

Estruendo mudo

Herramientas para leer un poema

Víctor Gustavo Zonana
Celia Alejandra Chaab Abihaggle



ESTRUENDO MUDO



Víctor Gustavo Zonana
Celia Alejandra Chaab Abihaggle

ESTRUENDO MUDO
HERRAMIENTAS PARA LEER UN POEMA

Reedición

Cuadernos de estudio

EDIFYL

Estruendo mudo. Herramientas para leer un poema / Víctor Gustavo Zonana y Celia Alejandra Chaab Abihaggle; 2a ed. ampliada. - Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2026.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de estudio / Guzzante, Mariana; 1)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-774-453-2

1. Poesía. 2. Análisis Literario. 3. Didáctica. I. Distefano, Ana Federica, ed. II. Título.

CDD 802

EDIFYL - Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
editorial@ffyl.uncu.edu.ar
<https://ffyl.uncuyo.edu.ar/edifyl/>

ISBN 978-950-774-453-2

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Encargados de la presente edición • EDIFYL
Dirección editorial: Mariana Guzzante
Edición: Ana Federica Distefano
Diseño de tapa y diagramación: Carla Calabrese



Atribución - No Comercial - Compartir Igual

(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

Este material se publica a través del Sistema Integrado de Documentación (SID), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina): <https://bdigital.uncu.edu.ar/>

Oh escándalo de miel de los crepúsculos
Oh estruendo mudo

¡Odumodneurtse!

Vallejo, 1992



In memoriam Daniel Adrián Israel



Introducción

Historia de una idea

Todo libro tiene historia. Este que presento a continuación se origina en una situación de enseñanza: el dictado de cursos de posgrado en la Maestría en Literatura Argentina Contemporánea, la Maestría en Literatura en Lengua Inglesa de la Facultad de Filosofía y Letras y la Maestría en Lectura y Escritura, perteneciente a la sede de la Cátedra Unesco en Lectura y Escritura en la Facultad de Educación, Universidad Nacional de Cuyo. He completado esa tarea en cursos de extensión y en los últimos cuatro años en la cátedra de Teoría y crítica literaria en las carreras de Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Se trata de un espacio curricular obligatorio, de primer año de ambas carreras, que surge de un largo proceso de innovación y actualización curricular (Cueto, Fazio y Zonana, 2019).

En este contexto, el desafío consistió en desnaturalizar conceptos y prácticas de acercamiento a lo lírico arraigadas en años de tradición escolar: se trata de una población de estudiantes que, en su mayoría, acaban de dejar la escuela secundaria. Traen como bagaje, por lo general, pocas lecturas de poesía lírica, algunas prácticas referidas a la identificación de temas, de recursos, de estructuras métricas o tipos de verso,

del llamado «sujeto lírico». Y, en más casos de los que uno se anima a suponer, ejercicios no siempre manifiestos de escritura creativa, emprendidos de manera puramente individual o sostenidos por la asistencia a talleres de escritura.

En el grado, el espacio se orienta a profundizar la comprensión de las obras a partir de las herramientas que ya han recibido en Fundamentos de los estudios literarios, del primer cuatrimestre. La propuesta de estas herramientas responde entonces a una pregunta posiblemente prosaica y muy concreta: ¿por dónde estudio este tema? Muchas veces respondí con artículos propios y ajenos y mediante la difusión de mis presentaciones de PowerPoint. Sin embargo, he constatado la insuficiencia de este proceder. Se necesitaba un desarrollo más detenido.

El ejercicio docente constituye un lugar fundamental de aprendizajes para el profesor: permite probar los modelos teóricos al ser transformados en conocimiento didáctico del contenido. Sobre todo, a partir de los interrogantes que tales modelos plantean a los estudiantes, los modos y las dificultades de apropiación de los modelos en el momento en que se enfrentan individualmente al poema y deben trabajarlo a partir de las categorías operativas que intentan internalizar. Muchos de estos interrogantes, muchas dificultades que se han formulado a lo largo de estos cursos están presentes aquí y espero poder responderlas satisfactoriamente. Creo que han sido estos espacios los que me han permitido resignificar los modelos teóricos, medir sus alcances y limitaciones, sus puntos ciegos y sus lugares problemáticos o, posiblemente, el modo en que yo he entendido esos modelos y la forma en que los he enseñado.

Mencioné la motivación pedagógica del libro. Este punto de partida se relaciona además con una línea de investigación

que realizamos con Luis Emilio Abraham y un equipo de docentes de distintas universidades nacionales (UNCUYO, UNRC, UNER) y estudiantes avanzados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo desde el año 2016 sobre la presencia de la teoría literaria en los materiales y las prácticas de la escuela secundaria. A partir del año 2018, con el proyecto «De la escuela a la universidad y de vuelta: teoría literaria y didáctica de la literatura» inscripto en el marco del programa nacional de incentivos a la investigación (Res. 4142/18 R.), intentamos reconocer a través de la observación de clases de docentes considerados buenos mediadores en sus escuelas, de qué manera las categorías de la teoría literaria se ponen en juego en la clase concreta. En el marco de esta investigación me interesó relevar en la bibliografía el registro de las prácticas de enseñanza de la lírica en distintos niveles educativos, pero en particular en la escuela secundaria dentro del ámbito argentino, hispanoamericano y español (Bombini, 2016; Capurro y Diab, 2018; Cavallini, 2015; Curutchet, 2018; Gerbaudo, 2008; Gómez Toré, 2010; Massarella, 2017; Neila, 2013; Peláez, 2012; Pionetti, 2010; Solustri, 2018).

En términos generales, la bibliografía consultada exhibía resultados similares a lo que pude observar en mis propias clases. Tanto en el imaginario del docente como en el del estudiante, la poesía lírica y su enseñanza están atravesadas por estereotipos que tienen que ver con asunciones cristalizadas en la tradición y naturalizadas: la poesía como expresión autobiográfica, y por ello de índole predominantemente emocional (circunstancia que la asocia a estereotipos de género como literatura de mujeres o para las mujeres); la poesía como difícil y oscura por su uso particular del lenguaje; la poesía como género que apela al verso para su expresión, entre otros. Para superar estos estereotipos, las propuestas de li-

neamientos curriculares, planteos didácticos y de renovación de actividades áulicas, modifican las prácticas establecidas mediante la ampliación del canon (incorporación de autores nuevos y de registros populares) y la apelación a prácticas más afines a los circuitos de producción, circulación y recepción que se instalan hacia fines de los 90 para la poesía lírica (la poesía en la red, las prácticas que engloban formas de ‘poesía oral’ o de *performance*, las escrituras de Wattpad, los torneos de poesía oral, las ferias de poesía, las prácticas de editoriales artesanales).

Sin embargo, en el desarrollo de estas propuestas renovadoras se advierte que las categorías teóricas para explicar el fenómeno siguen siendo las heredadas del estructuralismo (en particular la categoría jakobsoniana de función poética), la tradición filológica y estilística hispánica e hispanoamericana y la tradición retórica. A saber, el modo de enunciación (vinculado a la noción de sujeto lírico); el análisis de los aspectos formales relativos a la versificación; el análisis de los recursos de estilo; los temas. Nuestra hipótesis es que tales categorías operativas persisten porque no se ha generado un «c circuito experto» (Massarella, 2017) que ponga en circulación y de forma didáctica a otras categorías u otros marcos de aprehensión más actuales.

La ausencia de este circuito se debe, en parte, a los mismos desarrollos de la teoría. Como ha señalado certeramente Isabel González Gil (2020):

Mientras la narrativa y el teatro desarrollaron marcos teóricos *ad hoc* para el género en la segunda mitad del pasado siglo, como fueron la narratología y la semiótica teatral, la lírica no alcanzó un marco de estudio unitario y actualizado, a pesar de que tanto el formalismo como el estructuralismo

prestasen al género una especial atención en sus investigaciones sobre el lenguaje literario [...] (p. 496).

Si se revisan muy someramente materiales y prácticas de la enseñanza secundaria se puede constatar que, al menos, las principales categorías de la narratología ya forman parte del bagaje teórico de docentes y estudiantes. Por el contrario, en dicho nivel, pero incluso en las aulas de la educación superior, «[...] el comentario del texto lírico pervive como un ejercicio deudor de los repertorios tradicionales de figuras retóricas, acompañado de algunas nociones de crítica (como pueden ser las de sujeto lírico, tema, estructura, etc.) y de su relación con el contexto» (González Gil, 2020, p. 497).

Categorías operativas y estrategias didácticas para la enseñanza de la lírica podrían resignificarse a partir de los aportes que hacia fines de los años 90 se están dando en el espacio especulativo francófono (Rabaté, 1996; Rodríguez, 2003, 2005, 2006, 2007, 2009; Watteyne, 2006; Maulpoix, 2009), anglo-norteamericano (Culler, 2014, 2016, 2017; Eagleton, 2010), hispánico (Cabo Aseguinolaza, 1998; Calles, 1998; Luján Atienza, 1999, 2000; Ballart, 2005) e incluso argentino (Genovese, 2011, 2023; Monteleone, 2008, 2010, 2012; 2019, 2020; Scarano, 1996, 1997, 2003, 2008, 2017; Zonana, 2007, 2010, 2015, por ejemplo).

Estos aportes se hacen cargo de los estereotipos naturalizados en torno a la poesía y permiten explicar la enunciación poética, sus aspectos métricos y retóricos desde marcos holísticos más comprensivos, que apelan a la lingüística cognitiva, a una conceptualización por dominante típica del fenómeno, y que recuperan desde la fenomenología y la estética de la recepción, la dimensión patémica del discurso lírico. Particularmente me interesa en este libro profundizar

el potencial heurístico del modelo del pacto lírico de Antonio Rodríguez (2003) con el interés de promover una reinención categorial situada a nuestro contexto de enseñanza del modelo mencionado (Gerbaudo, 2008, p. 100). Este es el pie investigativo que promueve mi escritura.

La elección de este modelo descansa en varias razones: ofrece una explicación de lo lírico en su dinamismo y en la interrelación de sus diversos constituyentes; permite superar las limitaciones y los callejones sin salida de los modelos binarios, con fundamentos estructurales o semióticos al trabajar con categorías prototípicas, circunstancia que lo vuelve altamente explicativo de la variada realidad textual y de fenómenos de hibridación; despliega horizontes conceptuales para resignificar categorías naturalizadas; por último, abre perspectivas que pueden ser de mucha utilidad a la hora de pensar la enseñanza de la poesía.

En el proceso de reinención/ adaptación/ completamiento del modelo he incluido otras variables que fueron surgiendo tanto de las demandas de enseñanza como de la compulsa con un *corpus* de textos españoles, latinoamericanos y, fundamentalmente, argentinos del siglo xx. Así me ha parecido pertinente profundizar el tratamiento de algunas variables deslindadas en el modelo de Rodríguez en su formulación básica del 2003 (la formación semántico-referencial); asimismo, he intentado vincular distintas formaciones (sensible; semántico-referencial) con categorías retóricas presentes en las explicaciones de poemas en relación con prácticas de comentario instaladas en nuestro contexto educativo secundario, superior terciario y universitario; la lectura de distintas poéticas explícitas (Badía Fumaz, 2018) o de autor (Zonana, 2007) me han llevado a considerar la dimensión lúdica que puede estar presente en la génesis de la escritura de un modo estructural.

