámica, “[...] la poesía más ingenua o inercial se

entrega como pocos discursos y acciones a la hegemonía entre simpática y mesiánica del yo expresivo, del sujeto como autoimagen, del *selfie*” (87).

Aunque la propuesta de Rubio no se acerca a una respuesta de cómo debería ser la tendencia contemporánea o actual de la poesía, se pueden recuperar algunos comentarios o aseveraciones que podrían ayudar a establecer dicha respuesta. Por una parte se detalla: “[...] la oposición interior/exterior está adoptando cada día más la forma aún impensable de una espiral, de un rizoma” (91); y por otra parte, siguiendo la metáfora de desplazamiento del interior al exterior y a propósito de una obra de un artista anónimo: “El interior sale fuera, una vez más, no ya solamente como desahogo o desagüe sino como pérdida de sitio, de tiempo, como poema a la intemperie o *mise en abîme* de un exterior o espacio público vaciado” (94), situación que apunta a “[...] una crisis en la hegemonía de los significados, propiciada por el sabotaje de un lenguaje que [...] sustituye la exigencia productiva con la energía poética” (95). Tales impresiones podrían entenderse como la radicalización de la impronta de Rimbaud acerca del desarreglo total de todos los sentidos, *mutatis mutandis*, de todos los lenguajes y significados, una suerte de ensayo de obras inacabadas o incompletas, que gracias a sus desgarramientos ofrecen lecturas diversas y hasta contradictorias. Para conciliar el caso mexicano, en una dinámica de escritura similar, Luis Felipe Fabre escribe sobre Papasquiaro: este tipo de escritura “[...] más que ambicionar un poema como obra terminada, lo que [...] interesa [...] es] la escritura de poesía como modo de estar, de transcurrir y suceder en el mundo”, idea que termina de fincarse unas cuantas palabras después: “[...] no son textos pulidos sino texturas rasposas, escrituras que prefieren permanecer fieles a los estados de inspiración o alteración que los originaron, que perfeccionarse, producto de un trabajo” (“Sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar”, 11).

Tal como se ha expuesto, la postura de Rubio niega o resta importancia a cierto modo de presentación del sujeto enunciativo que ciñe su subjetivación en un paralelismo con las afecciones y la experiencia propia del emisor; pero no acierta a proponer un término o un modus operandi del sujeto en la dinámica social que propone, quizá porque la motivación de su lectura parte de una previsualización sociológica, antes que una problematización a nivel textual de tal o cual obra; no obstante, en otro artículo, Luis Bague Quílez acerca una respuesta acerca de cómo debería ser dicho sujeto: “Como se reitera en los panoramas recientes, los autores comienzan a publicar a finales del siglo XX y principios del siglo XXI exhiben un sujeto alírico [...] un yo fracturado [...] una escritura deshabitada [...] una intimidad recortada [...] un sujeto fragmentario [...] una subjetividad difusa [...] una identidad en crisis” (370).

En su artículo “Una poética del nombre de autor: entre la *illusio* autobiográfica y la impostura autoficcional”, Laura Scarano realiza un largo recorrido en torno a las digresiones y discusiones de varios teóricos en materia del sujeto autobiográfico en la literatura; si bien lo anterior no se enmarca dentro de una disucción explícita con el tema de la máscara, sus aportaciones y comentarios fungen como un punto tangencial en la aproximación al término.

Dicho esto y para comenzar, la síntesis de Scarano comienza con una puesta en relieve de la importancia que otorga Derrida al hecho de firmar un texto, sobre lo que comenta: “[...] la firma del autor que acompaña su texto implica la ‘no presencia actual o empírica del signatario’” (14); en oposición a la postura de Bourdieu, quien considerará desde un enfoque sociológico que el proceso de nominación funge como una interiorización de las prácticas sociales (20), por lo que el pacto biográfico se acercará más bien a una *illusio* en donde “la identidad verbal juega con [...] la [pulsión] idiosincrática, que transforma el nombre en indicador ‘singular de nominación’ del yo, y a la vez la institucionalizada por el habitus, que



señala la abstracción que opera en el individuo biológico” (21). Visto de esta forma, la dimensión autoral se puede plantear como una condensación y aparición de prácticas sociales que convergerían en algún fenómeno en específico; esta lectura se lleva a cabo por conducto del habitus, remarcado por Scarano, que participa de la abstracción –y selección– del sujeto empírico en aras de una agencialidad que lo prepondera como una clave semiótica; en palabras de la propia autora, “[... esta] illusio biográfica [...] propone un ‘sentido’ a esa ‘trayectoria’ vital” (21). Esta postura se asociaría a la discutida por los autores anteriores, en el sentido de que se podría proponer la máscara como una selección semiótica a partir de la illusio biográfica para la composición del sujeto enunciativo; sin embargo, como se advierte en un segundo momento de la exposición, las referencias biográficas o del contexto de producción en el poema, resultan insuficientes o cuando menos no acaparan el grueso del contenido del texto, para citar textualmente esta postura: “el comportamiento del lector al ‘leer’ el ‘yo lírico’ como ‘metonimia’ del autor, no abandona la certeza de que estamos frente a ‘un sujeto doble’, que no se agota en las referencias autobiográficas y asume otra estatura [...]” (24).

Tal como se ha descrito, el horizonte de consumo en el que se ven desenvueltos los textos –es decir, la dimensión social en la que son recibidos– insita una lectura de doble faz en la que se tiene una consideración simultánea tanto de la figura del autor como de los efectos que ejerce el sujeto retórico, sin que ninguno de los dos logre sobreponerse al otro. En este caso, Scarano emplea lo que llama doble agencialidad, concepto ligado a lo que Dominique Combe reconoce como “desvío figurado” que “[...] es una forma de resolver la cesura aporética de los términos ‘sujeto empírico’ y ‘sujeto retórico’, y habilita lo que llamamos ‘doble agencialidad’ del sujeto poético” (25); para conectar esta sentencia con lo que nos ocupa, sería necesario retomar una segunda cita de Combe: “la máscara de ficción

detrás de la cual se esconde el sujeto lírico podría asimilarse a un desvío figurado en relación al sujeto autobiográfico” (29). Por otra parte, sería interesante tratar de definir las consecuencias de tal afirmación cuando se comprometen varias instancias subjetivas dentro del entramado propio de la construcción poética; es decir, cómo se asumiría el desvío cuando se parte, evidentemente de un sujeto biográfico autoral, pero también de un sujeto que funge como paratexto o propiamente como utensilio de escritura y que puede tener un cariz cultural o una construcción semiótica ya establecida; y más allá de eso, lo que comportaría la intervención de tal o cual instancia para con la construcción del sujeto retórico ya aludido.

Al conectar la pesquisa anterior con las declaraciones de José Ramón Ruisánchez en “El arte poética está en otra parte: giros intersubjetivos en la poesía mexicana reciente”, se podrían acercar este tipo de prácticas a lo que el crítico mexicano se refiere como intersubjetividad, en palabras del mismo: “El prefijo inter señala la importancia de la copresencia de sujetos que hace brillar un espacio muy ajustado que es el poema mismo” (297). De manera más específica, la condición de intersubjetividad se asocia con la cualidad de lector inmanente a la voz poética, que si bien se asume como enunciativa del texto de la que es sujeto, se muestra también como un desvío de una materia anterior, como un lector de un producto cultural que, en un tercer término, presentará al lector empírico: “El campo intersubjetivo es —además de la torsión que producen dos voces con-viviendo en el espacio del poema— el de la hospitalidad para la escucha, para la lectura [...]” (298).

La misma postura de lectura radical es abordada por Ruisánchez a propósito de la poeta Maricela Guerrero, pero desde un acompañamiento distinto. En este caso, se acude más que nada a una operación de fractal, en la que se presenta una entrada léxica que será desestabilizada hacia un sinnúmero de asociaciones; para el crítico esto es prueba de que “[...] no puede ser el tesoro de un hablante, sino del conjunto de sus hablantes; ocupa

exactamente el espacio intersticial marcado por el inter de lo intersubjetivo” (305). De forma extensiva, la base sobre la que reposa tal afirmación se compromete con la perspectiva del proceso de escritura como un acto colectivo o un estar-con-otros, lo que implicaría a su vez el trazado de una genealogía parecida a la doble agencialidad de Combe en la que se agrupa por medio del poema un conjunto de voces que se interpelan intratextualmente, pero también interpelan a una determinada comunidad lectura que terminará de fijar un sentido específico a la distribución visual o al acomodo gráfico del poemario, o en su defecto, decidirá sobre su adhesión a esta condición de comunalidad (306).

En “The lyric subject”, Mutlu Konuk desarrolla una postura acerca de la tendencia de la lírica por sobreproducir o exceder el sentido, tanto desde un eje paradigmático, atravesando construcciones formales de materialidad y sonido, como desde un eje sintagmático, privilegiando las redes de asociaciones que suscitan las palabras y prolongado el desplazamiento de sus significantes, sin que por ello se llegue a concluir o fijar un significado en específico. En las palabras de la crítica turca: “Signification or reference, then, is destabilized from both ends: the word as sound has its own obligations foremost, and the word as signifier will not be fixed, for it, too, is thus granted its autonomy, producing ‘senses’ seemingly without need of agency” (29). Asimismo y más allá de la constante negociación interpretativa de los alcances de este discurso, ambos ejes se complementan e interiorizan de tal modo que producen, en proporción de la mayor diferencia con respecto a lo excesivo que se torne tal o cual recurso, un efecto de desautomatización.

No obstante las declaraciones en torno a esta especificidad, la autora enfatiza el papel que desempeña una subjetividad imbricada ante esta organización discursiva y por extensión la forma en que vuelve presente el contenido semántico. Más que en una relación de contraste

o de oposición que resuelva dicha inestabilidad, la subjetividad o la entrada léxica 'yo' está asociada en forma interior en el centro de las relaciones de ambos ejes:

The figure of the lyric 'I' governs this intentionalizing operation: it tropes [...] acoustic phenomena as signifying phenomena, and vice versa. The gap "between" the systemic operations of sound and sense [...] is the site of the "subject," a speaking agent, an audible voice. On another level, the "I" inhabits the gap between the formal [...] orders and the semantic and propositional content (29).

Encima de ello, la posición axial que ocupa esta subjetividad, además de brindar un soporte sobre el que se adosará la mirada o la voz del lector, funge como un deíctico o una brújula de sentido dentro del texto mismo: "Grammatically, 'I' is a shifter; empty of lexical value, it indicates that discourse is taking place. Thus, although the shifter, the sign I, is a conventional symbol [...] it cannot represent its object 'without 'being in existential relation' with this object: the word I designating the utterer is existentially related to his utterance, and hence functions as an index'" (29). Sobre esto y en vista de la forma en que se presentado el término, este yo lírico podría ser el pretexto para clausurar o delimitar el sentido en este modo de organización, sin embargo, tal como se menciona en el extracto, se trata más bien de un ser fluctuante o transitivo, en el entendido de que está siendo atravesado por el lector como un proceso en marcha; para cerrar dicha idea y justo a continuación de la cita anterior, se retoma la siguiente aclaración de la crítica: "we could say that this 'I' speaks in the Voice, which is no longer mere bodily sound and not yet meaning but the pure intention to mean" (29).

Al continuar sobre la indagación de este yo en el intrincado juego de relaciones textuales y supratextuales –por referirse de algún modo a las prácticas en las que se envuelve dentro de un plano existencial a la subjetividad en tanto agente de un campo cultural asociado

al texto—, Konuk acerca la conversación a la forma en que este se relaciona con la función de autor o de poeta, mismo que atravesado por una inmanencia histórica, será receptáculo a su vez de un lenguaje específico atravesado por las convenciones del género, jerga local o particular, así como la promoción o censura de tal o cual elección de palabras y sonidos (33). Esto repercutirá exponencialmente su acercamiento al discurso lírico a tal grado que terminará por definir una doble vertiente como cauce de la intencionalidad de dicho yo, para citar una vez más las palabras de la crítica: “At this level, the figure of the lyric ‘I’ with its two-way intentionalization negotiates two kinds of rhetoric: a discursive ‘macrorhetoric’ deployed by the poet and a ‘microrhetoric’ of the linguistic code, operating not with signifiers but with the constituent elements of the signifiers” (34). Al centrarse sobre el nivel macrorretórico, se le caracteriza por su adhesión a un efecto persuasivo y estaría comprometido en cierto grado por generar una estructura de verdad dentro del poema, en la medida en que está vuelve posible la afectación del auditorio por el suceso del poema: “Poetic texts, emphasizing the physical media of sounds and letters, their tones and rhythmic arrangements, are designed to deploy the full resources of the medium for persuasion: the ‘I’ has to persuade ‘you’, the reader-auditor, to hear him as an ‘I’, to believe him, and it does that by invoking the rhetorical and emotional authority of the material code” (34). Ante esta forma de percibir el efecto persuasivo, la firma del poeta adquiriría otro asidero de verificabilidad a la que añadir a la capacidad de conmover del texto: “The poet persuades by inscribing his signature into the code. In the broadest sense, a poetic ‘signature’ includes an individuating prosodic and syntactic rhythm, a distinct voice, and distinguishing audible or visible textual marks [...] and it underwrites the macrorhetoric of discursive persuasions” (34).

Por su parte y en relación con la microrretórica, se le asocia primordialmente con la coherencia interna del texto, aunque la crítica remarca también la necesidad de una correspondencia o un paralelismo patético entre la firma autoral y el sujeto en el poema: “A speaker who must seem to be convincing as both an existential person and a textual construct must both use language to move an audience and be used and moved by language” (35). Si bien no se le define de manera clara, puede ser entendido como la forma exclusiva en la que la subjetividad negocia la refracción de significado dentro del texto, lo cual implicaría la modificación que toma parte tanto del eje paradigmático y sintagmático: “Poetic language, which deploys all varieties of tropes, itself works both below and above the threshold of figuration. It breaks down the signifier into its material elements to disclose a kind of microrhetoric and thus the necessity for an intending subject choosing what it could not choose” (35).

Sobre la propuesta de Konuk, si bien de igual forma no está ligada directamente con el concepto de máscara, se pueden extrapolar sus consideraciones en vista de que las indagaciones por lo general siguen una tendencia de modificación de la experiencia biográfica en aras de una alteridad para marcar el uso del término, aunque por otra parte, sería interesante subrayar a nivel macrorretórico el modo en que el autor, por efecto de su firma y la de un tercero, introduce en su conformación discursiva a un paratexto, y a su vez, los medios patéticos que intervienen en su aparición a nivel microrretórico. Por ejemplo y para mencionar un caso, sería interesante entender el ejercicio de Uribe, sí como un ejercicio de apropiación de alteridades textuales, pero también como un ordenamiento o una disposición específica de dicho material para logara un efecto determinado. En otras palabras, una mirada a través de Konuk hacia Uribe mostraría el sitio exacto –valga la metáfora

espacial– de inserción o manipulación, al entender a la firma de la mexicana, como un abrevadero técnico, formal y estilístico.

Otra serie de pautas para el análisis subjetivo en lo relativo al género en cuestión, puede verse en *El sujeto boscoso* por Vicente Luis Mora, desde el cual, el poeta y crítico se plantea una revisión y evaluación de los alcances del yo en este presente histórico, aunque la conjetura y el procedimiento crítico centra sus esfuerzos en el panorama de la poesía ibérica contemporánea, cada uno de los apartados entretiene relaciones textuales transatlánticas y translingüísticas con una amplia nómina de autores, no exclusivos del ámbito literario, para enfatizar lo anterior y englobarlo en las palabras del propio autor:

Uno de los elementos característicos de la posmodernidad literaria sería el entendimiento enunciativo del yo (Benveniste 175-76) como fruto del discurso en el cual se le menciona (Meschonnic 166; Tenreiro 101-102), por ello cualquier tipología literaria parece tener su germen en la variedad de discursos que pueden generarla. Por ello, las tipologías del sujeto pueden ser infinitas; dependiendo del punto de vista, de la epistemología elegida para cada ciencia de aproximación que se escoja, la variedad es asombrosa. (86)

Con esta justificación acerca del carácter holístico de la materia, Mora articulará en lo sucesivo una tipología particular que se enraíza antes que en una abstracción teórica preestablecida o una conjetura metodológica con base en posicionamiento discursivos psicológicos o psicoanalíticos, un acercamiento que se funda a partir específicamente de un caudal de fragmentos literarios. Sin extenderse más sobre la apuesta epistemológica del autor,

enseguida se enlistan cada uno de los formas subjetivas colegidas por el cordobés y la manera en que se les entiende.

1. *Yo líquido*: “[...] supone la consideración por el poeta o narrador de su individualidad o de la de su personaje como algo fluido, en continuidad con el resto de las cosas, sin principio ni fin, carente de solidez [...]” (88). Y un par de páginas después aclara: “Pero la liquidez puede entenderse también de forma figurada, como maleabilidad, como penetrabilidad o interpenetrabilidad de lo subjetivo” (90). Esta concepción emparentaría temáticamente al sujeto como un espacio habitable, en tanto a lugar que otros pueden habitar, pero también como inquilino de sí mismo, es decir, un espacio en el que él mismo puede entrar (90). Desde la recepción global del sentido del este yo en el poema, “[...] se produce un panyoísmo, un panteísmo subjetivo, donde las cosas dejan de ser un dios para ser uno [...] explicando esa impregnación del sujeto disuelto en todas las cosas” (91)
2. *Yo histórico*: “El yo histórico hace referencia a dos posibilidades [...] sería el sujeto ficcional que acaba siendo, por el poder de verosimilitud de la ficción, el único real posible” (91), que en otras palabras, sería la readaptación y reposicionamiento, por parte de un determinado foco cultural, de un hipotexto como un elemento histórico y de verdad. Mientras que en la otra posibilidad, “[...] el yo histórico simplemente hace referencia a la existencia de una persona concreta en un momento histórico determinado” (92), a esta segunda posibilidad es a la que le adscribe mayor interés dentro de su estudio.
3. *Yo sociológico*: sobre este eje interpretativo, “[...] el sujeto lírico de muchos poemas se transforma en ese sujeto sociológico capaz de encarnar los comportamientos que



son el objeto del texto” (ctd. en Mora, 93); a lo que agregará ya sobre la concreción lingüística: “Bajo el yo sociológico no hay un alguien concreto, sino un muchos o un nosotros que late múltiple bajo el artefacto subjetivo” (93). También menciona en una equiparación con el monólogo dramático anglosajón que su performatividad será parecida, con la salvedad de que “el sujeto del monólogo no sería una persona en concreta, sino un conjunto indistinto de personas relacionadas por algún mínimo común denominador de origen sociológico” (94).

4. *Yo vacío*: “Hay que considerar que dentro del concepto de sujeto vacío pueden entenderse dos subconceptos diferentes: el sujeto-ausente y el sujeto-hueco” (97); y para dar matiz a dicha distinción: “[...] la ausencia es espacial y designa un vacío dentro de un espacio, mientras que el hueco es radical, designa el punto en el cual este mismo orden espacial se quiebra” (ctd en Mora, 97). Más allá de esta distinción, no se da, como en los otros casos, un marcador textual preciso, solo se comenta la supervivencia de esta forma por medio de la fragmentación (98).
5. *Yo dramático*: en cuanto a este apartado, antes que disponer una definición puntual y su recurrencia textual o enunciativa, vale la pena hacer cala de un paréntesis crítico, en vista de la incurrancia de dicho fragmento en el desarrollo teórico de la presente investigación. Una vez dicho esto, el planteamiento de tal figura desde las primeras líneas se connota por medio de la puesta en dicción de la máscara a partir de una serie de matices sociológicos, sobre ella se destaca su ambivalencia:

“La máscara ha sido vista, indistintamente, como algo positivo o negativo, según la perspectiva utilizada. Desde la primera óptica, escribió Richard Sennett que ‘usar una máscara es la esencia de la civilidad. Las máscaras

permiten una sociabilidad pura, ajena a las circunstancias del poder, el malestar y los sentimientos privados de todos los que las llevan. El propósito de la civilidad es proteger a los demás de la carga de uno mismo' [...] Yukio Mishima, sin embargo, hablaba en sus *Confesiones de una máscara* de un “mecanismo de fabricación de falsedades” [...], y en varias tradiciones está relacionada con lo terrible [...]” (99)

En seguida de lo anterior, se da una recapitulación biográfica de obras que han incidido o dan cuenta del utensilio y la multiplicidad juicios de valor que éste aporta, sin embargo, no se desarrolla una tropificación o una conceptualización del objeto o procedimiento en el plano literario, sino que la argumentación se reconduce para explicar a la subjetividad del apartado como un personaje. Aunque este capítulo de la investigación restringe en cierta medida una crítica textual en vista de que se plantea más bien una recuperación terminológica, vale la pena situar o interpretar tal elisión argumentativa como una equiparación de la triada “dualidades máscara / persona y persona / personaje” (100) en tanto a su función textual, aunque poco más se dice acerca de esto además de la aseveración: “[...] el yo dramático configurado como personaje es un elemento claro de la poesía reciente, ya que en realidad es una metáfora muy utilizada para referirse al individuo [...]” (100); la referencia indirecta a través de un fragmento de Barthes: “‘Tengo en mí dos interlocutores, atareados en elevar el tono, de réplica en réplica, como en las antiguas esticomitis; hay un goce de la palabra desdoblada, redoblada, llevada hasta la algazara final[...]’” (ctd en Mora,

100); y su posible asociación a una metaliterariedad y un débil zanjamiento del pacto biográfico –en el que se da una escisión que no lo aparta del todo<sup>19</sup>.

Además de lo anterior y a propósito de cierto párrafo en el desarrollo de Mora –“Otros ejemplos de uso poético del yo dramático podemos encontrarlos en autores como Octavio Paz, Enrique Badosa (34), Concha Lagos (“Máscaras” 35)” (101)–, es fundamental entender que más que la tematización del elemento de la máscara o su introducción semiótica como enclave del poema, el ejercicio de conceptualización de este apartado tiene como objetivo la recuperación trópica o discursiva de tal utensilio en tanto procedimiento retórico, pragmático y enunciativo. Es decir, no se trata de su recurrencia léxica dentro del corpus, sino más bien de su conceptualización en tanto un acogimiento enunciativo particular en el modo de presentación de una subjetividad en el poema. Lo cual reforzaría el planteamiento de un análisis estructural que abarque en su dimensión puramente textual al objeto de estudio, más allá de la tentativa de una selección o abstracción vital de la figura del autor como recubrimiento semántico, aunque no se lo niegue en tanto a marcador histórico.

6. Yo prisionero: del mismo modo, aunque no se da una definición tajante o su función textual, se connota por medio de la siguiente extracto: “En una visión clásica, ciceroniana, el alma está enjaulada en la prisión corporal de la fisicidad [...] y quizá como consecuencia de esa cárcel metafísica el tema del yo preso en el espejo y/o prisionero dentro del cuerpo [...]” (103).

---

<sup>19</sup> Aunque no es discutido, sea posible interpretar dicha inmanencia autorial o empírica, no como el traslado de una nómina experiencias o anécdotas intimistas, sino más bien el uso de un registro geográfico particular o la historización del sujeto enunciativo en tanto a un diccionario léxico que interpela a una situación comunicativa en específico por mediación de una serie de artefactos o tecnologías de cierto régimen histórico.

Una vez expuesta esta línea de conformación unitaria, Vicente Luis Mora proseguirá con la puesta argumental de las antípodas de esta serie de identidades; en el apartado de “disgregación identitaria”, el autor español partirá de una reflexión de Lacan acerca del carácter ortopédico de una supuesta subjetividad integral, sobre lo cual se dirá: “[...] por un lado [la subjetividad humana] es constitutivamente fragmentaria, o múltiple, desde su propio nacimiento; por otro, cualquier intento de convertirla en unitaria es ortopédico” (135); tal afirmación servirá para exponer, por una parte, al grupo de dispositivos de poder concentrados en la corrección del yo, mientras que por la otra, fungirá como el enclave para discutir la forma en que se presenta esta fragmentariedad en la poesía que le interesa. Prosiguiendo con esto último, y más allá de señalar el fenómeno, se sugerirán dos caminos predominantes en la asunción de esta relación personal: “Hay dos formas básicas de explicitarla: una es la *bisolución*, a través de la figura del doble, y otra, seguramente relacionada con la *atomización* del sujeto [...] y con el hecho de que ‘la lógica de la multiplicidad opera en ámbitos diversos y es predominante en el pensamiento contemporáneo’ [...] a través de la imagen del espejo roto” (136). La manera desde la que se le refiere a esta situación en los extractos anteriores, y en vista de la progresión con la cual se posición en colindancia con una línea psicoanalítica, podría llevar a pensar que se trata de una fragmentariedad intrasubjetiva, no obstante, un par de páginas después dirá que los elementos o matices de esta forma de situarse en el presente se coligen a partir del término de intersubjetividad:

Una posibilidad de ayuntar esa postura filosófica con el lado simbólico sería relacionar todos los elementos vistos en apartados anteriores con el concepto de ‘*intersubjetividad posmoderna*’ [...] los fenómenos del nomadismo y de la

multiplicidad psicológica están muy relacionados: ‘el ‘yo’ tiene múltiples facetas, de la misma manera que la sociedad no es más que una sucesión de potencialidades. La vida errante no es, finalmente, más que un modus operandi que nos permite alcanzar ese pluralismo estructural’ [...] (138)

En ese sentido, la fragmentariedad potencia la posibilidad de asumir o restituir desde lo propio una alteridad, de modo que: “[...] nuestra realidad es producto de vivir en un mundo posmoderno de infinitas posibilidades, que transmite al individuo la sensación de ‘ser libre de convertirse en alguien’ [...] es decir, en otros” (138); y un par de párrafos después: “La individualidad es, por tanto, sucesiva: se va siendo otro u otros de uno en uno, pero el resultado es al final que esa intersubjetividad se diluye en lo múltiple, del mismo modo en que un individuo, colocado en el centro de un teatro catóptrico, parece [...] una multitud [...]” (139). Para finalizar el apartado, Mora yuxtapondrá esta representación nómada y catóptrica con la metáfora del espejo roto, el mosaico y el mitema de Frankenstein.