Los destinatarios y las características del libro

Estas herramientas se presentan con las características genéricas del libro y sus componentes: definiciones, explicaciones, ejemplos, secuencias analíticas, remisiones a bibliografía. La elección está tomada en función de los destinatarios principales: estudiantes universitarios. Sin embargo, en la medida en que se presentan propuestas de trabajo de textos concretos, pueden ser de utilidad para docentes en ejercicio. Por esta misma razón, además, he incluido dos capítulos en los que se plantean proposiciones para el trabajo áulico a partir del modelo, a cargo de Celia Alejandra Chaab Abihaggle.

Celia es doctora en Didáctica de la Literatura, forma parte del cuerpo docente de la Licenciatura en Literatura Infantil y Juvenil de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Es una profunda conocedora del sistema secundario y superior y de sus docentes, tanto por su ejercicio profesional en esos niveles, como por su labor sostenida en áreas de planeamiento y evaluación de la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Mendoza. Por este conocimiento aquilatado del terreno, la he desafiado a colaborar en este empeño.

Hemos tratado de emplear un lenguaje accesible, de hacer un esfuerzo para abrir el metalenguaje a la comprensión. Los lectores deberán medir si este empeño está logrado.

Admito mi fascinación por la teoría. Espero que no atente contra la legibilidad de estas páginas. Aclaro, por último, que soy de citar, pero no por un alarde de bibliómano, sino fundamentalmente como un modo de reconocimiento de que siempre se trabaja sobre lo ya realizado (tanto cuando se completa ese desarrollo previo como cuando se lo cuestiona). También como una forma de compartir la bibliografía que permitió la reflexión propia.

Me interesa realizar, para cerrar esta descripción de las características del estudio, un deslinde sobre mi *corpus* de trabajo. Está constituido por textos en español principalmente, aunque incorpora eventualmente textos en otras lenguas como portugués o francés. He seleccionado textos de la poesía argentina del siglo xx y xxi de acuerdo con un recorte que es ciertamente egoísta y que responde al gusto personal y al conocimiento. Esta selección es intencional y tiene como objetivo dar a conocer autores y textos que, posiblemente, no posean tanta visibilidad en el espacio de los estudios superiores en Argentina.

Límites y alcances del volumen

La denominación «Herramientas para...» indica la condición abierta de esta iniciativa de trabajo. Si bien aspiro a ofrecer una mirada holística, abarcadora de una multiplicidad de aspectos que hacen a la construcción del poema lírico, no pretendo formular una teoría, sino solo proponer formas de acercamiento, formas que eventualmente podrían cuestionarse, reformularse, abrirse, completarse. Esta restricción de los alcances no implica, sin embargo, que no se trabaje desde uno o varios modelos teóricos que oportunamente se explicitarán y justificarán.

Estas herramientas están orientadas fundamentalmente a favorecer la «comprensión» del poema. Pero ciertamente no se trata de la única competencia: incluye también el disfrute, la reflexión metacognitiva y la capacidad de mediación de la lírica. Por otra parte, entiendo que todas estas competencias se interrelacionan y que el desarrollo de una mayor capacidad analítica para la comprensión del objeto no atenta

contra su deleite, sino que, al contrario, lo potencia, en especial cuando se trata de obras hechas con arte.

Por «poema lírico» entiendo el resultado de una práctica artística específica, que se distingue de los resultados de otras como por ejemplo los textos dramáticos, los narrativos y los críticos (ensayos, tratados de poética). Volveré más adelante sobre estas distinciones, pero aclaro que en este estudio se empleará esta etiqueta junto con la de «poema» que en realidad es el uso de un término general referido a cualquier objeto verbal hecho con arte (poema épico, poema dramático, poema lírico) para denominar de manera específica a solo una clase de entre estas tres mencionadas. Se trata de un uso que ya está instalado tanto en las interacciones cotidianas como en las académico-científicas.

Las explicaciones y los usos del modelo que se realizarán en esta propuesta no siguen una lógica algorítmica: es decir no lo he concebido como un esquema de pasos que indefectiblemente sea necesario seguir para explicar un poema. Si bien en este libro se estudiarán textos desde la totalidad de la propuesta con fines didácticos, su objetivo es antes que nada sensibilizar a los potenciales lectores expertos sobre las distintas dimensiones poemáticas que son abordables para la comprensión y el gozo. Cada lector, en función de cada situación concreta, elegirá por cuál de esas dimensiones quiere entrar y qué estrategias emplear para ello.

Un último aspecto por considerar tiene que ver con el poder explicativo de la propuesta. En su estudio sobre el lenguaje de la poesía, Jonathan Culler (2014) se pregunta si, «siendo las tradiciones de la poesía lírica desde los griegos hasta el presente tan variadas, tan atadas a diferentes prácticas culturales y circunstancias sociales, la idea de una teoría

de la lírica no es bizarra e incluso ridícula» (p. 160)¹. Culler responde con tres argumentos a esta proposición paradójica:

- 1) Muchas de las categorías teóricas difundidas son creación de los propios poetas quienes, además, han intentado establecer lazos de continuidad con la tradición que los precede;
- 2) Si se prescindiera de algún modelo teórico, un corpus importante de textos no narrativos ni dramáticos queda sin sustento explicativo;
- 3) Por último, Culler (2014) presenta un argumento que llama pedagógico y que para él es el más importante: «si no se desarrolla un modelo teórico específico, las futuras generaciones de estudiantes y de lectores persistirán con el modelo naturalizado de lo lírico que han aprendido en la escuela secundaria» (p. 161)².

Los lectores, en función de los argumentos hasta aquí presentados, pueden presumir que estoy en absoluto acuerdo con los argumentos segundo y tercero. Este último es valioso para mí porque exhibe lo extendido de la situación con relación a la teoría y la enseñanza de la lírica. Respeto la incontestable trayectoria de Culler, pero me permito discutir su primer argumento. Poetas y teóricos de la literatura buscan establecer continuidades, pero también son amigos de los cortes y las rupturas.

1 La traducción es mía. En el original: «[...] are not the poems we call lyric, from the Greeks to the present, so varied, so tied to radically different cultural practices and social circumstances, that the idea of a theory of the lyric is bizarre, if not ridiculous?».

2 La traducción es mía. En el original: «[...] if we do not give our students a model or conceptual framework in which to encounter them, they will approach them with whatever implicit model of the lyric they assimilated in secondary school».

En su desarrollo temporal, la tradición implica también pérdidas: géneros líricos como la égloga, de gran rendimiento en determinadas culturas y tiempos de la historia de pronto desaparecen o pierden visibilidad. Asimismo, la selección del elemento pasado y el establecimiento de continuidad trabajan desde el horizonte presente: la apropiación se realiza en función de los intereses de quien se apropia y de las demandas o vacancias de su propio contexto; al readaptarse a este, el elemento recuperado ya no tiene el mismo significado, ni el mismo valor que tenía en su contexto originario. Por ello considero que los alcances del modelo que se presenta a continuación valen para la poesía tal cual esta comienza a entenderse desde el Romanticismo hasta la actualidad, momento en que el género normaliza su lugar y su estatuto poético (Genette, 1988; García Berrio y Huerta Calvo, 1992; Guerrero, 1998; Rancière, 2009).

De acuerdo con mi criterio, discutible, por cierto, las prácticas líricas antiguas, medievales, renacentistas y barrocas deben leerse desde las poéticas que las sustentan y, posiblemente, las nociones que pienso desarrollar a continuación no sean explicativas del todo de ese *corpus*, sino con las correspondientes restricciones y salvedades. Tampoco podemos garantizar que, en el futuro, esta forma de entender lo lírico sea la dominante³. Esta restricción relativa al tiempo debería proyectarse además a los espacios y las culturas. A pesar de esta salvedad, creo que el volumen de textos que el modelo puede llegar a explicar es, ciertamente, enorme.

3 En este sentido, no incluyo en mi *corpus* de comprensión las prácticas de la poesía digital que requieren de un marco teórico específico por la novedad que implican y porque alteran el estatuto del texto (por sus vinculaciones con la cultura tecno-digital) y de las coordenadas de autor y lector. Para un examen de estos problemas remito a Kozak, 2017.

Estructura

Organizaré el estudio en dos partes de acuerdo con el siguiente plan de trabajo. La primera responde al desarrollo del modelo teórico:

- 1) En un primer apartado caracterizaré los pactos discursivos de la literatura, su manifestación en tanto «dominante textual» y la existencia de textos que combinan más de un pacto.
- 2) En el segundo, tomaré en cuenta la dimensión lúdica que puede encontrarse en la base de la composición del poema: voy a considerar el juego como categoría antropológica y a señalar su papel en la (re)creación del lenguaje, de la poesía y de los mundos alternativos de la literatura.
- 3) En el tercer apartado, me voy a mover en el límite de los textos. Voy a definir los rasgos básicos del pacto lírico en tanto formaciones por el dinamismo propio de la práctica creadora y del trabajo de reconstrucción durante la lectura. Asimismo, describiré de manera general cada una de esas formaciones.
- 4) En el cuarto, consideraré la formación afectiva: describiré lo afectivo desde una concepción fenomenológica; realizaré un deslinde sobre las distintas tonalidades afectivas presentes en el poema y algunos tipos de afectos predominantes.
- 5) Abordaré el problema de la construcción de la formación subjetiva como entidad que soporta y expresa el mundo afectivo del poema en el quinto apartado. Este componente supone analizar variables como la voz enunciativa, los pacientes, el juego de deixis en relación con

posibles interlocutores, espacios y tiempos, las relaciones entre lirismo y ficción.

6) La formación sensible, que comprende la disposición gráfica, visual del poema (en sus dimensiones global y local) y su configuración sonora a partir del tipo de verso, combinación estrófica, juegos de sintaxis y recursos retóricos de dicción, será el tema del sexto apartado.

7) En el séptimo, examinaré la formación semántico-referencial para relevar las relaciones del poema con el mundo, las formas de organización semántica del poema, el impacto en la configuración semántica de las figuras de pensamiento y del juego transtextual.

8) En el octavo apartado, señalaré los alcances y finalidades del estudio y sus posibles aperturas. Así se cierra la primera parte del estudio.

La segunda parte está a cargo de Celia Alejandra Chaab Abihaggle.

9) En la novena sección, procede a la mediación didáctica de la propuesta a partir de la correlación con su Modelo de la Hermenéutica Simbólica (MHS) y establece fases, secuencias y rúbricas de evaluación.

10) El capítulo décimo desarrolla ejemplos de trabajo con textos líricos desde la perspectiva de la literatura universal, latinoamericana y argentina.