En específico y sobre la dinámica del sujeto dentro de la atomización, se proponen tres procedimientos de subjetivación y dispersión que corresponderían a:

- a) Elipsis discursiva: en la que “[no se] intenta la reversión del proceso de formación de identidad, quedando ésta destruida y fragmentada en miles de pequeños espejos. El texto está cruzado por la ausencia o crítica irónica de un sujeto elocutorio que desconfía del discurso”; de manera que, “[...] en ningún momento se tiene muy claro quién escribe, o, incluso, si alguien escribe, en un ejercicio de escritura autotélica” (157).

- b) Elipsis sincopada: en la que “[...] lo deslavazado ya no es sólo el sujeto, sino también el propio verso, fragmentándose el discurso lírico”; donde “La grieta o fractura de la identidad encuentra su traslación en una gramática rota o trastocada, en la que el ritmo versal encuentra su asiento tanto en los espacios blancos o las rupturas como en el mismo discurso” (158).
- c) Polifonía: “[...] un tercer punto de vista, en absoluto parangonable a los ya citados, anclado también en la multiplicidad pero no a través de la elipsis, sino de la proliferación de voces [...]” (158)

Para finalizar con la puesta en discusión de Luis Mora, el autor concibe la idea de lo que denominará *notredad*, en la que la línea temática y elocutiva del texto será guiada o vaciada por una desvinculación pronominal. En palabras del autor: “En el territorio de la notredad, el escritor se mueve con una carga agresiva muy concreta: al introducir la nada en el interior de uno, al nadificar el yo [...] le guía una voluntad homicida del yo, en aras de un espacio de mayor apertura” (338). Lo que deja ver lo anterior, sin duda, implica la consideración de un elemento biográfico o cuando menos autorial dentro de esta nadificación; sin embargo y en lo subsecuente se le concretará en el terreno de lo textual por medio de la impersonalidad: “[...] aquí lo empleamos [al término de la impersonalidad] para describir aquellos supuestos en que desaparece el sujeto elocutorio, discurrendo el poema única y exclusivamente a través de la mirada del yo poético, sin aludir nunca a sí mismo [...]” (348); a lo que agregará: “Una variante sería la visión cesariana en tercera persona; otra tiene lugar cuando la referencia a la impersonalidad es explícita [...]” (348). De lo anterior, se podría interpretar que la apuesta se dirige más bien desde una sintaxis general del poema y a los efectos que ésta podría generar en tanto a efecto de lectura, centrado en la sensación de ausencia. No obstante, al oponer

dicha recurrencia frente a un análisis del poema en tanto a unidad de discurso, la impersonalidad propuesta por Mora se opondría a una elaboración del locutor como instancia siempre presente en el poema, de manera que la lectura de la propuesta del crítico español se entendería bajo una implicación de efecto sintáctico y no discursivo.

### *2.3 Términos tangenciales*

Otro concepto que colindaría con el de máscara, se encontraría en el término propuesto por Daniel Escandell Montiel al cual recupera como avatar. Para resumir la apuesta general de dicho teórico, esta se centra en la investigación y puesta al día de la injerencia del internet y sus contenidos y posibilidades en relación a la literatura, por lo que la mayoría de sus comentarios estarán orientados o dirigidos a su funcionamiento en línea. No obstante, parece interesante proponer la dinámica del avatar como una actualización de lo análogo que podría resultar la máscara en su bifocalismo, mientras que el primero se entiende más como una multiplicidad: “El avatar es un proceso que puede ser tanto disociativo como una proyección en la que la propiocepción del individuo se desplaza desde la persona hasta la entidad virtual como adopción de otros yo [...]” (166). Y más adelante definirá: “El yo es parcial y fragmentado, se divide y multiplica en la proliferación de espacios digitales no vinculados porque [...] tras cada imagen icónica, hay otro yo que no tiene que ser, necesariamente, coincidente con los demás ni con el auténtico yo, aun cuando todos son lados distintos de la misma compleja y poliédrica personalidad” (166).

Así, la deposición del término de avatar por el de máscara –fuera de la noción del ciberespacio– implica una relación intersubjetiva y comunitaria en la que no se parte necesariamente de un componente real o un sujeto empírico, sino que se ahínca desde el comienzo de la enunciación a través de una voz impostada e iconizada por medio de una

alteridad como objeto de deseo. A fin de cuentas es una máscara-avatárica que no explicita, o más bien, se desinteresa de establecer una concordancia genérica rastreable y en lo literario, de la convención tradicional de autor-enunciador; de modo que, la iconicidad o la relación de paridad entre ambos es arbitraria “Es el individuo el que escoge qué le representa, y por tanto decide qué parte de su personalidad (real o impostada) se proyecta ante los demás: es una máscara [...] el hecho de que el individuo esté tras la máscara que es el avatar [...]” (170). Otro rasgo que es notable, es que la selección y la imbricación subjetiva no necesariamente establece una relación jerárquica entre los elementos seleccionados para la conformación de esta unicidad-intersubjetiva: “La propiocepción muta para dar pie a otros yo: es ahí donde la separación entre el avatar y el enmascarado que se esconde tras el mismo puede alcanzar un punto álgido, como resultado de anular la suma de las partes que conforma la personalidad de cada uno de los individuos [...]” (171).

Una línea tangencial de lo anterior se hallaría en Futurabilidad, donde Franco “Bifo” Berardi, además de plantear un cambio de paradigma o de problematización de lo contemporáneo por medio de la inserción de procesos de automatización en la era digital, propone como subjetividades propias de la era o aquellas surgidas a propósito de la misma a los autómatas y al cyborg: “El autómata y el cyborg son dos manifestaciones distintas de un mismo proceso [un doble proceso de devenir]. El autómata es una máquina que se comporta como un cuerpo inteligente [...] el cyborg es un cuerpo humano que incorpora dispositivos electrónicos” (135). Hasta tal punto, la incorporación de dichos conceptos poco tiene que ver con la argumentación de este texto, no obstante, en algún otro momento, el crítico italiano dirá: “Con la palabra ‘autómata’ no designo a una máquina, sino a un organismo bioinformático supraindividual que tiene la capacidad de atravesar singularidades sensibles pero no puede ser atravesado por ellas”, y en el párrafo siguiente agregará: “capaz de llevar



adelante estrategias efectivas de diferenciación y de transformar su entorno en consonancia con ellas” (120). El acento sobre el carácter supraindividual es notorio en tanto a la dinámica que colige para con una sociedad conjuntiva (118) interconectada en la que ““La red es un emblema de lo múltiple. De ella un ser en enjambre –un ser distribuido– que disemina el ser por toda la red de manera tal que ninguna parte puede decir yo soy el yo”” (ctd. en Berardi, 134). Esto se menciona como paradigma o eje de conocimiento común a la época y el contexto propio en el que se insertan los textos en discusión, lo que se alinearía directamente con la parte del emisor, que más arriba se había planteado no como una recolección biográfica, sino más bien como el contexto en el que se inscriben los autores. Asimismo, entender o reconceptualizar a la máscara en analogía con el avatar, podría apoyar en futuras investigaciones, no solo por el paralelismo de la ocultación, sino en el hecho de que actualiza o reconfigura al utensilio en un medio digital, es decir, lo que implica la máscara en lo analógico, se puede revisar por el avatar en lo digital. Esto como una somera hipótesis de trabajo.

En vista de la denotación en el título de la investigación, es necesario ahondar sobre una beta crítica o interpretativa que responda a un bosquejo de los términos de voz, por una parte, y monólogo dramático, por la otra; ya que su puesta en común ayudará a situar u ordenar a la máscara, no ya solo en el marco de un discurso en específico, sino también por el contraste y las colindancias que puedan ayudar a matizar o desvanecer su preminencia como concepto clave en el desarrollo de apartados subsecuentes. Dicho lo anterior y para comenzar el delineado de la voz, se rescata la aportación de Gusavo Osorio de Ita en la recolección teórica que realiza en *Voces del XIX: Estrategias de enunciación...* en donde colige tres modos de entenderlo a razón de Michel Deguy, Yves Vadé y Jean-Michel Maulpoix. Con base en la lectura del primero, el académico mexicano señala: Deguy demarca

la idea de que el sujeto hablante o ‘yo’ es equivalente a la voz”; y un par de líneas adelante matiza:

[...] al recurrir al término ‘voz’, [Deguy] desea aproximarse también al concepto de oralidad que permea a lo lírico desde su antiguo origen [...] en la voz se articula la figuración del yo, que bajo ese concepto no se debe restringir únicamente a la primera persona del singular, sino más bien que tanto el ‘yo’ como el ‘tú’ y el ‘él’ [...] pueden tener cabida dentro del concepto de voz (44).

Osorio extiende la premisa del francés y considera que debido a la absorción de la voz para con las distintas inflexiones pronominales, se podría entender a ésta como una polifonía de la enunciación (44); y correspondería con la inclinación general de los subapartados de este capítulo para la atomización del sujeto en la poesía, aunque habría que enfatizar nuevamente la tendencia hacia la oralidad de Deguy como unidad operativa mayúscula en la comprensión de su propio sistema o juego poético.

En cuanto al segundo, la orientación se afirma no solo desde el polo del organizador discursivo o el sujeto de la enunciación, sino que es manifiesta la oposición de un receptor, por lo que “[...] ese JE el sujeto de la enunciación [...] puede establecer o una relación totalizante en donde el ‘yo’ equivale al todo, al universo, o a una forma de máscara, en donde intercambia, sobre la misma instancia de enunciación, la subjetividad de un ‘yo’ y un ‘tú’, o bien [...] a un reencuentro con el ‘tú’ del lector” (46). En lo subsecuente, Osorio resume las dinámicas del “yo” en tanto a sus formas de relación, de igual forma se rescata el esquema a continuación:

- Yo soy todo: involucra la manifestación del yo como una entidad abstracta que tiende tanto al anonimato como a la universalidad, es un yo que puede ser cualquiera [...]
- Yo soy tú: cuando el yo establece una relación con el alocutario, dando el privilegio a este (puede ser el lector)
- Yo es otro: donde el yo se enmascara a través de un alguien o algo al generar la enunciación (47)

Y para cerrar y sobre Maulpoix, se establece que aquel “[...] propone una distancia entre el ‘moi’ y el ‘je’ circunscribiendo al primero la calidad de sujeto enunciado, mientras que al segundo algo próximo a la idea antes esbozada de sujeto de la enunciación” (48). Sobre este punto, Osorio llama la atención sobre “[...] aquellas formas en que el sujeto de enunciación se replantea a través de sujetos enunciados [...] pero estableciendo relaciones de co-pertenencia entre unos y otros, concretando así formas de subjetivación interesantes en el modelo comunicativo y discursivo del poema” (49); este extracto hace alusión primordialmente al sentido intratextual del marco comunicativo, sin embargo, sería considerable interpretar la medida de esta afirmación al tener dentro de esta lógica crítica la idea de un Yo otro como en Vadé y propugnar el plano de la enunciación al de la intertextualidad, de manera que los sujetos enunciados no solo obedecerían a una lógica o una dinámica compositiva intratextual, sino también a una selección tradicional o canónica de una voz y una personalización de ésta por medio del sujeto de enunciación.

Para concretar el estudio del monólogo dramático y anclarlo a una discusión actual de la propia tradición del concepto, se recurre al trabajo de la crítica Dorde Cuvardic García en “El monólogo dramático en el discurso poético” en el que además de apuntalar los principales motivos de dicho concepto, la autora hace una enumeración de los intentos de

genealogía del mismo, para continuar con esta idea, Cuvardic advierte: “La crítica literaria ha sostenido dos interpretaciones sobre el origen histórico del monólogo dramático [...] La primera propuesta, que deshistoriza este género, se interesa en identificar como monólogo dramático todo aquel poema en primera persona donde se indique que el hablante no ‘es’ el poeta” (168); y páginas después opone:

La segunda perspectiva, que asume una visión histórica del origen del monólogo dramático, identifica la aparición de este último en la época victoriana. Es la línea interpretativa predominante desde los años ochenta e investiga los motivos culturales, sociales y políticos que incentivaron el surgimiento de este género en esta época de la historia inglesa y su desarrollo y vigencia hasta la actualidad (169).

La historicidad y el seno de producción propio del segundo planteamiento, además de señalar el mismo fenómeno que el primero, dota de una lectura significativa de la tradición poética de la que parte, ya que implicaría un cambio de sensibilidad, o al menos una búsqueda de un efecto retórico o poético distinto a un estilo precedente, de modo que: “[...] se asume que la misma dinámica de la renovación [...] explicaría la necesidad de buscar modos enunciativos menos personales –es decir, más ficcionales– de creación poética, frente al excesivo confesionalismo que caracterizaría la poesía anterior, la lírica romántica [...]” (169). Aunque este paréntesis está en relación específicamente con la génesis del “género”, se puede colegir como una línea tangencial para el cuestionamiento de tal modo de organización poética en el sesgo temporal que comporta esta investigación, es decir, ayudaría a contestar la pregunta de ¿por qué se está ejerciendo el monólogo dramático en esta muestra de poesía mexicana contemporánea, o también, qué tradición del monólogo dramático está ejerciendo o

dialogando con la poesía mexicana contemporánea?, continuando con la misma lógica, ¿qué tipo de diálogo o qué diferencia de grado hay entre la apuesta mexicana y aquella de la que retoma su cauce? Estas preguntas que se deberán responder en una fase interpretativa en lo subsecuente.

Para continuar con la exposición de la autora, ésta menciona que además de señalar la dinámica del monólogo, su finalidad es encausarlo o caracterizarlo como un género, para lo cual recurrirá al concepto de correlato objetivo de T. S. Eliot, sobre el cual ahonda: “[...] los poemas que utilizan el correlato objetivo no expresan solo las emociones del yo lírico, sino que estas últimas quedan proyectadas en entidades de la realidad exterior. El ‘correlato objetivo’ se refiere a la materialización de la emoción del poeta en la situación ‘concreta’ elaborada en el poema” (170). Sobre los alcances del correlato y para presentar de manera tipológica los hallazgos de Cuvardic, se enlistan a continuación sus modalidades:

1. *Correlato como emoción*: “[...] el correlato objetivo es la ficción empleada por el poeta para materializar, concretar o conferir una causa o motivo concreto a sus emociones e ideas” (170). A lo que se le podría agregar: “El correlato objetivo también puede ser una situación, tanto desde una enunciación impersonal como personal” (170).

2. *Correlato como autoficción o autofabulación*: “Algunos autores han desarrollado el llamado correlato autoral, un caso de ficción autobiográfica: la voz enunciativa se designa a sí misma desde la identidad nominal del autor, con lo que, ante el lector, se produce el efecto de equiparación entre el enunciador textual y el autor real” (170).

3. *Correlato como monólogo dramático*: “[...] es el monólogo dramático (es decir, monólogo mostrado, citado directamente, desde el estilo directo) emitido por un personaje ficcional o histórico [...]” (170); y para matizar: “La subjetividad del poeta

encuentra su correlato objetivo en un personaje que expresa un discurso en ciertas coordenadas espaciotemporales históricas o ficticias, ante un público interlocutor presente o inferido” (171).

Una vez anclada su propuesta terminológica dentro de una comprensión de la poesía a partir de las directrices de Eliot, la autora procederá a proponer su propia definición del género –o subgénero, si se toma en función del correlato–:

[...] es un poema en el que, en primera persona, un hablante emite un discurso frente a un interlocutor presente, ausente o imaginario, ante el que revela progresivamente su personalidad [...] y sus propósitos en ciertas circunstancias espaciales y temporales, más o menos aludidas. Además, esta dimensión enunciativa le permite al autor incentivar en el lector efectos pragmáticos: este yo ficcional o histórico desarrolla una serie de reflexiones [...] sobre la coyuntura existencial crítica que vive y el lector oscila, al escuchar el discurso del hablante, entre la identificación y el distanciamiento crítico o juicio moral. Como puede verse, esta definición incorpora, sobre todo, criterios pragmáticos (enunciativos) (171).

Según la misma, esta noción se alimenta de tres líneas teóricas principales, precedidas por Ina Beth Session, Robert Langbaum y Akram Thanoon. En seguida se esquematizan también sus principales puntos de interés con respecto al género para que puedan ser puestos a discusión en el apartado siguiente:

- Session: “Es monólogo dramático aquel poema que cuente con hablante, interlocutor, ocasión o circunstancia, la conducta que tiene lugar entre ambos en esa situación [...] y la temporalidad en presente” (171)
- Langbaum: “[...] el [criterio] más importante debe ser la búsqueda de un efecto, en particular, la dialéctica entre la identificación y el juicio crítico del interlocutor (en el poema) o del lector (en el mundo real) frente al discurso del hablante” (171)
- Thanon: “[...] debe contar con tres requisitos básicos (hablante, interlocutor e intercambio comunicativo entre ambos) y con [...] una caracterización singularizada del hablante y la paradoja [...] entre lo que dice y el significado ‘real’ de lo que dice, paradoja que provoca la alternancia, entre identificación y juicio, del lector en relación con este hablante” (171)

Una vez definido el género ya apoyado de concreciones formales desde tres posturas distintas, se caracterizará al hablante del poema –o el locutor, en los términos de la presente investigación. El encuadre general de esta instancia enunciativa descansará en una comprensión “interior” o en una presentación del modo de pensar de la subjetividad, es decir, una introspección (172), que a su vez, se presentará de tres manera particulares:

1. Hablante de monólogo estrictamente dramático: “[...] el hablante es un personaje reconocible de la historia o de la cultura [...] autónomo y distanciado psicológicamente de la voz autoral”; el cual se inserta en “[...] un contexto dramático claramente perfilado, una situación ficcional autosuficiente” (172); y se constituirían como “[...] figuras icónicas de la cultura de masas –históricas o imaginarias– figuras políticas, y figuras de marginalidad” (173).

2. Hablante de monólogos de intencionalidad lírica: “[...] un hablante escasamente singularizado y un interlocutor mínimamente individualizado [...] La dramatización o situación dramática, con un escenario o contexto menos detallado que en la primera modalidad, sólo es un pretexto para ofrecer el correlato objetivo del estado anímico del autor” (173).

3. Hablante de monólogos narrativos: “[...] la fuerza expresiva de los monólogos narrativos no proviene de las autorrevelaciones de un hablante desde su estado anímico presente, sino de la presentación que este último hace de su experiencia personal pasada mediante una narración, es decir, mediante un relato de sus recuerdos” (173)<sup>20</sup>.

En el polo comunicativo opuesto, se plantearía un interlocutor –un alocutario– que dentro de la dinámica del monólogo “[...] no es un simple oyente, sino que dialoga con el hablante; además, se ofrecen sus palabras o sus ideas indirectamente a través del ‘yo’ enunciativo, quien puede reproducir algunas de sus palabras o insinuarlas mediante preguntas, comentarios u observaciones” (173). De forma equivalente, a cada modo de hablante del monólogo se le opondría un interlocutor:

1. Interlocutor de monólogo estrictamente dramático: “la voz del interlocutor queda indirectamente expresada desde las marcas presentes en la voz del hablante” (174)

2. Interlocutor de monólogo de intencionalidad lírica: “De menor grado de concreción, el interlocutor está mínimamente individualizado [...] y es poco decisivo

---

<sup>20</sup> Sobre esto y para usar la terminología de la voz, se podría pensar en esta modalidad como una identificación de un sujeto de la enunciación con un sujeto enunciado.



en la evolución del monólogo. A veces, su presencia se circunscribe a un pronombre de segunda persona gramatical cuyo significado referencial se puede generalizar a cualquier sujeto fuera del poema” (174)

3. Interlocutor de monólogo narrativo: “El hablante narra una experiencia pasada y el interlocutor es un simple sujeto sobreentendido que se omite del poema, es decir, de la narración del hablante” (174)

4. Interlocutor imaginario: “[...] un cuarto tipo de concreción del interlocutor, aquel que no está presente físicamente presente frente al hablante [...], pero que este último [...] asume como una presencia viva que, en consecuencia, contribuye a estructurar su discurso” (174).

En este mismo apartado, Cuvardic se pregunta sobre la modulación del monólogo hacia una polifonía, sobre lo que comenta: “Considero [...] que los especialistas del monólogo dramático no se han interesado hasta el momento por investigar este género poético como discurso polifónico, una veta interpretativa que debe quedar reforzada en el futuro” (174), el extracto anterior se trae a colación a propósito de la posibilidad de una multiplicación de los sujetos interpelados, aunque también sería discutible su adaptabilidad a un monólogo que implica varias subjetividades alternadas en un mismo espacio dramático, y que por tanto, apelarían a varios interlocutores; o por otro lado, a personajes históricos constituidos por una amalgama de pretextos históricos que, por su imbricación, también apelarían a subjetividades múltiples. En cualquier caso y deslizado una hipótesis sugerida por el capítulo anterior, se propone que el corpus rescatado para la investigación responde directamente a este apunte sobre la subjetividad múltiple.

Además de las figuras de hablante e interlocutor, dentro del círculo comunicativo insinuado por Dorde, toma importancia el *hic* en el que se está llevando a cabo la enunciación, de modo que, “[...] surgen cuatro posibilidades de relación entre situación y personaje: una situación histórica puede ser protagonizada por un personaje histórico o, alternativamente, ficticio y, asimismo, una situación ficticia puede ser protagonizada por un personaje histórico o ficticio” (175).

Otro aspecto paradigmático notable es la importancia del paratexto para constitución del género, para referir a la autora: “Los títulos de los monólogos dramáticos designan algunos de los procedimientos que permiten singularizar a este género poético [...] En este paratexto, un enunciador ajeno a la ficción presenta, en tercera persona, desde un estilo objetivo, es decir, descriptivo, al enunciador ficcional que hablará seguidamente en los versos del poema” (178). Esta particularidad genérica tiene unas series implicaciones en el esquema de las instancias textuales, ya que si bien se reconocería al organizador del discurso poético como un orquestador global del poema, la especificidad en relación a la operación del paratexto como una suerte de didascalia desprendería una función performativa a propósito del título. Es decir, ante tal género, se desplegaría una instancia cuya única función sería la de plantear por medio del título el escenario dramático y el perfilamiento del hablante en lo que resta del poema. Con esto, quedaría en discusión si se adopta a tal instancia como un locutor, en vista de que pauta la consecución textual posterior, o un enunciador, en tanto solo sirve de función tangencial que abre paso al verdadero discurrir de la enunciación.

La autora cierra el texto de la siguiente manera:

Desde el empleo de distintas máscaras enunciativas, la ficcionalización de la voz poética se ha utilizado en la poesía occidental desde la Antigüedad. Partir de este

presupuesto no implica que el monólogo dramático se practique desde entonces. El hablante ficticio es condición necesaria, pero no suficiente, para que un poema sea un monólogo dramático. Deben darse otros requisitos formales y pragmáticos como el interlocutor, la situación u ocasión o la tensión entre identificación y juicio crítico hacia el hablante (179).

A propósito del presente trabajo, una vez hecho el recorrido por la de la autora, sería importante mencionar que posiblemente el cauce natural de la investigación –al adjudicarle la tarea de describir una tipología de la máscara poética– se adecúe de mejor manera a la comprensión y propuesta de Cuvardic sobre el monólogo dramático, pues si bien no explica o tipifica al utensilio, este se inserta de manera precisa dentro del sistema crítico. Así, la denominación de máscara enunciativa no salta a la vista, pues comporta a su vez un despliegue dramático o una consecuencia cognoscitiva perfilada por el espacio metafórico de lo teatral.

### **3. Dimensión crítica. Resonancias de la voz: desprendimientos críticos sobre la máscara en la poesía mexicana contemporánea.**

*Escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro. El poeta debe sacrificar su rostro real para hacer más viviente y creíble su máscara; al mismo tiempo, debe cuidar que su máscara no se inmovilice sino que tenga la movilidad –y más: la vivacidad– de su rostro*

– Octavio Paz

#### *3.1 ¿Qué es un poema de máscara?*

En las primeras páginas de *The Art of Voice*, Tony Hoagland se pregunta: “What do we want from a contemporary poetic voice?” (12); bajo el mismo tenor y en la misma dirección, podríamos preguntarnos a razón del tema: ¿Qué entendemos o qué exigimos que sea una máscara en la poesía mexicana reciente? Sin aventurar aún una respuesta desde lo propio, volvamos sobre el americano: “One good answer to that question is that we want to feel that we are encountering a speaker ‘in person’ a speaker who presents a convincingly complex version of the world and of human nature” (12). Desde esta resolución hay que comenzar a zanjar el asunto y comenzar a problematizar si sería transferible la respuesta de este autor a los hablantes o voces que toman parte del corpus propuesto, a saber, *Me llamo Hokusai* de Christian Peña, *El reino de lo no lineal* de Elisa Díaz Castelo y *Antígona González* de Sara Uribe, en tanto a su identificación o iteración como personas, o en su defecto, como instancias textuales con un cierto grado de modulación prosopopéyica. Quiero decir, la pregunta acerca de quien habla en el poema de máscara implica una reflexión acerca de una objetualidad –

por medio del utensilio en cuestión– a la vez que una subjetividad –aquella que porta el objeto.

Sin embargo y en vista de la recolección realizada, la pregunta más urgente es si se conservaría tal categoría como un concepto operativo, desarrollado bajo una taxonomía aplicable y consolidada dentro del marco de los estudios literarios. Desde el punto de vista del presente ejercicio de reflexión y dados los antecedentes del capítulo anterior, la respuesta se inclinaría a entender a la máscara, más que como una teoría o una aproximación particular, como un término satélite dentro de la teoría del monólogo dramático. Hecha dicha aclaración, se puede proseguir a catalogar el ejercicio de esta particularidad enunciativa.