Agradecimientos

A menudo uno cree que el mundo habitado siempre ha sido así, tal como se percibe actualmente. Pierde su dimensión histórica, el esfuerzo y el trabajo de quienes nos precedieron en la configuración de esa forma. No quiero incurrir en esta inconsciencia histórica. He podido realizar este estudio gracias al soporte fundamental de la universidad pública argentina, en particular de la Universidad Nacional de Cuyo en donde me formé tanto en el grado como en el posgrado y en la que actualmente me desempeño como profesor efectivo. Asimismo, debo mi formación en la investigación al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Agradezco además a personas particulares que conocí en ellas. En primer lugar, a Luis Emilio Abraham que leyó detenidamente el estudio. He seguido algunas de sus sugerencias y he omitido otras, pero en todas ellas se advierte una amalgama imposible de rigor, conocimiento, distanciamiento y amistad. En segundo lugar, a Celia Chaab, quien aceptó el desafío de la mediación didáctica. Gastón Ortiz Bandes, poeta y docente, también colaboró con su lectura y sus comentarios. En tiempos como los actuales, contar con tres lectores altamente calificados que ofrezcan desinteresa-

damente su tiempo para la crítica de un manual teórico es un don inestimable de la vida.

La transformación del texto en libro se debe a la insistencia de Inti Bustos. Esta segunda edición ha contado con el maravilloso trabajo de Ana Federica Distefano, responsable además del glosario. Ha sido un placer enorme dialogar con ella para solucionar situaciones desafiantes, constatar su compromiso institucional y su rigor profesional. Agradezco también a Carla Calabrese por su impecable diseño. Con Mariana Guzzante, a cargo de la dirección editorial, conforman un equipo de enorme capacidad ejecutiva.





PARA EMPEZAR A SACARLE EL JUGO...

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

Capítulo 1

Pensar lo lírico: entre géneros y pactos

Palabras van, palabras vienen

Cuando hablamos de lírica habitualmente activamos una representación mental más o menos estereotipada, o, en términos técnicos, un modelo cognitivo idealizado (Lakoff, 1987), referido a un tipo específico de obras literarias. Un modelo que está incluso cristalizado en las definiciones de diccionario, asociado a un género: se trata de un tipo de textos que permite la expresión de la subjetividad y que, por su antiguo origen, se relaciona con la música (lírico > lira) aun cuando en la actualidad su enunciación no se acompañe con instrumentos, circule en soportes escritos y se lea preferentemente en soledad. De acuerdo con esta concepción, el género se comporta como una variable, una elección del autor a la hora de escribir, que impacta principalmente, o solo, en la esfera del texto que va a escribir: en su contenido y en su forma.

Esta manera de concebir los géneros en general y lo lírico en particular es limitada. Por una parte, deja de lado la dimensión interactiva que se establece indefectiblemente entre las comunidades creadoras y lectoras. Asimismo, soslaya todas las instancias de mediación que existen entre esas comunidades (editoriales, academias, premios, escuelas, por ejemplo). Estas instancias participan en el circuito de la comunicación literaria, consolidan o interfieren los vínculos entre esas co-

munidades y pueden incluso impactar en el contenido y en la forma del texto producido.

Por estas razones me parece adecuada la propuesta de Antonio Rodríguez (2003), quien sugiere emplear la categoría de «pacto discursivo» para rescatar justamente esta dimensión transaccional de los textos literarios en general y del poema lírico en particular. Antes de adentrarnos en el desarrollo teórico de la noción de «pacto discursivo», veamos un ejemplo que puede resultar ilustrativo.

Una historia de amor: «Romántico»

vendo rambler rural porque me mudé y no entra en el garaje
no quiero ver cómo la intemperie termina de arruinarla
vendo rambler como si vendiera parte de mi cuerpo de mi vida
respiro hondo antes de escribir esto
en ese monumento con ruedas esa segunda casa esa segunda
cama en ese auto me desperté a los 14 o 15
(si no me creen pregúntenle a mi prima)
vendo rambler celeste agua pintura original
chapa de Mendoza equipo de gas dos tubos de 80 buen andar
no tiene precio esta máquina no voy a explicar cómo llegó a mis
manos
lo que significa
no puedo imaginar cuánto puede valer
ni quiero saber quién podrá pagar quién se la va a llevar
pero la vendo porque ya dije que no entra en el garaje
y no quiero ver cómo la intemperie termina de arruinarla
respiro hondo
escucho ofertas
(López, 2011, p. 131).

«Romántico» es un poema de Juan López¹. Según su testimonio, está inspirado en una Rambler rural de un amigo músico. Apenas terminado, se lo mandó por correo electrónico y este le manifestó: «Juan, leí el poema de la Rambler y no sabés cómo me he emocionado, estoy en un ciber y la puedo ver desde la ventana». Se trata de una primera verificación de que el poema resulta y que la poesía puede tocar lo real sin rodeos y sin perder su poder de conmover (López, 2010, p. 9).

Desde el título el autor juega con el lector porque despliega un conjunto de connotaciones, ideas comunes, guiones asociados a la palabra «romántico», modos estereotipados de serlo, que luego no se verifican. En efecto, esas hipótesis posibles se ven defraudadas en el primer verso tanto por la forma del enunciado, que adopta la estructura del aviso clasificado, como por el contenido, que se refiere a la venta de un auto viejo.

Sin embargo, el desarrollo del poema permite convalidar al menos cierta idea del romanticismo, en el apego que el sujeto de la enunciación tiene por el auto y en el sentido que ese objeto tiene para él como espacio de contención (segunda casa) y de despertar erótico (segunda cama). Así, deconstruye una idea consolidada de romanticismo, pero también una idea

1 Nació en 1962 en Mendoza, Argentina, donde reside actualmente. Artesano, cartero, cobrador, docente y licenciado en Letras, especializado en corrección, edición de textos y en redacción periodística. Para publicar sus primeros poemas, creó el sello Ediciones Simples, que él mismo imprimía y distribuía a demanda. En este sello se editó sus primeros libros: *Poemas* (1999), *Ciclos vitales* (2001) y *Mirá* (2005). En otros sellos editoriales aparecieron luego *Arañas* (2009), *Notas de agosto y otros poemas* (2011), *La palabra taxi y otros textos* (2013), *Siete poemas* (2014), *La palabra taxi - Ciclos vitales* (2017), *Co(n)razón* (2018) y *Carcome* (2020). Es autor del blog «Payador incorrecto». Sus escritos se pueden leer en: <http://www.juanlopeztextos.com.ar/>

consolidada de la poesía y construye otra, más afín a su propio contexto de enunciación. En su misma textualidad el poema busca transformar los repertorios propios de la poesía, si por repertorio entendemos, con Itamar Even Zohar, «[...] un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto» (1990, p. 31). En efecto usa un lenguaje no poético/ no sublime o elevado sino llano, cotidiano, utilitario, un género del discurso comercial (aviso clasificado) y un contenido a primera vista prosaico.

Digo a primera vista porque, desde el punto de vista de la forma y del contenido, el discurso no se desentiende totalmente de ciertos recursos tradicionalmente asociados a la poesía, y en esto radica, para mí, su magia.

En primer lugar, el paralelismo anafórico² que marca un ritmo especial de enunciación y le da cierto carácter moroso y ritual, destacando así lo que le cuesta al sujeto de la enunciación desprenderse de la Rambler y de la vida pasada asociada a ella:

- 1) vendo rambler rural vendo rambler como... vendo rambler celeste...
- 2) en ese monumento en ese auto...
- 3) no tiene precio / no voy a explicar no puedo imaginar
- 4) quién podrá pagar / quién se la va a llevar

2 El paralelismo resulta de la reiteración de la misma estructura sintáctica en el inicio de versos distintos. Cuando la porción del verso que se reitera es la inicial se lo llama paralelismo anafórico; cuando es la final, se lo denomina paralelismo catafórico.

Estas repeticiones, en la medida en que dan énfasis y permiten inferir un estado afectivo referido al sentimiento inminente de tener que desprenderse de algo sumamente querido, atentan contra la economía propia del clasificado y contra la velocidad del mundo de los negocios (aunque bien puedan interpretarse como una estrategia de *marketing*, pero aún en ese caso, se trataría de un exceso de reiteraciones en función del objetivo de vender el auto).

En segundo lugar, el uso de hipérbolos que encarecen el objeto y revelan lo que vale para el sujeto de la enunciación: «este monumento con ruedas», «no tiene precio». Se trata de un modo de enunciación que es propio de los sujetos enamorados que suelen idealizar el objeto de sus deseos.

En tercer lugar, con un sentido poético similar al de las hipérbolos, el empleo de metáforas como «parte de mi cuerpo», «parte de mi vida», «segunda casa», «segunda cama».

Por último, toda la descripción del objeto en su detalle y en su modo revela la conciencia de un pasado que está por desaparecer definitivamente para el sujeto de la enunciación. En el dolor que ocasionan tanto el deseo de conservar un pasado de la manera más vívida posible (el auto mantiene su color celeste agua original y el sujeto enunciador se horroriza ante la posibilidad de que se arruine) y la conciencia de tener que desprenderse de él, descansa la melancolía que impregna como tonalidad afectiva el texto.

Como vemos, en este caso el repertorio propio de la poesía, de acuerdo con un juego que es habitual en la lírica argentina de los noventa y de principios del siglo XXI, se renueva trabajando desde formas que tradicionalmente no se asociaban a la poesía, pero sin prescindir, sin embargo, de cierta entonación y de cierto imaginario eminentemente lírico que aparta a la enunciación de un neobjetivismo sin luces.

Me interesa ahora reproducir extensamente cómo el propio autor ha pensado este juego porque abre otras perspectivas de análisis vinculadas con la idea de pacto y con la naturaleza interactiva del texto poético:

El procedimiento básico del poema consiste en escribir siguiendo el formato de un texto comercial, subgénero aviso clasificado. Unos años antes, ya había utilizado este recurso en un poema, que cierra el libro *Ciclos vitales* (2001) y comienza: «Busco trabajo, sé leer y escribir [...]».

Es ese contraste entre texto poético y texto comercial lo que produce un efecto irónico positivo. Positivo, porque en general la ironía suele utilizarse para los señalamientos críticos negativos. En este caso, lo inapropiado de escribir un poema como un clasificado obra a favor del texto, sorprende a los lectores primero como algo singular. Luego, con el avance de la lectura, se toma nota de que se trata de un poema «de amor», amor por un auto.

Si seguimos la pendiente interpretativa, podemos decir que no es solamente un poema de amor por un auto, sino un poema de amor en general. Donde el que habla manifiesta por qué ama lo que ama. Ingresan aquí descripciones, valoraciones, que incluyen elementos del pasado, de la historia. Porque el auto también representa todo «lo viejo», en un mundo (año 2010) que, si hablamos de vehículos, valora sobre todo lo nuevo, hipermoderno, veloz, ágil, con los patrones estéticos de diseño más recientes, como sucede en todas las épocas. Segundo efecto irónico, en un mundo hipertecnologizado, alguien valora algo viejo, en desuso, casi obsoleto, e incluso, para muchos, feo, descartable, olvidable.