Volvamos sobre el primer párrafo, es necesario poner de manifiesto o extender la problematización no solo al proceso de multiplicidad y de dispersión temática, pragmática y enunciativa que implica el solapamiento de procesos de subjetivación simultáneos, sino también la implicación de dichos procesos hacia una clave específica de lectura. Es decir y por una parte, una poesía que echa mano de este modo de monólogo y la máscara en lo contemporáneo tendría que apelar a un par de ejes rectores inamovibles: la construcción enunciativa-performática de un locutor atravesado por una serie de isotopías y propenciones temáticas que apuntan a la delimitación de una escenografía o una situación dramática con una matriz o enclave de significado preciso. También y a su vez, una configuración enunciativa constituida por un cierto grado de iconicidad o selección semántica de un material transtextual, preponderantemente hilvanado por un movimiento anafórico, todo ello con el fin de referir o citar una identificación a partir de lo textual al sujeto de o en el poema.

Sin embargo, sería necesario plantear a su vez, un segundo proceso de captación, mismo que se inclinaría hacia una disposición especial para la indexación o constitución del locutor, en mediación de la competencia lectora o el acervo cultural dado. A partir de estas

observaciones es que se propone que la construcción de la máscara implica un proceso múltiple y simultáneo de subjetivación: por la construcción enunciativa del sujeto en el poema como una identidad diferenciada en tanto a la unicidad del conjunto textual, por la implicación cultural que toma lugar en el texto mismo –como una comprensión y un acercamiento particular de cierta materia transtextual–, y por otro lado, el condicionamiento extratextual del ejercicio lector como decodificador del sujeto del primer estadio en estrecha imbricación con un paradigma de lectura que se desarrolla por la aprehensión del segundo.

Para extender este último apunte, se recurre a los postulados del Grupo  $\mu$  sobre *Retórica general*. En esta disertación, los autores proponen un paradigma de lectura centrado en varios ejes o varias categorías esenciales, mismas que se encauzan a partir de una serie de estrategias operativas o desvíos<sup>21</sup> con respecto a cierto grado elemental de un lenguaje determinado<sup>22</sup>. Estos redireccionamientos se clasificarán de acuerdo a la punto de presentación del fenómeno, sin embargo, y para no extenderme en demasía sobre ello, se rescata únicamente aquel dominio que es común al desarrollo argumental de la propuesta, el cual comprende el dominio de los metalogismos y percibiría: “‘figuras del pensamiento’ que modifican el valor lógico de la frase” (76), y bajo una explicación más amplia, obedecería a lo siguiente: “[...] en lugar de ‘pervertir’ así el sentido de las palabras, en lugar de trabajar el lenguaje, el retórico, aficionado o profesional, puede recurrir a la objetividad de la realidad tal como es para separarse francamente de ella y obtener efectos de este distanciamiento” (201).

---

<sup>21</sup> También presentados con el término de metábole: “[...] toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (62)

<sup>22</sup> En los términos propios del grupo, este modo de asumir o ejercer el lenguaje se realizaría en tanto a su grado cero, un “discurso ‘ingenuo’ y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido” (77), con pretensiones de univocidad y que “[...] sería entonces un discurso llevado a sus semas esenciales [...] es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación al discurso” (78).

La teorización de dicho grupo, entonces, obedece a una implicación de lo extratextual como componente de lectura dirigido hacia un modo de recepción específico y que estaría alineado con lo que se reconoce como “circunstancial egocéntrico” en el que “[...] el empleo del demostrativo remite a una situación ostensiva, es decir, aún más allá del lenguaje” (203). En términos estructurales, la presencia de este indicador “Puede modificar nuestra mirada hacia las cosas, pero no perturba el léxico. Por el contrario, se define en un estado de lengua que no está puesto en tela de juicio” (203). De esta manera, las implicaciones de significado además de las interconexiones intratextuales estarían supeditadas a un meta-sentido que se concretaría y validaría por la verificación de un pacto de lectura y por la puesta en juego del antecedente que vuelve reconocible la figura de quien se está hablando.

Esto se realiza en un paralelismo en el que el texto vuelve obligatoria o patente esta referencia hacia la exterioridad del mismo, y que participaría de lo que la crítica francesa ha denominado rescritura. En concreto, Anne-Claire Gignoux sobre esta tradición dirá:

L'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture. Elle peut aussi bien n'être pas perçue, ou encore le lecteur est susceptible de la projeter dans tel texte, qu'un autre lecteur jugera dépourvu d'intertextualité. La réécriture, toujours grâce à son ampleur, est obligatoire ; non dans le sens où elle est forcément perçue mais dans le sens où, même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel<sup>23</sup> (6)

---

<sup>23</sup> La intertextualidad sigue siendo aleatoria: depende de cada lector y de su cultura. Bien puede no ser percibida, o incluso, puede ser que un lector sea susceptible de proyectarla en el texto, mientras que algún otro leerá desprovisto de ella. La rescritura, gracias a su amplitud, es obligatoria; no en el sentido en el que es forzosamente percibida, sino en el que sin ser exhibida, una vez descubierta, es incuestionable e inapelable. Las traducciones del artículo de Gignoux son de quien escribe.

Así, la rescritura implica o resistemiza la ostentación del Grupo  $\mu$  en una obligación verificable. Y más allá de ello este modo de leer involucra no sólo la presencia de una cita determinada de un texto en otro, sino más bien la exhibición de un alternancia con respecto a cierto material escritural; es decir, una voluntad por rescribir o readaptar determinada base. No se trata de una clonación o una repetición exacta (5), sino una intencionalidad y una consciencia para disponer o servirse de cierta materialidad o de cierto sujeto, en palabras de la crítica francesa: “[...] la réécriture se différencierait alors de l’intertextualité uniquement par son caractère formel. Mais dans la plupart des cas, la réécriture présuppose et exige une intention de récrire. Elle se situe alors autant du côté de la production que de la réception” (5)<sup>24</sup>. A mí parecer esta doble valencia de actividad productora y exhibición lectora, modulada por un marcaje verbal concreto es la guía que sigue Christian Peña en *Me llamo Hokusai*, Elisa Díaz Castelo en *El reino de lo no lineal* y Sara Uribe en *Antígona González*, pues no es únicamente emplear u ostentar una cita o un transtexto como componente aislado de la obra, sino que hacen explícito el discurrir de tal o cual personaje y la forma en que es modificado o alterado en la consecución del texto como voluntad de situarlo en una escenografía contemporánea. En el primer caso, esto se lleva a cabo por la mediación y la reflexión del propio hablante acerca de esta posición:

Yo me levanto a escribir la mañana mientras me rasuro y el aleteo de  
una mariposa me reconcilia con mi padre a través del caos.

---

<sup>24</sup> La rescritura se diferenciaría, entonces, de la intertextualidad únicamente por su carácter formal. Pero en la mayoría de los casos, la rescritura presupone y exige una intención de rescritura. Se sitúa entonces, tanto del lado de la recepción como de la producción.



Nos reconcilia a todos.

Lorenz se llama Chuang-Tzu.

Chuang-Tzu se llama mariposa.

Yo me llamo Chuang-Tzu y Hokusai y como gusten llamarme.

Sueño que soy Edward Lorenz y al despertar no sé si soy un hombre que soñó ser Edward Lorenz o Edward Lorenz que ahora sueña que soy yo (68)

En el segundo, esta participación se realiza desde la confección anterior al espacio de enunciación, en la que el paratexto imprime una doble impostación –una doble rescritura– de un par de personajes: Ofelia y Orfeo. El título dice: “Orfelia apunta lo que él subrayó en los libros” (55).

En el tercer objeto de estudio, esta relación está trazada justamente en las páginas finales en las que se especifica la ocurrencia de varias marcas por encima del personaje: “*Antígona González* fue escrito con, para y por otros. Por ello, en estas notas hago un recuento de la otredad textual que da vida a estas escrituras [...]” (110).

Para continuar sobre la rescritura, hay puntualizar un par de aspectos más, el primero es la inercia temporal que esta encierra, y es que no se trata de una libre interpretación en la que una cita aislada puede referir sus reminiscencias de manera progresiva, sino que se trata de un ordenamiento cronológico con una consecución determinada: “[...] alors que l’intertextualité mépris la chronologie [...] la réécriture, du fait de son intentionnalité, est forcément réécriture d’un texte antérieur”<sup>25</sup> (6). El segundo condicionamiento tiene que ver con la restricción semiótica, pues al tratarse de una reelaboración –en detrimento nuevamente

---

<sup>25</sup> Así mientras la intertextualidad desprecia la cronología, la rescritura, como hecho de intencionalidad, es forzosamente la rescritura de un texto anterior.

de la intertextualidad— se busca concretizar en un medio en específico: “On considérera donc la réécriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c’est écrire quelque chose qui a déjà été écrit [...]” (6). Si bien este último punto es conflictivo, la aportación principal de este apuesta para lo propio es el redireccionamiento temporal del texto de base hacia un presente, ya que este reordenamiento del material literario —de una subjetividad dada— exigirá también desprendimientos críticos de lo que es necesario haber leído o la competencia lectora a la que se apela para la legibilidad de tal o cual personaje dentro del poema, y no solo aquello, sino también cómo media la apreciación de este personaje en contraste con la identidad propia del poema. Así, no solamente se trata de revisar cómo se juegan las apreciaciones y la enunciación del personaje contra las expectativas lectoras, sino la implicación que deriva de dicha selección para con el ambiente o el circuito literario en términos éticos, políticos o estéticos. Para retomar el objeto de estudio, sobre la base de este planteamiento cabría preguntarse ¿por qué organizar el discurso alrededor de Katsushika Hokusai, Orfeo/Ofelia o Antígona? ¿Qué progresión lectora implica en el contexto del siglo XXI la preponderancia de estas tres figuras para el entorno literario próximo? Creo que lo que está detrás de esta propuesta de ordenamiento cronológico no se dirige preponderantemente a imponer una óptica inequívoca de la afluencia de un texto en otro, sino a tratar de describir los enraizamientos y genealogías del traslape de motivos históricos, narrativos o ficcionales desde la posición del hablante en un poema. Así, la afirmación de una u otra identidad como a priori para la construcción de una voz se sostiene sobre una serie de negociaciones con la tradición inmediata y también con su canonicidad, para extrapolarlo de una manera más burda, la ocurrencia de lo mitológico —o en su defecto, la exotización de oriente— como andamiaje escritural obedece grosso modo a una institución ortodoxa de la literatura occidental.

En *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández*, Blanca Wiethücker y Raul Zurita, Mónica Velásquez dedica un breve capítulo para reflexionar en torno a la figura de la máscara en la obra del veracruzano, aunque la intención de la autora, tal y como convendría para este desarrollo crítico, no es desarrollar una teoría al respecto, sugiere móviles para desmarcar la posibilidad del término como elemento de escritura. Además de lo anterior, la conjeturas y comentarios de Velásquez en relación a Hernández pueden ayudar a comprender el ejercicio de Uribe, Castelo y Peña dentro de una trayectoria canónica con respecto al método del monólogo en el caso mexicano. Sin ir más allá y retomando los apuntes de la académica, ésta señala con respecto a su corpus una evidente disolución identitaria, en la que el hablante como orquestador del discurso ha perdido ya la centralidad de la enunciación, y como producto de este desplazamiento: “[...] la voz de los hablantes sufre una distancia respecto de sí misma, y al verse, analizarse o incluso replicarse, multiplica los sentidos produciendo un efecto de dislocación y de desorganización del discurso” (14). Me parece que este procedimiento de autoanálisis y autoreflexividad podría involucrar varios desprendimientos sobre dicho hablante, por una parte, esta capacidad especulativa –en tanto el hablante se distancia ya sea retórica o enunciativamente de una identidad textual– estaría anclada a la distinción que proponían en su momento Osorio y Palma con respecto al quiebre de una esfera homopática hacia una heteropática; pero también estaría cercano a la propuesta de Donald Hall en *Subjectivity* con respecto a la diferencia ontológica y terminológica de lo que reconoce como:

- Identidad: “[It] can be thought of as that particular set of traits, beliefs, and allegiances that, in short- or long-term ways, gives one a consistent personality and mode of social being [...]” (3).

- Subjetividad: “[It] implies always a degree of thought and self-consciousness about identity, at the same time allowing a myriad of limitations and often unknowable, unavoidable constraints on our ability to fully comprehend identity” (3); y un par de líneas después, entenderla “[...] as a critical concept invites us to consider the question of how and from where identity arises, to what extent it is understandable, and to what degree it is something over which we have any measure of influence or control” (3).

Solo para redondear dicho extracto, una diferencia elemental entre ambos términos se concentraría en el grado de cognición y agencialidad de la persona en relación a sus características o preferencias de cualquier tipo, la forma en que aquellas convergen además con un sistema cultural, así como el rechazo o la aceptación –volitiva o no– de las mismas. Más aún, extendiendo el argumento de la propuesta, la disponibilidad o aparición de un rasgo apuntaría a toda una teoría del conocimiento en la que los enlaces de los que el sujeto dispone y es consciente de ejercer o usar, cambian constantemente por el reordenamiento que deriva de un nuevo descubrimiento en cualquier disciplina<sup>26</sup>.