La poesía, entre sus infinitas posibilidades, tiene la de poner la lupa en lo inusual, de decir lo que el otro no es-

pera leer o escuchar. Tal vez por eso romántico es efectivo. Leerlo en voz alta, ante un público cualquiera, con tono serio, produce un efecto singular. El primer verso, «vendo rambler rural», opera como lo que en periodismo se conoce como «gancho», te engancha y te invita u obliga a seguir atendiendo. Una regla retórica que ha perdurado con los siglos, la de comenzar un texto con algo atractivo, que mueva el ánimo del que escucha y lo incite a seguir escuchando [...] (López, 2010, p. 9).

La cita revela una conciencia muy aguda del efecto del texto. Este descansa en el juego irónico positivo entre lo comercial y lo poético, lo viejo y lo nuevo, el amor por un auto y el amor en general. Hay una clara ideación del lector, una anticipación de sus reacciones y de sus posibles estados afectivos ante la lectura.

De acuerdo con el autor, el texto, escrito hacia el año 2005, se dio a conocer en distintos recitales poéticos, fue incluido luego en la antología *La ruptura del silencio* de la Dirección General de Escuelas de Mendoza, hasta editarse en *Notas de agosto y otros poemas* (2011) y *La palabra taxi* (2013) (López, 2010, p. 9). Como puede observarse, su circulación siguió modos de difusión de la poesía que se consolidaron en Argentina (pero también en otras partes del mundo) desde los 90 hasta la fecha: el recital, la antología colectiva, la antología personal, el libro. Modos en que, además, si se piensa desde la perspectiva de la instancia de producción del texto conforme al modelo de Even Zohar, el poeta asume, además de la escritura, otros roles: los de editor y distribuidor, por ejemplo.

Sin embargo, hacia el año 2010 López redobló la apuesta del juego inscrito en «Romántico». Lo hizo apelando a una modificación del circuito de circulación del texto, un aspec-

to referido al mercado en tanto «[...] conjunto de factores implicados en la producción y oferta del repertorio cultural para promover cierto tipo de consumo» (Even Zohar, 1990, p. 51). López concibió la posibilidad de publicar «Romántico» como clasificado en el diario *Los Andes*, el de mayor circulación en la ciudad de Mendoza, y evaluar nuevamente los efectos que provocaba en este nuevo medio de circulación. El texto apareció con el siguiente formato:

Automotores

VENTA
AUTOS - Otras marcas

RAMBLER Rural Vendo Rambler Rural, porque me mudé y no entra en el garage. No quiero ver como la intemperie termina de arruinarla. Vendo Rambler como si vendiera parte de mi cuerpo, de mi vida. Respiro hondo antes de escribir esto. En ese monumento con ruedas, esa segunda casa, esa segunda cama, en ese auto me desperté a los 14 ó 15 (si no me creen, preguntente a mi prima). Vendo Rambler celeste agua, pintura original, chapa de Mendoza, equipo de gas, dos tubos de 80, buen andar. No tiene precio esta máquina, no les voy a explicar cómo llegó a mis manos, lo que significa. No puedo imaginar cuanto puede valer ni quiero saber quién podrá pagar, quién se la va a llevar. Pero la vendo porque ya dije que no entra en el garage y no quiero ver cómo la intemperie termina de arruinarla. Respiro hondo. Escucho ofertas. Juan L. 156601075. maspoetas.queotraco@gmail.com.

Extraído de la sección «Avisos clasificados»,
diario *Los Andes*, 27, 28 y 29 de agosto de 2010.

Notemos que, desde el punto de vista de la forma, hay ahora pequeñas pero significativas transformaciones. La pues-

ta en página se ha modificado sustancialmente, ya que el texto en su nuevo espacio debe amoldarse a la estructura que el diario tiene para la presentación de un número significativo de avisos. La silueta textual se modifica y pierde el blanco característico de la edición de poesía, sea en soporte papel o en blog, por ejemplo. Además, el texto pierde su título y adquiere otro resaltado en negrita y referido directamente al objeto en venta. Este cambio es importante ya que en él descansaba parte de la generación de expectativas en el lector de la versión estrictamente lírica. Por último, el carácter suspensivo que tiene el poema, tanto si se escucha como si se lee, se transforma ligeramente al adjuntar al final los datos de contacto del vendedor, que dan mayor veracidad/sinceridad al acto de habla propio del aviso.

Sin embargo, estos cambios estratégicos no modifican lo sustancial del texto que, en virtud de sus repeticiones, sus hipérbolos y sus metáforas sigue conservando su tenor lírico.

El aviso apareció el domingo 27, el lunes 28 y el martes 29 de agosto de 2010 en la sección «Automotores, Venta, Otras Marcas», del suplemento Clasificados del diario *Los Andes*, provincia de Mendoza, Argentina. Un amigo publicista del poeta, Sergio Cusa, lo editó con las modificaciones arriba mencionadas. López explica el sentido de su juego como una aspiración a ampliar el círculo estrecho de los lectores de poesía, a reestructurar los modos de circulación en el mercado con el fin de ampliar ese círculo y de encontrar lectores no previstos:

Todo el que escribe lo hace 'para' algo. Desde la anotación más simple y utilitaria hasta el poema más pretencioso. En este punto, sentí que romántico estaba pidiendo otro público, uno más simple, no el usual de las lecturas de poesía, tan de gueto, tan exclusivas. Romántico era también para

otro gueto, el de los amantes de los autos. Es esta idea, sacar a la poesía, o al menos a este poema, de su lugar esperable, la que sostiene la ocurrencia más concreta de publicar el poema. [...] el diario *Los Andes*, que es el periódico principal de una provincia que tiene aproximadamente un millón seiscientos mil habitantes, entre domingo, lunes y martes imprime aproximadamente 150 mil ejemplares. Este dato ayuda a entender el significado que tiene el hecho de que tanta gente, de modo potencial, pueda leer un poema en un sitio donde jamás alguien esperaría encontrar un poema. Este dato me ayudó a sostener la idea, a concretarla. Qué bueno conseguir que en tres días tanta gente pueda leer un poema. Ironía y utopía suplementaria: al final de la vida, publicar las obras completas no como libro sino como avisos clasificados. Más llegada, más lectores, sin duda (López, 2010, p. 9).

El poeta pudo evaluar los efectos de esta forma de edición al recibir llamados telefónicos o mensajes de texto: algunos preguntaron por el auto como si efectivamente estuviese en venta, pero no dejaron de advertir las resonancias poéticas del aviso, e incluso llegaron a emocionarse porque el auto les traía recuerdos de su propia vida; a otros, esas resonancias les hicieron dudar acerca de la sinceridad del acto de habla y de la realidad de la venta; finalmente, otros lo identificaron directamente como «poema» y celebraron la ocurrencia del juego. De acuerdo con su valoración del experimento, las implicancias que pueden extraerse a partir de las reacciones, además de la inicial de ampliar el espacio de lectores, son las siguientes:

Pienso, por ejemplo, que los diarios podrían habilitar secciones con avisos de tono poético y cobrar tarifas menores

a quienes publiquen allí. Materia hay. No cabe duda de que los amantes de los vehículos tienen mucho que decir al respecto y que podrían escribir poemas que aliviaran el dolor de vender sus queridas máquinas. Sería además una metodología muy valiosa y efectiva para, por ejemplo, estimular la escritura en general, pero también la escritura emotiva, creativa, lúdica (López, 2010, p. 9).

Este ejemplo permite analizar las interrelaciones entre el texto concreto, su forma y contenido, su implicación con un repertorio que hace posible considerarlo como «lírico», la consideración de una interrelación estrecha entre su productor y sus potenciales receptores y la reproducción/ transformación de una serie de prácticas que garantizan tanto el vínculo entre ambos, como la circulación y valoración del «producto». En rigor, la intención fundamental del juego y su valoración social es justamente la de transformar las prácticas: tanto las que se refieren a las formas de acercamiento a la poesía como las que se refieren a los modos de promocionar la venta de autos y a la generación de espacios que estimulen la escritura creativa y lúdica de la población a través de los diarios. De algún modo, y desde un horizonte poético renovado, López recrea el ideal surrealista de una poesía hecha por todos porque valora el poder liberador de su lenguaje.

En definitiva, pienso que estos juegos —trabajar con la estructura enunciativa del aviso como modo de estimular la atención del lector/ oyente y apelar al diario en su sección clasificados para darlo a conocer— apuntan a explorar y reconfigurar el conjunto de condiciones inherentes a todo el circuito de la comunicación poética. Ese circuito y las condiciones que hacen posible la efectividad de la comunicación y su disfrute, pueden ser concebidos en los términos de un pacto discursivo.

Los pactos discursivos

Tomo esta noción de Antonio Rodríguez (2003, pp. 69 y ss.) quien para su formulación recupera a su vez los aportes de Philippe Lejeune, Wolfgang Iser, Paul Ricoeur y Jean-Marie Schaeffer.

La noción de pacto se entiende en un sentido analógico. Las partes intervinientes en el mismo son todas aquellas instancias que participan en el circuito de la comunicación literaria, principalmente el escritor y sus destinatarios. Tal como lo hemos visto en «Romántico», con la categoría de pacto se quiere realzar la dimensión interactiva y dinámica de la creación poética. Asimismo, se subrayan sus dimensiones social e histórica: la escritura experta no se da en el vacío, *ex nihilo*, sino en el marco de una tradición precedente que configura prácticas y determina el marco de las elecciones posibles de un autor y el campo —artístico y social— en el que su resultado se inscribe.

Al hablar de «discursivo» se están abarcando todas las formas de comunicación que están socialmente mediadas: desde la tragedia más sofisticada hasta el manual de uso más elemental. Para redactar cualquiera de estos textos, su productor debe asumir/ aceptar/ seleccionar ciertas estrategias que ya son patrimonio común y que garantizan la efectividad de su comunicación. Todo pacto discursivo implica al menos los siguientes aspectos:

- a) Un cuadro comunicativo que se desprende de un contrato de lectura;
- b) Una realización discursiva que compete rasgos lingüísticos y discursivos; y,
- c) Un modo de interacción entre productor y destinatario.

En función de estas variables estructurales, se puede caracterizar del siguiente modo:

1) El pacto discursivo configura un *marco comunicativo* que responde a la pregunta sobre cómo hacer comunicable un contenido y cómo alcanzar determinados efectos/ resultados (Rodríguez, 2003, p. 69). Presupone una interacción entre productores y destinatarios por la mediación del texto. Es la condición previa a la comunicación efectiva de un texto literario. Si volvemos al ejemplo de «Romántico» ese marco comunicativo se establece con el deseo de escribir un texto poético sobre la Rambler rural del amigo músico y verificar su efectividad.