Ante tal evidencia, es claro que existe un grado de reflexividad de la voz o el hablante para sí mismo, y se podría constatar quizá desde asideros teóricos distintos; no obstante y hacia donde quisiera encauzar estas observaciones, es hacia el producto de dicha

---

<sup>26</sup> Sobre esta diatriba entre la libre elección o utilización de las características de las cuales disponemos o no cultural o técnicamente, se rescata lo que el mismo Hall llama *potential agency*, sobre la cual dice: “If the subject can choose to foreclose contestatory connections, then certainly it has an always limited but still significant ability to allow those contestatory connections, or at least to recognize their possibility” (128). Para dotar un poco de contexto, el americano indica que existen casos en los que la oferta muestra como acequible la posibilidad virtual por decantarse por cierto rasgo, pero en el hecho no es ascequible para el sujeto incorporar tal rasgo como elemento de su propia identidad, aunque en el sentido cognitivo es capaz de reconocer y ser consciente de esa diferencia, por mencionar un caso; por lo que en la distancia entre las elecciones que se *podrían* llevar a cabo y el acceso de hecho a ellas media una agencialidad potencial.

agencialidad. Es decir, si el desdoblamiento y el producto de la agencialidad deriva en una alteridad bifocal –en la que el locutor habla con un enunciador que parte de una misma identidad–, objetual o polifónica; o en su caso, cómo se constituye dicha reflexión. En tal caso y para concretar ello, me parece adecuado citar de nueva cuenta a Mónica Velásquez:

El juego de máscaras es oscilar entre mostrar y ocultar al hablante, pasando de su identidad a su desconocimiento como otro. Por medio de la máscara se puede ser ajeno, asumir los lugares posibles de la existencia; en este sentido, la máscara es un denso movimiento existencial por el que el yo se vacía y va transitando identidades, sin dejar de ser necesariamente de ser él (20).

Desde mi perspectiva, dicha cita participa de la problematización con respecto al producto de la reflexión heteropática y fija un procedimiento específico para la máscara en la que la relación entre el locutor y el enunciador se asocia a un movimiento de impostación palpable o de apariencia falible, en la que se logra vislumbrar a la máscara como artificio del hablante. No es como tal una separación entre la homopatía y la heteropatía a nivel enunciativo, sino más bien un fracaso en su ocultamiento. Esto nos lleva a echar mano de otra noción para entender este malfuncionamiento estratégico, y lo podríamos asumir como un modo de presentación con énfasis enunciativo de lo que Alí Calderón reconceptualiza como disrafismo: “Es la búsqueda para explicitar o poner de manifiesto la textura lingüística, los andamios, los procedimientos de construcción, las costuras y, esencialmente, la materialidad del lenguaje” (83). Resultaría inadecuado presumir de una puesta en escena del material que usa el locutor para presentar a sus enunciadores, más bien se trata de una caída de las paredes

que envuelven el escenario para que el receptor sea capaz de diferenciar los cambios de vestuario y escenografía a la vez que atiende a la propia representación.

Para terminar con Velásquez, me gustaría recuperar una cita respecto al trabajo de enmascaramiento en Francisco Hernández, sobre el que dice:

El desdoblamiento corresponde a una escisión del hablante poético que, siendo el mismo, se fractura en diferentes ‘rostros’ o voces [...] Pocas veces la voz se bifurca en versiones del mismo hablante poético. Sin embargo, algunas experiencias hacen posible hablar de ciertos grados de desdoblamiento que no se realizan en una ruptura enunciativa, sino en una experiencia de enajenación (37)

Esto propone varios acentos: por una parte que el proceso de autorreflexividad de la máscara involucra otros rostros y otras voces distintas a las del hablante, por una parte, mientras que por la otra, habría que precisar a qué se refiere cuando menciona que no se realiza una ruptura enunciativa, como una somera hipótesis, y para dar pie al apartado a continuación, me parece que esta estabilidad enunciativa estaría se tejería de manera similar a lo que Jonathan Culler denomina monólogo ritual. Sin calar aún sobre la propuesta del americano, el modo en que se lograría esto sería una coherencia retórica entre el locutor y el enunciadador, bajo la cual se emplearía un mismo registro, un mismo léxico y una construcción sintáctica parecida, en la cual no habría ninguna interrupción formal o temática, salvo el punto de partida de la enunciación.

### 3.2 Bifurcaciones para la representación

Para ampliar esta reflexión, remitámonos a *Theory of Lyric* donde Jonathan Culler distingue como un derrotero vivo del ejercicio poético al monólogo dramático: “If the lyric is bordered by sonorous nonsense on one side and the purely visual arrangements of concrete poetry on the other, the dramatic monologue lies at the limit of lyric on a third side, in the direction of narrative fiction and drama, at the borderline between lyric and fiction” (264). Lo que abona este extracto al respecto de la discusión de la modalidad del monólogo de la máscara es que de manera similar a lo ocurrido en el mundo anglosajón, el ordenamiento de la derviación declarativa de un personaje en otro implica también una fuerte tensión en el caso mexicano, sirva de ejemplo la labor de Ana Chouciño al respecto de Gilberto Owen, Vicente Quirarte y Marco Antonio Campos, así como las investigaciones en torno a Francisco Hernández, por nombrar un par de acercamientos.

Al seguir con Culler, éste distingue dos vías principales para el ejercicio del monólogo, la primera de ellas, “[...] attempt to portray a fictional speaker through his or her own words and thus often involve mimesis of speech [...]” (265); mientras que en la segunda, “The poem is not a depiction of character or of speech but the euphonious imagination of a lush, indeterminate sensuality of a sort easy to attribute to a world of fauns and nymphs” (267). Así, la segunda corriente es una modulación de una indeterminada sensualidad, que no obstante, está acompañada por lo rítmico. Aunque no lo menciona Culler, un elemento clave en lo que propone es fundamentalmente el carácter ficticio del hablante. Mientras que en la primera modalidad del monólogo se puede diferenciar gracias a la datación histórica o documental como elementos para construir el personaje circunspecto en la enunciación, en la segunda manera el personaje mítico se construye a la par de la sensación plástica de los versos, componente que se asociaría icónicamente con las isotopías del sueño. Extrapolando

un tanto lo anterior, se diría que en vista de que en el ejemplo de Culler lo que se confecciona es el ambiente, hay una predilección en el caso ritual de caracterizar al personaje en coordinación con los objetos y el ambiente del que toma parte, antes que por su calidad introspectiva; es decir, se trata más de un exteriorismo cuyo principio de exploración es la posición del hablante. Al contrastar con el objeto de estudio, *Me llamo Hokusai* sería cercano al primer modo en la medida en que retoma un biografema para replicar no una mimesis del discurso en el sentido verbal, sino una doctrina efrástica a partir del motivo de la pseudonomía del japonés. Mientras que en el caso de Castelo, creo que la tentativa se acerca más a lo francés no tanto en la medida en que pretende emular las palabras de cualquiera de los precedentes, sino más bien en el énfasis de la puesta en escena del personaje. Finalmente y en cuanto a Uribe, se anexaría también al cauce seguido por Castelo, debido a que la tentativa no es la imitación de un registro helénico de Antígona, sino también su puesta en situación en un escenario contemporáneo.

Otro aspecto remarcable desde la postura del americano, se concentraría en la siguiente cita: “That is to say, by convention, in reading we separate the fiction from the artifact and attribute the latter [...] to the author, while treating the content of the speech as generated by the fictional character” (269). Por lo que la voz se emplearía como una serie de falsos direccionamientos enunciativos en los que en el modo clásico del monólogo ficticio se fijaría al locutor como punto de origen, mientras que en lo contemporáneo tendería a una distracción iterativa del locutor como productor de su propia enunciación. En otras palabras, no es que en el proceso de lectura se remita a la calidad ficticia como responsable del discurso, sino que retóricamente esta instancia trata de convencer al lector de la dispersión de su propia voz, o su multiplicación en pretextos o precedentes de una galaxia de sentido no definida.



Para afianzar esta discusión acerca de esta “tradicción”, vale la pena confrontarla contra una retórica clásica, a partir de la cual, se rescata la idea de “La *sermosinatio* [sic que] consiste en fingir, para caracterizar personas naturales (históricas o inventadas), dichos, conversaciones, monólogos o reflexiones inexpressadas de las personas correspondientes” (Lausberg, 235), en la que “[... la persona] no tiene que ser, forzosamente, histórica; basta con que sea ‘verosímil’, esto es, que concuerde con el carácter de la persona correspondiente [...]” (237). Este pacto de verosimilitud se parece mucho a lo que el mismo Culler dice acerca de la mimesis del discurso en el monólogo.

Otra correspondencia podría hallarse en otra forma paralela del discurso directo, la *fictio personae* “[... que] consiste en presentar cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas [...]” (Lausberg, 241). De forma parecida a la segunda tradición de Culler, este modo del discurso “[...] es una figura altamente patética nacida de la intensificación de la fantasía creadora [...]” (241), en la que “Además de las cosas irracionales en la *fictio personae* también pueden aparecer los muertos hablando y comportándose como personas” (241). Me parece que la clasificación o el empareje del objeto de estudio en contraste con estas disposiciones se conservan. Es decir, Hokusai se equipararía a la *sermocinatio* (cursivas), mientras que Orfelia y Antígona reforzarían su adhesión al monólogo ritual y *fictio personae* (cursivas), e incluso, siguiendo la misma lógica de construcción enunciativa, los sujetos interpelados se aludirían sobre esta tendencia de categorizar el discurso. Por ejemplo, en ambos casos, no es que se les dé la voz al alocutor de Castelo o al enunciador de Uribe –ambos ausentes, sugerentemente muertos–, sino que su posición de pseudoenunciadores forma parte también de esta intensificación de la fantasía creadora.

Para cerrar y vincular esta imbricación genérica de lo poético a través del monólogo con lo dramático, me parece que además se sitúa también muy cercano a lo que desarrollaría Kevin Clark en *Time, Story and Lyric in Contemporary Poetry*, donde pone en evidencia un debate con respecto a las tensiones presentes en la poesía contemporánea usamericana, o más específico, hace patente los prejuicios de determinado ejercicio crítico con respecto a un cierto grupo de poemas en los que se prima un componente narrativo: “[...]even the best of contemporary critics tend to devalue narrative poetry in favor of the lyric”. Sin ánimo de constatar dichos prejuicios, lo que salta a la vista es la declaración bipartita en la que la intención taxonómica organiza a los poemas en narrativos o líricos, pues además de las especificidades que tomarán pie en cada una de las dos formas de organización poética, el baipás de la voz con respecto a la enunciación se desempeñará también de manera distinta.

Para seguir con los comentarios del americano y sin profundizar aún en la definición, al respecto del hablante se declara: “Lyric poetry took us inside the speaker; narrative poetry chronicled how the speaker interacted with the outer world”, pero un par de párrafos a la postre corrige: “narrative poems do double duty, virtually always rendering the interior life as well as the central story” (Clark). Esta disyunción sobre la inmanencia de la personalidad en el poema podría ser un punto de partida para discutir la oposición lírico-narrativa en los poemas del corpus, sobre el que hay que recuperar dos aspectos esenciales, el primero de ellos descansa en la validez o la actualización de la lectura en mediación con el circunstancial egocéntrico, y en un segundo punto, el posicionamiento del hablante con respecto a sí mismo y la situación pragmática en la que se encuentra en tanto organizador del poema.

Antes de problematizar la declaración del párrafo anterior, volvamos sobre las definiciones: “[...] let’s assert that it [la poesía narrativa] devotes a significant proportion of its length to chronicling an event or a series of events, although some passages will feature

language that's more reportorial than introspective" (Clark). Siguiendo la línea de la afirmación anterior y con dicha definición, no se dudaría sobre la falta de un procedimiento por repertorio en los poemas en cuestión, si no más bien el énfasis sobre lo introspectivo o lo escénico. No obstante y para llegar al punto crítico que me interesa, al seguir la cita, se lee: "External happenings function to establish dramatic potential, and readers respond with myriad reactions ranging, say, from anxiety to melancholy, or from dread to exhilaration" (Clark). Este es el punto de contacto con la propuesta de análisis formal, puesto que la especificidad retórica de la máscara expulsa el sentido de los poemas del corpus hacia hechos externos que aportan al lector una determinada respuesta emocional, pero que están delineados dentro del poema como un apunte paratextual. De manera que, los dispositivos de recepción, fuera del emplazamiento de la voz y la consideración respecto a su crónica de acontecimientos, establece un nodo a partir del cual rastrear o no una operación narrativa como antesala para el desarrollo indirecto de un relato.