2) Determina asimismo el *acto configurador*, es decir, la puesta en relación de los signos con el fin de alcanzar una totalidad significativa en torno a un tema (Rodríguez, 2003, p. 72): desde el punto de vista del productor, permite orientar las selecciones, de entre las infinitas combinaciones textuales posibles, en una globalidad inteligible. Desde el punto de vista del destinatario, supone la recuperación de las pautas instruccionales del texto que le permiten reconstruir su mundo y su horizonte de sentido. Hecha la elección de escribir un poema sobre el amor de una persona por su auto para elevarse, desde ese caso, a una caracterización general sobre lo que implica el amor, es necesario elegir un camino que conduzca a la elaboración del texto concreto. Ese camino no está trazado de antemano. López ha tenido que encontrarlo seleccionando entre las posibilidades que su lengua, su cultura y el conocimiento de las tradiciones poéticas le dan para configurar una totalidad significativa y con potencial de suscitar en el otro un efecto empático. A su vez, sus lectores deben

reconstruir y reconfigurar ese recorrido para que la interacción presupuesta en el pacto se realice.

3) Compromete un cuadro de intenciones de expresión y de comprensión (Rodríguez, 2003, p. 77): implica direcciones selectivas a partir de experiencias prototípicas y prefigura el modo de recepción del discurso por un *potencial de efectos* probables. Volviendo a «Romántico», la elección del género «aviso clasificado» para un poema de amor y la ironía presupuesta en esa elección tienen que ver con el cálculo de los efectos que va a provocar, entre otros, llamar la atención del lector e incitarlo a que siga leyendo.

4) Se caracteriza por *rasgos intencionales* típicos de configuración (Rodríguez, 2003, pp. 80-81). Es decir, implica una configuración textual formal específica del lirismo (subjetiva, sensible y semántico-referencial). En el poema comentado supone la construcción de una voz que ofrece a la venta un auto y un sujeto que expresa, mediante metáforas e hipérbolés, su amor por él; implica la elección de formas de ordenamiento textual: una serie de versos libres con un andamiaje rítmico particular marcado por el paralelismo anafórico; construye un horizonte de mundo concreto que remite a un afuera del poema: el de los «fierros», amantes de los autos en general, y el de un sujeto que además de pertenecer a ese grupo, manifiesta los lazos vitales que explican su amor por la Rambler.

5) Constituye una *dominante discursiva* de la estructuración textual (Rodríguez, 2003, pp. 81-82): cada texto concreto se compone de rasgos característicos que predominan sobre otros. En un mismo texto pueden entrelazarse más de un pacto, aunque por lo general uno predomina. El predominante ocupa una posición de primer plano con

respecto a otros que ocupan una posición de fondo. Tal como ya lo hemos destacado, el poema de López integra la estructura enunciativa de un género textual comercial (el aviso clasificado) con el poema. El hecho de que incluso en su publicación en el periódico, los rasgos líricos hayan sido reconocidos por los lectores que se comunicaron con el poeta, pone en evidencia que ese tenor es el eje que predomina y que se percibe en un primer plano.

6) Los pactos discursivos tienen un modo de *pervivencia histórica, prototípica, de definición retrospectiva y de temporalidades múltiples*: la condición histórica permite explicar los cambios, las rupturas, las desapariciones, así como las permanencias y las recuperaciones; la condición prototípica implica que los constituyentes estables se comportan como un modelo cognitivo idealizado básico (Lakoff, 1987) que se reactualiza en función de contextos específicos de apropiación; la definición retrospectiva de ese modelo quiere decir que leemos los textos del pasado conforme a una idea consolidada temporalmente y en función de ella establecemos las continuidades: la historia de la poesía lírica en Occidente ha demostrado que sus teóricos releen la tradición en función de las urgencias del presente y de ese modo establecen líneas de continuidad con el pasado; nuestro modo de entender lo lírico sigue aferrado al modelo que se impone con la normalización de la triada genérica en el Romanticismo (Guerrero, 1998); la idea de un despliegue de temporalidades múltiples, de acuerdo con el modelo de Fernand Braudel retomado por Claudio Guillén (1998) y Franco Moretti (2015) permite reconocer que no todos los elementos constituyentes del pacto tienen la misma capacidad de duración en el tiempo: hay algunos que responden a tiempos de duración larga (si-

glos), otros a tiempos de duración media (décadas), otros a tiempos de corta duración (años) y, finalmente, otros de duración intermitente (perduran durante un tiempo en el sistema, desaparecen, vuelven a aparecer). En el espacio de la lírica, por ejemplo, las poéticas son fenómenos de corta duración; ciertas formas como el soneto, pueden poseer una duración media o larga y un despliegue desde la cultura occidental hacia otras culturas; algo similar ha sucedido con la apropiación occidental de formas como el haikú. Por último, las posibilidades de perduración de las condiciones del pacto dependen de su emergencia en sistemas culturales abiertos o cerrados. Como señala Jean-Marie Schaeffer, en Occidente a partir del Renacimiento:

[...] el poeta encuentra su legitimación última en el sistema comunicacional llamado literatura: es en relación con ese sistema que debe situar su voz propia, entendiendo que le atañe ubicar allí su identidad y su diferencia, inflexión que explica fácilmente la diferenciación y complejización de las identidades genéricas en el filo de la evolución histórica de la poesía occidental (1996, p. 58)³.

De allí que la variación y la transgresión del pacto (en equilibrio con el respeto de algunas de sus características) sean formas de colocación y legitimación personal en

3 La traducción es mía. En el original: «[...] *le poète trouve sa légitimation ultime dans le système communicationnel appelé littérature : c'est dans ou par rapport à ce système qu'il doit situer sa voix propre, étant entendu qu'il lui incombe d'y puiser à la fois son identité et sa différence, injonction qui explique facilement la différenciation et complexification des identités génériques au fil de l'évolution historique de la poésie occidentale*».

esa tradición. Si volvemos al ejemplo de «Romántico» de Juan López vemos cómo reinterpreta el modelo cognitivo idealizado del Romanticismo y de lo lírico adaptándolo drásticamente a su contemporaneidad. Aun cuando con la emergencia del posmodernismo hispanoamericano la dicción poética implicó un vuelco hacia un lenguaje sencillo e incluso popular y la visión captó los espacios de lo próximo, lo cotidiano o lo bajo (Le Corre, 2001), la visión y la dicción presentes en «Romántico» son características de un lirismo emergente en el fin del siglo xx. Asimismo, y como señalé anteriormente, las intenciones del escritor de generar una escritura que toque lo real, y su posicionamiento con respecto a formas típicas de ser romántico y de concebir la poesía destacan su asunción de lo que podríamos llamar, con Jean-Michel Malpoix (2009), un «lirismo crítico» propio de fines del siglo xx y principios del xxi⁴.

7) Implica las *cláusulas de una convención asumida*, por lo general, de *manera implícita* (Schaeffer, 1996; Rodríguez, 2003): además de plantearse como una formalización, el pacto está presente como un acuerdo entre partes, determina objetivos, obligaciones y sanciones en el caso de no cumplirse. Esta convención se actualiza de maneras diferentes en la historia, pero establece lazos fuertes y continuos entre escritores y lectores. Si se falta a las condiciones del pacto se corren riesgos como, por ejemplo, una falta de comprensión parcial o total, el rechazo por parte de los lectores y el fracaso del efecto esperado. A su vez,

4 Se trata de un fenómeno con características internacionales ya que Antonio Rodríguez también lo registra como rasgo de las escrituras poéticas en el espacio francófono desde 1985 en adelante (2007a, pp. 11-12).

los términos del contrato son —pueden ser— renovados incesantemente (actualizados, cuestionados, innovados). Cada autor y cada lector redefinen en términos nuevos el contrato. Tal como lo mencioné anteriormente, las dos versiones de «Romántico» con sus respectivos modos de circulación apuntan a una redefinición de las cláusulas implicadas en el pacto lírico, a un ensanchamiento de las prácticas y los auditorios establecidos para la poesía.

Los pactos del campo literario

Todo pacto discursivo configura un cuadro institucional específico que permite la *puesta en forma de experiencias radicales*. En ese cuadro institucional se definen distintos elementos: modos de interacción específicos, captaciones del mundo en función de configuraciones artísticas diversas, estatutos o roles del escritor y del público, efectos globales específicos durante el proceso de recepción tal como se ha intentado mostrar (Rodríguez, 2003, p. 92).

A partir de esta caracterización general, es posible reducir el campo al examen de la literatura y sus prácticas, entendiendo por tal, el de los «[...] discursos escritos con reconocimiento institucional medianamente amplio en tanto obras realizadas con arte» (Rodríguez, 2003, p. 91)⁵. De acuerdo con Rodríguez (2002, pp. 91 y ss.), los pactos que instituye la «literatura» son tres:

5 La traducción es mía. En el original: «[...] *discours écrits, ayant reçu une reconnaissance institutionnelle plus ou moins grande en tant qu'oeuvres artistiques*».

- 1) **El pacto lírico**, que pone de relieve la experiencia radical del *pathos* y se corresponde, de manera predominante pero no exclusiva, con la poesía.
- 2) **El pacto fabulante**, que pone de relieve la experiencia de la acción y se corresponde con las prácticas de la narración y el drama.
- 3) **El pacto crítico**, centrado en el mundo de los principios y los valores, halla su canal de expresión en el ensayo y el tratado teórico-crítico.

Se trata de pactos complementarios y no excluyentes que pueden coexistir en un mismo texto particular, tal como lo ejemplificaré más adelante. El siguiente cuadro, permite esquematizar este modelo:

| Estructuraciones funcionales discursivas | Pacto fabulante Narración/ Drama | Pacto lírico Poesía | Pacto crítico Ensayo |
|--|--|---|--|
| Experiencias puestas de relieve | Puesta en forma de hombres en acción | Puesta en forma de una experiencia afectiva | Puesta en forma y discusión de principios y valores |
| Intencionalidad (productor) | Desarrollar, contar una historia | Reexperimentar la vida afectiva | Exponer y evaluar categorías (normas, valores, nociones) |
| Efecto global (destinatario) | Catarsis/ Entretenimiento | Empatía/ reexperimentación de un estado afectivo | Evaluación y apropiación/ rechazo de categorías y valores |

El pacto lírico

En este marco, paso ahora a la profundización del pacto lírico. Si bien tendré como punto de referencia la caracterización de Rodríguez (2003, p. 94), no voy a ofrecer una traducción literal, sino una glosa con ejemplos con el fin de poder ilustrar mejor cada uno de los aspectos propios del pacto.

1) El pacto lírico pone en primer plano la experiencia del sentir/ padecer humano a través de una formalización de esa experiencia por medio del lenguaje. Experiencias como el dolor por la partida momentánea o definitiva de un ser querido, la angustia por la imposibilidad de crear, del sentirse despedido por un ser amado, o la alegría y el gozo por la unión con él, el tedio de una existencia vacía, son transformados en objetos estéticos mediante el proceso de puesta en forma que se realiza en los textos inscriptos en este pacto. Se trata de estados cuyo fundamento descansa en el hecho de que somos seres corporales, pensantes y sintientes en interacción con el espacio que nos rodea, con nosotros mismos, con otros y con lo absolutamente otro.

2) Por esta razón, el efecto que un poeta aspira a provocar en sus oyentes o lectores es que puedan reexperimentar o volver a sentir a través de su texto, ese estado que él mismo experimentó. Parafraseando a Pedro Salinas (1980), el lector de poesía vive sintiéndose vivido por el poema, se rinde a la gran certidumbre de que otro, posiblemente alejado en el tiempo y el espacio, lo está viviendo y puede decir magistralmente lo que él hubiese deseado decir al experimentar una circunstancia similar.

3) Para que él o los estados afectivos que permean el texto puedan ser revividos por el lector, es necesario que se

asocian a una voz que los manifiesta y a un paciente que los experimenta. Estos elementos pueden aparecer asociados (la voz que enuncia es quien experimenta el estado afectivo) o no (la voz que enuncia no es quien experimenta el estado afectivo). Asimismo, ambas instancias (voz, paciente) pueden multiplicarse, es decir, puede aparecer más de una voz enunciativa y más de un paciente, aunque no todos con la misma importancia. En algunos casos incluso, ese estado afectivo puede no asociarse a un sujeto humano sino proyectarse sobre paisajes, objetos, fenómenos climáticos como la lluvia o momentos del día como el atardecer. Esto sucede, por ejemplo, en la poesía paisajística enunciada en tercera persona.

4) Para realizar la formalización de la experiencia afectiva, la enunciación puede plantearse en primera persona y referirse a hechos, acontecimientos, lugares reales que inducen estrategias de lectura de tipo autobiográfico. Esto no impide, en otros casos, la apelación a formas de enunciación que planteen situaciones imaginarias, hipotéticas, históricas, «ficcional»⁶, como sucede, por ejemplo, en el «Poema conjetural» de Jorge Luis Borges, en el que la voz enunciativa en primera persona asume la máscara de Narciso de Laprida. El empleo de estas formas no implica que el estado afectivo recreado en el poema carezca de «sinceridad», ni de fundamento en la experiencia.

5) Para hacer revivir el estado afectivo también es necesario una disposición particular del texto, es decir, un trabajo con la materia significativa que sea solidario con la expresión de dicho estado emocional. Este trabajo atañe tanto a

6 Entrecorrido este término porque ha dado lugar a un amplísimo debate al que me referiré más adelante.

la dimensión sonora de la palabra poética —a través de la longitud de los versos, de los acentos, de los ritmos, de las combinaciones estróficas, de recursos retóricos como el paralelismo, la aliteración o la paronomasia—, como a su dimensión visual, gráfica y plástica —el modo en que el poema ocupa la página e interactúa con el blanco, sugiriendo valores conceptuales y afectivos específicos—.

6) El trabajo con la materia significante supone un subrayado que vuelve la atención del lector sobre la forma. Sin embargo, el poema no necesariamente se clausura sobre sí mismo. La construcción del sentido paralelamente remite al mundo, pero en la forma de un «hacer ver de nuevo», «hacer ver con otros ojos» o proveer una nueva descripción de la realidad tal como estamos acostumbrados a percibirla.

Otra historia de amor: Basilio Uribe

La asociación pacto lírico/ pacto fabulante

Definido de esta manera el pacto lírico, me interesa ahora insistir sobre lo frecuente que se entrelazan distintos pactos en los textos concretos y cómo la determinación de su pertenencia a uno u otro pacto depende del que prevalece como dominante⁷. Veamos otro ejemplo de amor. Se trata de «Tango XVI; La alondra», de Basilio Uribe:

7 La noción de dominante supone un alejamiento de los marcos de la lingüística estructural y sus proyecciones en la teoría literaria. En efecto, de acuerdo con ese modelo lingüístico, la pertenencia a una u otra clase está determinada por la presencia de un rasgo distintivo: el rasgo distintivo «uso de cuerdas vocales» permite distinguir entre el fonema oclusivo sordo

Caminábamos despacio,
 sin palabras, por Belgrano,
 penetrando en ese espacio
 que se crea de la mano.

Y tu mano era en la mía
 la alondra que entibia el nido
 mientras dura la alegría
 del espacio recorrido.

Y su pico al aire canta
 hasta que calla saciada
 por la miel de su garganta.
 Y vela en la dulce nada.

/p/ y el sonido oclusivo sonoro /b/. Este modelo intentó infructuosamente trasponerse a la literatura, mediante la categoría de «literariedad» entendida como desvío de un modelo estándar o neutro de uso de la lengua. El problema es que la determinación de ese piso en función del cual se produce el desvío es ciertamente problemática. Llevado al terreno de la poesía, por ejemplo, podríamos tomar como definidor del lenguaje lírico el uso de figuras como la aliteración y el paralelismo, la metáfora o el hipérbaton, el uso del verso y de combinaciones estróficas. Por una parte, sabemos que los poemas épicos emplean el verso, pero son predominantemente narrativos. Además, incluso en las interacciones comunicativas cotidianas o en discursos como el periodístico o el de la propaganda, se pueden llegar a emplear los recursos retóricos que acabo de mencionar. En lugar de plantear la presencia del rasgo como determinante para la inclusión de un texto en determinada clase, es posible hablar de diferencias de grado y de predominio de esos recursos en función de objetivos comunicativos específicos: la persuasión en el caso de la propaganda y la fruición estética en el caso de la poesía. Asimismo, la categoría de dominante hace posible explicar textos como los de Juan López en el que la apelación a un género del discurso comercial es solo un elemento que permite llamar la atención del lector.

Luego, teñida la luz,
templo y casas de colores,
se dibujaban la cruz,
las guirnaldas con amores.

Una cruz en una aldaba;
el organito oprimía
al corazón que soñaba,
la calesita seguía...

Y nada pasó de aquello,
de aquel cielo, del candor
de la luna como un sello
de nuestras manos, amor.
(Uribe, 1971, pp. 96-97).

Notemos en el poema lo siguiente: se sugiere una secuencia de acciones realizadas por los amantes, correlativa a su recorrido por el barrio de Belgrano: caminan, se toman de la mano, observan el paisaje urbano con sus casas, sus guirnaldas, sus puertas, su organito, su calesita. La enumeración de estos elementos hace posible que el lector imagine ese recorrido. Esa sugerencia está además apoyada en el uso del adverbio «luego» y de la indicación en ese primer verso de la cuarta estrofa de que se está pasando a otro momento, del día a la noche. En la última estrofa la mención de la luna confirma este pasaje. Esquemáticamente, la secuencia podría representarse del siguiente modo:

| Acción | Momento de la jornada | Estrofas |
|------------|-----------------------|--------------------------|
| Encuentro | Día | Tres primeras estrofas |
| Recorrido | Día, ¿tarde? | Cuarta y quinta estrofas |
| Separación | Noche | Sexta estrofa |

Finalmente, otro elemento verbal que subraya el tenor narrativo es el uso de un tiempo verbal propio del relato: predominan los verbos en pretérito imperfecto («caminábamos», «era», «se dibujaban», «oprimía») y, para indicar que el caso está concluido, el pretérito perfecto simple («pasó»).

Uribe ha desplegado en el poema el simbolismo de la alondra con este esquema de narración sugerida a partir de índices mínimos. En efecto, la alondra representa el fracaso del amor y se contrapone al ruiseñor (Devoto, 1990). Mientras este canta por las noches y alienta el encuentro furtivo de los amantes, la alondra canta por la mañana y señala su separación. La contraposición alondra/ ruiseñor, constituye un tópico recurrente de la poesía amorosa medieval y renacentista. Reaparece en un célebre episodio de *Romeo y Julieta*. En el poema de Uribe, el motivo se ambienta en el barrio de Belgrano y recupera la dinámica tanguera prototípica del encuentro y la separación final. Todo el episodio se resume en ese caminar juntos, diurno y señala su quiebre en la penúltima estrofa, con la llegada de la noche y el reconocimiento final de la pérdida de ese mundo idílico.

Pero estos elementos propios del pacto fabulante, aparecen subsumidos en una forma eminentemente lírica que los contiene.

El primer elemento que el lector toma en consideración puede parecer obvio de tan visible, pero no lo es: el poema está incluido en un volumen compuesto por otros, perteneciente

a un escritor reconocido por su producción lírica. Se trata de un factor, si se quiere, institucional y del mercado, pero no por ello menos atendible.

El segundo que reconoce como eminentemente poético, siguiendo el modelo cognitivo idealizado del lirismo, es el uso del verso, su combinación en estrofas, la rima consonante, el empleo marcado del paralelismo anafórico, especialmente en la última estrofa (*de aquel cielo, del candor, de la luna... de nuestras manos...*).

El tercer elemento característico de la enunciación lírica es el empleo de metáforas y comparaciones (la mano como alondra, el organito que oprime al corazón soñador, la luna como un sello, por ejemplo) y de un símbolo típico de la poesía amorosa como la alondra.

Con todo, desde el modelo que intento desarrollar, la variable fundamental para determinar que estamos frente a un poema es la experiencia radical que se pone de relieve en él, el estado afectivo predominante. Un estado experimentado, en este caso, por un sujeto que, al mismo tiempo, enuncia el «caso». En rigor, toda la secuencia se orienta a transmitir la tristeza que genera un amor no cumplido, un amor en el que aparentemente se han puesto ciertas esperanzas, tal como se puede inferir de las estrofas primera, segunda y tercera del poema. Notemos además que, especialmente en la segunda y en la tercera, en la que la mano de la amada se compara con la alondra en una hermosa dilatación de la efusión amorosa (alegría, canta, calla saciada, vela en la dulce nada), el tiempo verbal que se emplea es el presente.

El pacto lírico se plantea, así, como una dominante de la configuración textual y nos permite justificar nuestra apreciación de «Tango XVI; La alondra» como poema, a pesar de tener algunos elementos propios del pacto fabulante.

¿Última historia de amor? El adjetivo efímero y el sustantivo permanente

Fogwill y la asociación entre pacto lírico y pacto crítico

Veamos ahora el siguiente poema de Rodolfo Enrique Fogwill, titulado «El adjetivo». A primera vista, cualquier lector podría afirmar que este no es un buen título para un poema de amor. Y esta conjetura podría convalidarse con la lectura de las primeras estrofas:

Sí: *si no da vida mata*
 Pero cuando da vida engaña
 al entendimiento
 a la razón
 a los sentidos
 Y al sentido de todos los sentidos
 La poesía no es el motivo del poema [...]
 (Fogwill, 2004, p. 33).

La enunciación es en tercera persona. Se reflexiona sobre el valor del adjetivo en poesía y sobre lo que la poesía es o no es. Se trata claramente de un posicionamiento crítico acerca de principios y valoraciones sobre conceptos y hechos literarios, sobre la propiedad del uso de determinada clase de palabras, sobre la poesía como «institución» y sus alcances.

Por otra parte, esta reflexión combina citas de referentes eminentes de la poesía hispanoamericana del siglo xx. En primer lugar, el «Arte poética» de *El espejo de agua* (1916) de Vicente Huidobro. Allí se realiza la afirmación que está destacada en cursiva. En segundo, se alude un libro considerado co-

mo el arte poética de Alberto Girri, *El motivo es el poema* (1976), en el que se despliegan numerosos argumentos sobre la inspiración, el lenguaje, la poesía y los motivos del poema. Un cambio radical se produce a partir de la séptima estrofa:

Tus ojos son parte del poema.