En otro momento, Clark plantea la diferencia: "The lyric aspires to an immediacy of the whole; the narrative poem boosts its expressive energy by recording external actions, simultaneously raising tension and, typically, deferring the most urgently introspective utterances for the end". En vista de las evidencias, podríamos asegurar que el movimiento semántico de la sprezzatura<sup>27</sup> en *Me llamo Hokusai* es el procedimiento subyacente para la ocultación del locutor, y no es sino hasta el final, como un punto y a parte de la ficción a la dicción que éste se hace presente: "Disculpa, ¿puedo sentarme? Hola, soy C... ¿puedo preguntarte tu nombre? Perdón. Te vi y no pude evitarlo [...]" (Peña, 71). Casatelo por su parte, como apuntaría Jean-Michel Maulpoix "insiste sobre los restos, cicatrices o cenizas,

---

<sup>27</sup> Efecto derivado de aquellos artificios que elongan una consecución eficaz de la trama (Clark).

objetos de poca importancia, desechos y viejas reliquias [que] Recicla al yuxtaponer, haciendo desaparecer las distinciones, las jerarquías [que] Voluntariamente, reutiliza los trozos de frases ya hechas, ejemplos gramaticales, proverbios o fragmentos de discursos” (Maulpoix). Y para terminar, Uribe sigue una progresión muy marcada y acorde al planteamiento de Clark: va de lo general –un recuento casi periodístico– hasta la perspectiva particular del hablante: “Lo más cercano a la felicidad para mí [...] sería que me llamaran para/ decirme que tu cuerpo apareció” (47).

Como crítica de este componente narrativo o histórico en el monólogo, Pere Ballart en *El contorno del poema* dice lo siguiente: “[...] con frecuencia desde el propio título, parece presentarse como un parlamento ficticio, inserto en una circunstancia histórica que el lector puede fácilmente reconocer [...], éste suele encontrarse con un soliloquio que sólo el *atrezzo* y las elementales alusiones históricas llegan a separar del usual poema ‘de primera voz’” (238). Me parece que a este vicio respondería principalmente la propuesta del primer apartado, en la que se trata de dar cuenta de un modo de recepción y de una estrategia textual que desvincule a la máscara de una mera recopilación de una sentimentalidad de época. En lo posterior, recalca Ballart a propósito de estos “malos” monólogos, o como el los califica, “ejercicio de imaginación histórica y decorativo purple-patch”:

Forman legiones los textos que [...] traslucen una total fascinación por la ambientación ‘de época’, pero que se privan de la viveza dramática de un posible diálogo y de una acción implícita, de lo que tiene como consecuencia [...] que el disfraz tras la pantalla histórica resulte muy ostensible y que la invitación a leer el poema en clave personal se suscite casi automáticamente (239).

Desde la inercia de este apartado, uno de los componentes para reconvenir este estatismo se resolvería por medio de la estrategia del disrafismo que no trata de suplantar el pacto convencional por un pacto ficticio, sino que desenmascara –en el propio uso del valor metafórico– la enunciación por medio de la complejización del hablante vía su locutor y enunciadores.

### *3.3 Apostillas para su cauce*

A partir de lo anterior y bajo la consideración de la dificultad que opone el término a su rastreo histórico, valdría la pena desde lo contemporáneo diseminar si no su aparición, sí su operatividad de manera retrospectiva o en un eje paradigmático; es decir, ¿qué derivaciones o desde qué cauces procedimentales se ha constituido la máscara, no como concepto, sino como práctica? Sobre ello y por el paralelismo del análisis de la propia Velásquez Guzmán se podría implicar como parte de este planteamiento el quehacer poético de Francisco Hernández, esto también considerando que el mismo Christian Peña prologa su obra completa y detalla:

No, en poesía no hay voz, sólo ecos; resonancias de una lengua amada o repudiada hasta el cansancio. No hay voz, no hay yo; apenas las facciones imprecisas de hombres que se sobreponen al silencio y, en ocasiones, lo atenúan con un balbuceo hermoso aprendido en el insomnio y la desesperación, rumiado en la ansiedad de nombrar lo irreconocible e irreconciliable (“Dramatis Personae”, 17)

Sobre ello, se podría notar la incidencia por una construcción sugerida de los ‘hombres’ que se sobreponen al silencio, no como la constitución de un yo o una figura autoral definible, sino como figuras que apenas logran balbucear.

Otra figura importante a la que se podría proponer como una de las maestras<sup>28</sup> de la máscara es la propia Anne Carson, en cuyo caso, se le podría implicar de manera triple en el trabajo de cada uno de las autoras y el autor analizados. Por ejemplo, en el caso de Peña, de manera directa hay una aparición de un transtexto de la canadiense, e incluso, este hace alusión ni más ni menos al mismo Hokusai, se cita la fuente directa: “Hokusai aged 83/ said,/ Time to do my lions” (Carson, 45). En cuanto a Castelo, también se le referencia, así al comienzo de la segunda estancia, la de “Ida”, se recupera: “εντροπαλιζομενη: así es como Homero dijo que Andrómaca se alejó después de separarse de Héctor, ‘miraba hacia atrás con frecuencia’” (43), en algún otro momento, Elisa señala: “Una gran influencia para mí es Anne Carson, que justo ha hecho mucho este ejercicio. Aquí en México, por supuesto Christian Peña o Tedi López Mills” (De Ávila).

Finalmente, llama la atención que en el rastreo documental de su propia Antígona, Uribe no haya pasado por la de Carson, aunque es notable la colindancia o el paralelismo fuera de la omisión voluntaria o no de dicha correlación, a fin de cuentas se extrae de su *Antigonick* la dedicatoria de esta última para la griega: “dear Antigone,/ I take it as the task

---

<sup>28</sup> Seguir esta nominación sugiere la demarcación establecida por Ezra Pound, donde los maestros no son inventores de un estilo, sino que son aquellos que “[...] combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors” (39), ¿por qué proponerlos como maestros y no como inventores? Desde lo personal, en vista de la implicación del monólogo como género o subgénero base, la máscara implicaría un desprendimiento o una recombinación del mismo junto a otros procesos. Al margen de dicha acotación y siguiendo la misma lógica, se entiende el trabajo de las y el autor analizados a la par de lo que el mismo Pound llama diluyentes, no en el sentido negativo que él les otorga: “Men [o mujeres] who came after the first two kinds [...] and couldn’t do the job quite well” (39), sino más bien como adaptadores del proceso iniciado por los maestros. Esto se sugiere como una posible relación literaria, no obstante, no cabe duda de que esto engloba una lectura un tanto canonizante, es decir, que sugiere la lectura de los primeros por encima de los segundos, y así sucesivamente.

of the translator/ to forbid that you should ever lose your screams” (*Antigonick*, 11). Sin embargo, tiempo después, a razón de *Un montón de escritura para nada*, la mexicana dice:

Tengo ya algunos años muy interesada en la poesía que logra la hibridez con la narrativa o con el ensayo. Vuelvo cada tanto a *Autobiografía de rojo* de Anne Carson, *Islandia* de María Negroni, *Muerte en la Rúa Augusta* de Tedi López Mills y *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo, sólo por mencionar algunos poemarios en los que, en efecto, se relatan historias, pero no sólo desde las herramientas y potencialidades de la narrativa (Hernández Urías).

Es notable la incidencia también sobre la obra de Tedi López Mills en el caso de ambas autoras, en la misma entrevista para Milenio, Castelo rescata el vínculo con ella y además con Uribe:

He tomado talleres con Sara Uribe, que me revolucionó mi manera de concebir la poesía y el vínculo entre poesía y subjetividad, la posibilidad de escribir desde la colectividad. Y también tomé talleres con María Baranda, que es una lectora maravillosa, además de una gran poeta. He leído mucho a Tedi López Mills, aunque no tengo un vínculo personal con ella (De Ávila).

Por otra parte y a la par, se podrían mencionar trabajos como *Experiencia Butoh* de Daniela Camacho en el que explora la figura de Tatsumi Hijikata, danzante japonés de la posguerra; *Bonapartes* de Gustavo Osorio de Ita, el cual tiene como eje de voz al militar francés. Por otra parte, se hace mención de *El libro centroamericano de los muertos*, que si bien no emplea

el monólogo a través de un hipotexto, guarda una fuerte conexión con el género en tanto da voz a los migrantes que atraviesan México hacia EE. UU., mismos que a su vez recrean para sí cualidades de distintos focos culturales (Rodrigo, 51).

Dentro de estas coordenadas, también es notable el trabajo de Saúl Ordoñez, quien en *Viacrucis* transita por las voces de pretextos clásicos –incluida la propia Antígona, Jasón, Odiseo, Antínoo–, íconos del pop –Coco Chanel, Diamanda Galás, Amanda Lepore– y poetas –Mayakovski, Paul Celan.

Al centrarse en una geografía totalmente distinta, se destaca la labor de Mario Jaime con sus *Poemas africanos*, en los que retrata a varias figuras que han transitado el continente negro como Kevin Carter, Diane Fossey o Henry Morton Stanley.

Sobre todos ellos, quedaría pendiente su sometimiento a la ruta de lectura que se ha trazado y una posible detección o no de los elementos que configurarían la máscara. No obstante, por la fecha de publicación de los títulos así como una somera hipótesis, se podrían plantear como un corpus aumentado de la propuesta original. Quedaría pendiente ver qué se deriva del uso de dicho hipotextos en el contexto de lo mexicano, es decir, a qué atiende la operación de lo grecolatino –por ejemplo– por encima de un panteón maya o chichimeca; del mismo modo, queda por resolver a qué se adhiere esta política del libre uso de cierta materia cultural, no como restitución identitaria o re-presentación, sino como relectura, es decir, anteponer el uso del monólogo como desmontaje que como escenografía.

Así y en vista del contexto digital, creo que al margen de la situación mexicana, se atiende a las palabras de postidentidad: “La escritura no-creativa es postidentitaria. Con la fragmentación digital, cualquier noción de autenticidad unificada y coherente ha quedado atrás” (Goldsmith, 98), o para acotar desde la crítica nacional: “[...] la muerte del autor ha sido, sobre todo, la muerte del yo lírico, con su carga de individualismo e interioridad, y entre



quienes, consecuentemente, campea una idea de escritura que privilegia la composición sobre la expresión” (Rivera Garza, 87).

A fin de cuentas es un proceso de fragmentación, pero si atendemos a José Enrique Fernández cuando escribe:

[...] el texto como tal –por muy fragmentario que sea– se presenta siempre como un texto aislado, completo, fijado, terminado, con su marca de comienzo y su marca de final; ese texto, como organización textual, tiene un ‘significado’, por leve, disminuido y difícil que sea; indudablemente es mayor la energía que tiene que emplear el lector en rellenar los ‘huecos textuales’ y obtener, crear una ‘significación’(Martínez Fernández, 86)

Y más adelante cuando matiza: “Es indudable que la interpretación misma es una recomposición de la unidad. El lector lo que hace es atribuir una unidad al fragmento, dar sentido a los vacíos del texto o dotarlos de significación como tales vacíos” (86). Al leer dicha disposición de búsqueda de unidad en contraste con los objetos de estudio, tal pareciera que se trata de un proceso inverso: antes que partir del fragmento para que el lector restituya una idea de totalidad, la enumeración de citas se presenta como la totalidad que será fragmentada por la lectura activa del lector, es decir, antes que dar sentido al extracto, la búsqueda de significado disgrega la unidad de sentido. Por ejemplo en Uribe, esta fragmentación gráfica y de registro: “*Era/ comun que viajara a Matamoros para comprar/ vehículos que después vendía en otras ciudades del/ país. Así se ganaba la vida Tadeo [...]*” (47). En Castelo, la superposición de citas encima de la ausente voz del alocutario: “dejar tu voz encendida toda la noche: *porque nada/ puede atravesar la maleza, porque/ lo inmortal*

*nunca escapa a la espesura:/ en realidad no estás muerto solamente/ te cambiaste de colonia:  
el movimiento/ es posible después de todo: no fui nunca/ a buscarte al inframundo” (55). O  
del mismo modo, ese juego con las cajas de texto en Peña:*

El Viejo Loco por el Dibujo, Litsu, así llamaban a Hokusai. Ése también es mi nombre.

Encuentro en Katsushika Hokusai una locura lúcida. La gran ola de Kanagawa fue la primera estampa suya que vi. Ya no recuerdo dónde. Quizás en un museo. Después siguieron muchas más estampas, un tsunami de sueños y pesadillas<sup>29</sup> (64)

---

<sup>29</sup> Se conserva del original la reducción del punto tipográfico.

## 5. Conclusiones

Tal como propone la dimensión esquemática, la poesía contemporánea opera fuertemente sobre la construcción de un pretexto cultural con base en una formación intertextual, a partir de ello y desde lo formal, la construcción del sujeto descansa en un movimiento de dispersión por medio de la catáfora por conformación de un ritmo semántico, y una itinerante modificación visual, por medio de los metagrafos. Dicha dispersión, no obstante, se opone a una conservación isotópica en la cual se puede diferenciar claramente la incidencia a partir de determinados ejes rectores, no obstante, estos ejes estarán en función de la inercia catafórica y estarán en consonancia con una selección de las cualidades del sujeto del que se quiere hacer parte.