Me miran.

[...]

Tu olor es el motivo del poema.

imaginario, causa, efecto

o instrumento del poema llamado a contenerlo.

Nuestro olor, descriptible.

No adjetivo, envolvente.

(Fogwill, 2004, p. 33).

Aparece un pronombre posesivo de segunda persona «tus ojos» que modifica la estructura de la enunciación e instala un diálogo entre un yo (presupuesto) y un tú. Este giro enunciativo hace posible encarar el debate acerca de lo que la poesía es desde otro horizonte, ya no teórico. Uno anclado en una experiencia que el lector puede suponer de amor (o al menos yo la supongo así). Tú y yo darán lugar en el final del poema a la emergencia de un «nosotros» que podría fundamentar su interpretación amorosa.

Notemos que esta experiencia empieza por los ojos. La vista es un sentido que impone distancia entre el observador y su objeto.

Esa distancia se reduce al aludir al olor. La percepción del aroma del otro supone una mayor proximidad entre sujeto

perceptor y objeto percibido. Habla, asimismo, de una mayor intimidad entre ambos. Este perfume, es el verdadero motivo del poema, porque lo justifica, lo contiene y en él permanece. Posee, si se quiere, la contundencia ontológica del sustantivo, su potencia vital, frente a la labilidad del adjetivo que, *si no da vida, mata* o, al menos, engaña.

Un aspecto es necesario señalar con relación a la forma, porque incide en la determinación de la naturaleza del pacto. El texto se organiza estratégicamente en versos libres con un marcado paralelismo anafórico (al entendimiento / a la razón / a los sentidos // Y al sentido...) y catafórico (el sintagma «... parte del poema» y sus variantes «motivo del poema» o «... efecto del poema», reiterado en distintas estrofas en posición final de verso).

La lectura de «El adjetivo» me hace dos preguntas básicas. La primera: ¿cuál puede ser el sentido de iniciar un texto que habla de la contundencia del vínculo entre dos personas con una reflexión sobre el adjetivo o con citas de textos metapoéticos de Huidobro y Girri? La segunda: ¿se trata de un poema de amor o de un texto metapoético como los citados? Ambas respuestas harían posible calibrar la adecuación del título del poema.

Con respecto al primer interrogante, mi respuesta es la siguiente: la secuencia estrictamente metapoética, enunciada en tercera persona, permite resaltar, por contraste, la segunda. Desde el punto de vista de la captación de la atención del lector, esta secuencia produce un efecto similar al del enunciado «vendo rambler» del poema de Juan López.

Mi posible contestación al segundo interrogante guarda relación con esta función atribuida a la primera parte. El sentido de la poesía es un eje de todo el texto. De hecho, el poema cumple con uno de los objetivos básicos de toda «Arte poéti-

ca» que consiste en afirmar cómo y de qué está hecha la poesía (Popovic, 1993, p. 106). Solo que a esta pregunta inicial se responde en la segunda parte desde otro lugar. Un lugar que da participación a los sujetos, a sus cuerpos, a las sensaciones y sentimientos que emanan de ellos. Esto que permanece, el olor del otro que es nuestro olor, «descriptible, no adjetivo / envolvente», señala un triunfo y el gozo que se desprende de él. El final es el momento fundamental del poema. Todo se dirige o está pensado en función de él. Y este final pone de relieve la experiencia de un elemento sustantivo que puede justificar, contener y ser el motivo del poema.

Con «El adjetivo» Fogwill desarrolla una poética encarnada, una poética desde los vínculos que se establecen entre sujetos con cuerpo y toma posición frente a Girri y a Huidobro. Pacto lírico y pacto crítico se integran así en una amalgama inestable: el poema exhibe una colisión de los propósitos que corresponden a la matriz pragmática del «Arte poética». Por una parte, una voluntad por revivir una instancia afectiva vinculada al proceso creador —aspecto que garantiza el lirismo del poema—; por otra, el interés por definir, enunciar, caracterizar el fenómeno poético y, eventualmente, sancionar valores. Así, la inestabilidad resultante se resolverá en función de las secuencias del texto y del pacto predominante en cada secuencia y en la totalidad del poema. Se trata de una resolución que depende en gran medida del proceso interpretativo y que puede variar de un lector a otro (Zonana, 2010, p. 420).



Capítulo 2

«Burla burlando van los tres delante»: el juego en la producción del texto lírico

Pacto y juego

En los ejemplos anteriormente analizados hemos visto que, en el proceso de creación, la asunción del pacto lírico y su combinatoria con otros pactos discursivos ha implicado además un juego. Un juego que ha posibilitado, por ejemplo, en el poema de Juan López, el ensanchamiento de las prácticas tradicionalmente asociadas al pacto.

El juego es, en principio, una categoría antropológica y cultural que puede entenderse en la base de otras prácticas como el derecho, el comercio, la guerra y no solo las artísticas (Huizinga, 2007).

Sin embargo, en el espacio de la creación poética la idea de juego desempeña, para teóricos de la lírica y para los propios poetas, un papel sustancial. El acto creador y sus resultados son vistos desde la perspectiva del juego por muchas razones: porque abren a quien juega un espacio liberador de las obligaciones de la vida cotidiana; porque implican reglas a seguir; porque tales reglas pueden verse, desde un horizonte agonal, como barreras que pueden desafiarse o plataformas que deben superarse; porque generan un placer y un gozo asociado a formas del juego infantil, entre otras razones (Gadamer, 1991; Huizinga, 2007).

La inclusión de esta variable no es incompatible con la categoría de pacto discursivo. De hecho, aceptar las reglas que supone el juego para ser realizado, es un aspecto que vincula juegos y pactos. Por esta razón considero que la recuperación de esta categoría permitirá identificar aspectos inherentes a la configuración poética, explicar fenómenos vinculados a las formaciones propias del pacto lírico —en particular, la formación sensible— y, al mismo tiempo, abarcar una mayor cantidad de textos pensados desde la dinámica propia de la provocación lúdica.

Un paseo por el zoo(i)lógico

No sé si mis lectores me darán permiso, pero me gustaría revisar el *Zoo loco* (1964) de María Elena Walsh y detenerme en el acuario: «En el medio del mar nada un atún / estilo mariposa y al tuntún. / [...] quizás ganar espera / sino la Maratón, la Maratún» (Walsh, 2001, p. 49).

Sabemos que María Elena era, a pesar de su edad, adicta a los juegos infantiles. Posiblemente nunca creció. Ella misma lo confiesa en el prólogo del libro: «Los chicos y la gente sencilla se divierten mucho con estos juguetes hechos de palabras por eso se me ocurrió intentar hacer algunos *limericks* en castellano» (Walsh, 2001, p. 8). Un primer aspecto de su juego será entonces esta adaptación de una forma propia de la poesía popular y culta en habla inglesa al español, conservando al menos la estructura característica de dos versos largos, dos cortos y uno largo. Podría haber jugado con los dispositivos de la poesía tradicional en español (por ejemplo, el uso del octosílabo) pero entendió que para apresar la dinámica de la forma era necesario readaptar dos tipos de verso que por lo general se em-

plean para temas serios o sublimes y cuya combinación está asociada a la lírica amorosa: el endecasílabo y el heptasílabo (Luraschi y Sibbald, 1987). En el ejemplo que hemos escogido se suma otro juego: el uso de un verso que termina en palabra aguda (y que por eso tiene una sílaba menos que la de otros ejemplos de la colección) y en el sonido «u», circunstancia que suma una dificultad a la hora de encontrar palabras que rimen en consonante. Las expectativas que genera este desafío de la rima predisponen el ánimo del lector. El diccionario del español le resultó estrecho, por eso decidió inventar una palabra que rimara con «atún»: «Maratún». Hay aquí otro juego, paronomásico¹, que se deleita en el placer de las semejanzas y las diferencias entre los sonidos. «Maratún» se justifica porque el esforzado corredor no podrá participar de la Maratón, pero al menos podrá hacerlo en una carrera que combina su hábitat (mar) con el nombre de su especie (atún). La sorpresa se ha preparado siguiendo las reglas propias del *limerick* que en sus dos primeros versos presenta al personaje en su escenario, en los dos siguientes prepara el chiste y lo descarga en el último verso (Luraschi y Sibbald, 1987, p. 167). Pero para que el chiste funcione plenamente es necesario un lector con cierta enciclopedia, al menos uno que sepa que «maratón» es un tipo de carrera con ascendencia antigua y rango olímpico. De allí que podamos presumir que en su juego no quedan invitados solo los chicos y la gente sencilla, sino también un tipo de lectores con mayor experticia.

1 **Paronomasia:** figura retórica que consiste en jugar con la semejanza fónica de palabras para provocar distintos efectos cognitivos y afectivos: por ejemplo, azar/ azor, lago/ lego/ luego, maratón/maratún.

Lujo / exceso / desperdicio

Posiblemente me dirán que he elegido un ejemplo demasiado obvio para resaltar el papel del juego. Por eso me permito pasar a otro, uno que se mueve en un círculo de intereses más literarios. Me cruzo unas cuabras a Brasil, y lo invito a Augusto de Campos para que nos diga qué piensa acerca del «Luxe» (Moriconi, 2001, p. 259):

| | | | | |
|-----------|------|-----------|------|----------------|
| LUXO | LUXO | LUXO | LUXO | LUXO LUXO LUXO |
| LUXO | LUXO | LUXO | LUXO | LUXO LUXO LUXO |
| LUXO | LUXO | LUXO LUXO | | LUXO LUXO LUXO |
| LUXO | LUXO | LUXOXO | | LUXO LUXO |
| LUXO | LUXO | LUXO | | LUXO LUXO |
| LUXO | LUXO | LUXOXO | | LUXO LUXO |
| LUXO LUXO | LUXO | LUXO LUXO | | LUXO LUXO LUXO |
| LUXO LUXO | LUXO | LUXO LUXO | | LUXO LUXO LUXO |
| LUXO LUXO | LUXO | LUXO LUXO | | LUXO LUXO LUXO |

En su aparente sencillez, el poema posee una base conceptual compleja, pensada desde el horizonte poético del concretismo brasileño².

Un primer elemento me llama la atención como lector. El poema está reducido a una palabra conformada por bloques de

2 Movimiento neovanguardista que se desarrolla en Brasil a mediados de la década de 1950. Se da a conocer oficialmente en 1956 a través del grupo Noigrandes, integrado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Desde Brasil se extenderá por el resto de Latinoamérica, Europa y Asia. «Los concretistas sienten la necesidad de prescindir por completo de la estructura sintáctico-discursiva del verso y tratan de crear un nuevo medio de expresión poética prescindiendo de la frase, utilizando palabras desarticuladas (los nexos entre las cuales deben ser hallados por el lector) cuya expresividad debe estar dada por las habilidades onomatopéyicas de la palabra en sí, por la repetición o espaciamento de las mismas palabras, por el poder de sugerencia que su grafismo posea, y por su ordenación en la página» (Chahín, 2017, s. p.).

otra palabra. De Campos prescinde de toda armazón sintáctica/ discursiva por considerar que debilita el poder de la palabra y entender que dicha armazón constituye la «ruina de una poética comprometida» (de Campos, 1956). Desde su perspectiva, al proponer un poema/ ideograma, entendido como campo relacional de funciones, el poeta logra vivificar la facticidad de las palabras, recuperar sus propiedades psico-físico-químicas (de Campos, 1956).