Desde el plano de la enunciación, se puede argumentar que hay una afluencia de una orquestación polifónica en la que el locutor se diseminará de igual manera por medio de enunciadores, y a su vez, se destaca un efecto de pseudoenunciación en la que discursiva y pragmáticamente se da voz a alteridades, sin que necesariamente estas la tomen o hagan uso de ella; es decir, se emplean las voces de otros solo en mediación de una instancia enunciativa que las circunscribe. En contraste con la recepción, la tendencia general de enunciación recalca sobre la parte de su sujeto, antes que en el alocutario y enunciatario, aunque en contados casos, esta segunda parte sirve también para dispersar la propuesta identitaria hacia los lindes del texto, como en el caso de Uribe, o de vuelta hacia los productores de la enunciación, como en el caso de Castelo. Si bien queda pendiente afinar la ruta de lectura, se podría decir que hay una confluencia operativa en tanto a la forma en que se constituye formalmente lo que se ha querido denominar poesía de máscara.

De manera conceptual y a través del rastreo del término, hay pocas alusiones que de manera directa incidan con tal nominativo, no obstante, se puede decir que dicho concepto

es una salida para englobar varias operaciones en la que se imbrica la voz autoral, el sujeto de la enunciación o locutor, el sujeto enunciado, los enunciadores, así como las presencias intratextuales y transtextuales. Al aplicar dicha denominación, lo única contribución real es una imprecisión crítica y teórica, lo que lleva a una confusión metodológica en la que la manipulación textual o el artificio es indistinguible entre niveles, o lo que es lo mismo, es casi imposible adjudicarle operaciones específicas fuera de que utiliza transtextos y disemina la figura autoral para fragmentarla. Es necesario apuntalar la forma en la que lo hace en cada nivel y es lo que se ha pretendido realizar en el último apartado.

A su vez, se puede decir que el planteamiento de máscara también implica un ocultamiento, en lugar de una identificación, y bajo dicha práctica se dinamiza la adecuación de un ideario literario o cultural en la medida en que se compromete al pretexto con el mundo empírico. Esto en contraste con el objeto de estudio es muy importante, pues tal como se muestra en el armado enunciativo de los tres poemas, todos extraen de un contexto comunicativo común a sus personajes para arrojarlos o insertarlos en un mundo contemporáneo. Con esto como estrato de base, es indudable que hay un vínculo directo entre el monólogo dramático y la operación de máscara, que aunque se tejen en una relación de dependencia, el segundo término se resuelve de forma particular. No obstante, no está de más mencionar que en dado caso, se plantearía a la máscara como un género satélite dentro del monólogo. Sin embargo y ante ambos programas, valdría la pena preguntarse si en resumidas cuentas el efecto –fuera del extrañamiento– es el mismo: la actualización de un componente mitológico (Uribe, Castelo) o la raigambre postidentitaria de la persona (Peña).

Como parte de estas consideraciones o como punto a desarrollar en una futura investigación, se puede mencionar un análisis en el que se ligue directamente una oposición de una retórica autoral –su conformación formal en tanto despliega un estilo– contra una

retórica con una carga literaria y cultural específica que estaría conformada por un transtexto. Es decir, si la retórica configurada como firma textual del autor absorbe a la del personaje o sujeto, o si por lo contrario, es absorbida por el planteamiento de dicha figura, en qué medida o con qué frecuencia en los autores que echan mano de tal operación sucede una superposición o una sumisión. Esto ayudaría a conformar no exactamente una fidelidad al original, sino un trazo o espectro de apropiación, aunque no es claro cómo podría medirse tal compenetración, se podrían sugerir quizá las aportaciones de Konuk. Sobre esta misma línea, quedarían pendientes varias observaciones sobre el proceso de transculturación en autores que usan pretextos asiáticos, africanos o europeos, a lo que se opondría en su defecto una representatividad ineficiente en relación a las figuras mexicanas o comprendidas por la geografía de este país.

Para terminar, se plantea que la constitución de la máscara en la poesía mexicana contemporánea apela a una constitución triple en la que toman parte la construcción enunciativa de un sujeto en el poema, la constitución de un sujeto enunciado con base transtextual, y finalmente, la actualización de dicho sujeto por medio de la recepción, en la que la rescritura opera como una condicionante de obligación. Sin embargo, el rasgo distintivo de esta operación descansaría en un disrafismo en el que se desenmascararía la enunciación del supuesto hablante al exponer al locutor y enunciadores.

En el último apartado del capítulo anterior, hay un intento por rastrear el cauce de dicho procedimiento, no obstante, erigir tal empresa comprende más bien una genealogía del término en lo mexicano, no como concepto, sino como práctica, aunque es cuestionable por el vínculo con otras tradiciones –como en la adhesión a Carson–, así como también por la historicidad misma de la identidad nacional o política –aspecto sobre el que recalaría una búsqueda de dicha práctica en periodos conformados epistémicamente con otra identidad

nacional, por ejemplo, la novohispana. A fin de cuentas, es una investigación también quedaría por hacer en lo posterior.

Para zanjar las contribuciones de la investigación, se puede argüir que si bien no se estableció tajantemente un modelo de máscara poética, se han planteado las bases para una comprensión conceptual de la misma a partir de supuestos teóricos y críticos. Si bien no hay una uniformidad en tanto a los hallazgos en los objetos del corpus, se plantea una serie de colindancia a propósito de la construcción, pero también del fallo en la ocultación de lo heteropático y lo homopático, no se trata ya de ocultar las relaciones textuales, sino de exhibirlas y hasta sobrexponerlas.

Esto pone en evidencia que no existe una sola poesía de máscara en México, como constantemente se encasilla a toda impostación de la voz en lo periodístico o hasta en lo académico, sino que hay varias asimilaciones del mismo proceso. En este caso, se estudió únicamente la relación a nivel de la enunciación con apoyo en la transtextualidad, pero queda por describir de qué manera se asocia lo biográfico, por mencionar un caso.

Creo que esta nueva forma de leer la máscara propone, por primera vez y en un uso consciente del término, una metodología específica y una puesta en crisis de las tipologías del sujeto enunciativo al respecto.

## 6. Referencias

- “Dos puntos”. *Diccionario panhispánico de dudas*. 1ª edición. España: Real Academia Española, 2005. Web. 24 de noviembre del 2021.
- “Names and Signatures” en *Katsushika Hokusai*, Catalogue Raisonné, n.d. Web. 7 de abril del 2021.
- Álvarez Juárez, Thania Sttephanni. “Apropiaciones espaciales y funciones asociadas al culto de San Judas Tadeo, en el templo de San Hipólito, Ciudad de México”. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Bagué Quílez, Luis. “Un yo ‘en off’: políticas del sujeto en la poesía reciente” en *Palabra heredada en el tiempo*. Madrid: AKAL, 2016. Impreso.
- Ballart, Pere. *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado, 2005. Impreso.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad*. Argentina: Caja Negra Editora, 2019. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1995. Impreso.
- Calame, Claude. *Masks of Authority*. EEUU: Cornell University Press, 2005. Impreso.
- Calderón, Alí. “Rosa de los vientos. Matrices de escritura en la poesía contemporánea” en *Acta literaria*, no. 58. Web. 20 de mayo del 2023.
- Carson, Anne. *Antigonick*. EUA: New Directions, 2015. Impreso.
- Carson, Anne. *Men in the off hours*. Nueva York: Vintage Books, 2000. Impreso.
- Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990*. México: UNAM, 1997. Impreso.
- Clark, Kevin. “Time, Story and Lyric in Contemporary Poetry” en *The Georgia Review*, vol. 68, no. 1, 2014, pp. 168–83. Web. 20 de mayo del 2023.

- Culler, Jonathan. *Theory of the lyric*. EUA: Harvard University Press, 2015. Impreso.
- Cuvardic García, Dorde. “El monólogo dramático en el discurso poético” en *Káñina*, 2016. Web. 28 de enero del 2023.
- De Ávila, José Juan. “Elisa Díaz Castelo: ‘Es buen momento para crear cánones alternativos en la poesía’” en *Milenio*, 15 de julio del 2023. Web. 20 de agosto del 2023.
- Derrida, Jacques. *Marges de la Philosophie*. Francia: Les Éditions de Minuit, 1972. Impreso.
- Díaz Castelo, Elisa. *El reino de lo no lineal*. México: FCE; INBA; ICA, 2020. Impreso.
- Domingo, Claudina. “Los elementos del duelo” en *Letras Libres*, No. 197, 2015. Web. 4 de abril del 2021.
- Escandell Montiel, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogósfera*. España: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014. Impreso.
- Estrada Medina, [Francisco] Paco. “Me llamo Hokusai, de Christian Peña” en *Gaceta Frontal*, n.d. Web. 1 de abril del 2021.
- Fabre, Luis Felipe. “Sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar” en *Arte y basura. Una antología poética de Mario Santiago Papasquiaro*. México: Almadía, 2012. Impreso
- Flores Nieves, Adrián Javier. “El reino de lo no lineal de Elisa Díaz Castelo: los poemas, la ciencia y el umbral entre la vida y la muerte” en *La Jornada Aguascalientes*, 29 de septiembre del 2020. Web. 8 de abril del 2021.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.



- Gignoux, Anne-Claire. “De l’intertextualité à la réécriture” en *Cahiers de Narratologie*, 13, 25 de septiembre del 2016. Web. 16 de diciembre del 2021.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. México: Tumbona ediciones; SUR+, 2015. Impreso.
- Greimas, Algirdas. “El plano del contenido” en *Semiótica poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. Impreso.
- Grupo  $\mu$ . *Retórica general*. España: Ediciones Paidós, 1982. Impreso.
- Hall, Donald. *Subjectivity*. Reino Unido: Routledge, 2004. Impreso.
- Hamburger, Kate. *La lógica de la literatura*. España: Visor Distribuciones, 1995. Impreso
- Hernández Urías, Fernando. “Repensar la realidad a través de la poesía: una entrevista con Sara Uribe” en *Chilango*, 30 de septiembre del 2020. Web. 22 de noviembre del 2021.
- Hernández Urías, Fernando. “Repensar la realidad a través de la poesía: una entrevista con Sara Uribe” en *Chilango*, 30 de septiembre del 2020. Web. 31 de agosto del 2023.
- Higashi, Alejandro. *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: UAM, Tirant humanidades, 2015. Impreso
- Hoagland, Tony. *The art of voice*. EUA: W. W. Norton & Company, 2019. Impreso.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Konuk, Mutlu. “The lyric subject” en *Lyric poetry: The pain and pleasure of words*. Reino Unido: Princeton University Press, 2007. Impreso.
- Lausberg, Heinrich. *Manuel de Retórica Literaria*. Madrid: Gredos, 1991. Impreso.

- Llorente, María Ema. “Las escrituras del yo en la lírica hispánica contemporánea: ‘Alguien. Cualquiera. Otro’, o la poética de la negación” en *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. París, del 9 al 13 de julio de 2007, 2010. Web. 7 de junio del 2021
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Maulpoix, Jean Michel. “Adiós al poema. Breve historia de una crisis” en *Círculo de poesía*. Web. 20 de mayo del 2023.
- Méndez Rubio, Antonio. “La (in)comunicación social en los límites de la voz (Hacia una poética en crisis)” en *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea*. España: Iberoamericana-Vervuert, 2016. Impreso.
- Molinet, Pablo. “La barca y el grabado” en *Confabulario*, 2015. Web. 5 de abril del 2021
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad*. España: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. Ebook.
- Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma. “La enunciación en la poesía”. 2017. Manuscrito en proceso de publicación. Seminario Crítica del discurso poético (BUAP-Facultad de Filosofía y Letras)
- Osorio de Ita, Gustavo. *Voces del XIX: Estrategias de enunciación en el Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos*. México: BUAP; Ediciones del Lirio, 2022. Impreso.

- Palma Castro, Alejandro. “Seguramente bromea Dr. Higashi” en *Ancila*, 2014. Web. 20 de marzo del 2021.
- Palma, Alejandro. “El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández” en *Revista Valenciana*, No. 16, 2015. Web. 7 de junio del 2021.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico*. España: Gredos, 1985. Impreso.
- Peña, Christian. “Dramatis Personae” en *En grado tentativa. Poesía reunida Vol. 1*. México: FCE, 2016. Impreso
- Peña, Christian. *Me llamo Hokusai*. México: FCE; INBA; ICA, 2014. Impreso.
- Rastier, François. “Sistemática de las isotopías” en *Semiótica poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. Impreso.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of poetry*. EUA: Indiana University Press, 1975. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013. Impreso.
- Rodrigo, Balam. *Libro centroamericano de los muertos*. México: FCE, 2018. Impreso.
- Rodríguez Delgado, Juan Carlos. “La máscara y la tragedia” en *Ágora*, 1993. Universidad de Santiago de Compostela. Web. 2 de mayo del 2022.
- Ruisánchez, José Ramón. “El arte poética está en otra parte: giros intersubjetivos en la poesía Mexicana reciente”. Coord. Carmen Alemany Bay, *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)*. Universidad de Guadalajara, 2015. Impreso.

Scarano, Laura. “Una poética del nombre del autor: entre la illusio autobiográfica y la impostura autoficcional” en *Vidas en verso: autoficciones poéticas*.

Argentina: Ediciones UNL, 2014. Impreso.

Vázquez, María. “Los treinta nombres del pintor de la Estrella Polar” en *El ojo en el cielo*, 22 de marzo del 2016. Web. 7 de abril del 2021.

Velásquez Guzmán, Mónica. *Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita*. México: COLMEX, 2009. Impreso.