¿Cuáles son las funciones interrelacionadas aquí? El portugués permite el juego de palabras entre «*luxo*» (lujo) y «*lijo*» (basura). Las dos palabras tienen la misma cantidad de sonidos; las dos poseen, desde el punto de vista fonológico, vocales cerradas (u, i) pero se «oportunan» desde el punto de vista del punto de articulación. Una vocal es anterior (i) y la otra, posterior (u). El juego fonológico pone en evidencia un posible enlace sonoro y conceptual. Enlace que es a la vez puesto en espejo mediante la organización gráfica del poema: la palabra «*luxo*» está impresa con una tipografía «lujosa» mientras que la composición de la palabra «*lixo*» posee una forma mucho más rudimentaria y resulta de la acumulación de esos bloques de «*lu-xo*» como si fuesen pequeños ladrillos.

La asociación visual y la sonora abre la puerta para ir a jugar y para urdir distintos sentidos, es decir, juega con el tercer componente del lenguaje que es su faz semántica: por una parte, podría pensarse que, en su exceso, en la redundancia que necesita para su manifestación, lo lujoso genera basura, desperdicio. Esto podría explicar el sentido de la multiplicación de bloques.

Se me ocurre especular que hay también un juego visual figura/ fondo: el poema aspira a quitar la cáscara del lujo y revelar su fondo miserable. Desde esta interpretación y contextualizando el poema en su espacio de producción, hasta podría

pensarse una lectura política en consonancia con el deseo de su autor de situarse en un realismo absoluto, superando las limitaciones del realismo simplista (de Campos, 1956). En la medida en que el poema/ ideograma de Augusto de Campos deja la puerta abierta para que el lector juegue y reconstruya, a través de ese campo relacional de funciones, todos los sentidos posibles, supera la idea de un arte comprometido, didáctico, que expresa su denuncia a través de la argumentación.

El juego de recuperar la palabra en sus dimensiones gráfica/ sonora/ conceptual y construir a partir de ella un ideograma disparador de sentidos que deberán ser (re)construidos por el lector se concibe entonces como medio para renovar el horizonte de las prácticas en la poesía brasileña de las décadas del 50 y el 60 (Vera Barros, 2011).

Placeres primarios recuperados

Estos sentidos del juego me permiten reflexionar sobre su papel en los procesos de creación y recepción de la poesía lírica. Los dos ejemplos exhiben una sublimación, un trabajo artístico sobre una forma de placer particular, relacionado con mecanismos psíquicos infantiles (Constantopoulos, 2009, p. 166): el de los juegos de sonidos y de palabras, el de las repeticiones de cadenas sonoras, sin sentido ni coherencia, tan presentes en partes o estribillos de canciones como «chirivín, chirivín, chin, chin» de «Mambrú se fue a la guerra» o la famosa (en mi infancia era famosa) «vieja, / virueja, virueja / de picopicotueja / de pomporerá». En la repetición de lo similar, el niño siente la alegría de reencontrar lo conocido, el gusto por las homofonías, el gusto por escuchar mil veces lo mismo solo por la diversión que produce. El juego sobre el significante, sobre los

ritmos que su repetición genera, guarda además relación con la propia dinámica del cuerpo: sus ciclos biológicos, el ritmo respiratorio, el pulso sanguíneo. De allí, por ejemplo, el efecto relajante de las canciones para dormir.

Con el desarrollo posterior del individuo, su aprendizaje de la lengua materna, las distintas formas de socialización, este placer primario de la repetición será sustituido por otros más sofisticados. Sin embargo, no desaparece del todo.

Con objetivos y medios distintos, María Elena Walsh y Augusto de Campos recuperan ese placer por la materialidad sonora de las palabras; la reviven para establecer a través de ella nuevas aleaciones con los significados. En ambos casos observamos un deseo de renovar el lenguaje, dotarlo de una nueva sustantividad, captar a través de las palabras, otras formas de ver el mundo, otros sentidos, otros espacios para salir a jugar.

Mediante su juego, el poeta, como el niño, ha dispuesto el mundo de acuerdo con un orden nuevo, hecho a su conveniencia, con sus propias reglas, un mundo en donde es posible correr «Maratunes» o reconocer el enlace imperceptible entre el lujo y la basura.

Este mundo nuevo puede abrir una grieta en el yo, el aquí y el ahora o puede revelar aspectos de lo real que pasan desapercibidos. El trabajo artístico de los poetas nos permite recuperar, por un instante y de un modo sublimado, al niño que jugaba con las palabras (Constantopoulos, 2009, p. 172). Terry Eagleton señala al respecto:

Atender a la naturaleza sistémica de los poemas no debería impedirnos advertir que también constituyen ejemplos de juego. Esta es una manera más de desviarse de una civilización obsesionada por lo económicamente rentable.

Meramente por existir, la poesía cumple una función utópica, mostrando una forma de vida no tan subyugada al trabajo, a la coerción y a la obligación. Los poetas, como los niños, producen sonidos por el placer de hacerlo. La poesía es una forma superior de balbuceo. Los más elevados ejercicios de la imaginación, como hemos visto, rayan en las más regresivas fantasías. Un poema es un recreo semiótico, en el cual el significante es dispensado de sus adustos esfuerzos comunicativos y puede divertirse sin abochornarse. Libre ya de un matrimonio sin amor con un único significado, el significante puede ir de flor en flor, mostrarse promiscuo, retozar impúdicamente con otros significantes también libres de compromiso. Si los guardianes de la moral convencional comprendieran lo indecente que es la poesía, dejarían inmediatamente de inscribir poemas en sus tumbas (Eagleton, 2010, p. 73).

Basta de sonetos: el juego como desafío

Augusto de Campos nos coloca con sus ideogramas en un campo de ruptura radical. Su juego, si bien reconoce antecedentes (Mallarmé, Pound, Apollinaire, Cummings), se aparta drásticamente del estado del campo de la poesía brasileña en el que su tentativa se inserta.

Otros poetas desafían la tradición mediante la renovación de las formas consolidadas y prestigiosas que posee. Pienso, por ejemplo, en el valor de la combinación estrófica del soneto en la tradición lírica escrita en italiano, español, inglés, francés y portugués. En el campo que conforma la historia literaria de estas lenguas el soneto tiene, pienso, la dimensión de una institución literaria.

En el sistema de la poesía argentina del siglo xx, se han sentido «provocadas» a explorar las posibilidades expresivas del soneto voces como las de Enrique Banchs en *La urna* (1911), Alfonsina Storni en *Mascarilla y trébol* (1938), Leopoldo Marechal con sus *Sonetos a Sophia y otros poemas* (1940), Julio Cortázar con *Presencia* (1938), pero también con algunos experimentos que pueden hallarse en *Salvo el crepúsculo* (1984; «Doble invención» hecho con versos de nueve sílabas), Bernardo Schiavetta en *Con mudo acento* (1995), Ricardo H. Herrera con sus *Imágenes del silencio cotidiano* (1999), Andrés Neuman con sus *Sonetos del extraño* (1997-2006).

La condición institucional de la forma soneto se manifiesta con claridad en aquellos que reflexionan sobre su construcción, su vigencia sus alcances y límites expresivos. La escritura de «metasonetos» es una práctica que viene de los tiempos en que Lope de Vega le enseñaba a Violante cómo escribirlos y se prolonga hasta la actualidad (Mathios, 2000). Veamos rápidamente un ejemplo, el «Soneto inconsútil» del poeta brasileño contemporáneo Glauco Mattoso (Pedro José Ferreira da Silva):

*Se alguém ainda rejeita metro e rima
ou crê na obsolescência do soneto,
ao vate alagoano é que o remeto:
ninguém menos que o meu Jorge de Lima.*

*Aos treze sonetava, tudo em cima.
Ao modernismo adere de panfleto.
Mas, décadas depois, como cometo,
de novo dos catorze se aproxima.*

*O caso é que o soneto permanece
acima das marés, que vêm e vão,
tal como se no céu sempre estivesse.*

*É um ponto que ilumina a escuridão,
e não, como o cometa, algo que desce
ou passa, vanguardando a ocasião.*
(Mattoso, 1999, s. p.).

En este caso, el juego tiene un sentido distinto al que hemos podido observar en los ejemplos anteriores. Ya no se trata solo de divertirse con la invención de sinsentidos y mundos insólitos o de renovar por completo el campo literario. Se trata más bien de desafiar la tradición, midiéndose con la posibilidad de recrear sus materiales prestigiosos desde un nuevo horizonte. El juego aquí tiene un cariz competitivo, casi como de alarde: pone de manifiesto el dominio del poeta para entrar en juego y lucirse.

El espacio que provee la tradición puede también poseer un sentido salvífico y, a la vez, novedoso. Es lo que sucede en el «Soneto inconsútil» de Galuco Mattoso, un poeta que hace del juego un principio constructivo fundamental (su mismo nombre artístico es una derivación lúdica del glaucoma que lo dejó ciego)³. La apelación al soneto tiene una función capital: de acuerdo con sus propias declaraciones, la forma ha sido

3 Señala al respecto Mario Cámara: «El significante, 'glaucomattoso' desinscripto del ámbito médico y reinscripto en el ámbito de la producción artística juguetó tempranamente con el pronóstico de una ceguera asegurada y estableció, en sus adyacencias paradigmáticas, relaciones con la oscuridad, el anonimato que podían leerse al trasluz de la dictadura y una dicción que convocaba al poeta bahiano y satírico del siglo XVII Gregorio de Mattos, cuyo apellido 'mattos-o' había absorbido» (Cámara, 2007, p. 99).

una tabla de salvación de su voluntad creadora, ya que su melopea característica ayuda la memorización y la construcción poética y le da así la posibilidad de seguir escribiendo (Bertín, Megegazzo y Amaral, 2017; Souto Silva, 2008).

Tono satírico, intertextualidad paródica y escatología son rasgos de la escritura de Mattoso. Estos aspectos están presentes en la tetralogía de sonetos de su etapa ciega, escrita entre 1999 y 2000: *Centopéia: sonetos nojentos & quejandos* (1999), *Géleia de rococó: sonetos barrocos* (1999), *Paulisséiailhada: sonetos tópicos* (1999) y *Panacéia: sonetos colaterais* (2000). El soneto inconsútil pertenece a *Géleia de rococó* (Jalea de rococó), un título claramente lúdico. La materia se organiza en dos partes que corresponden a los cuartetos y los tercetos. Se puede reconocer una sección «histórica» que procede mediante el ejemplo de sonetistas ilustres. Mattoso despliega la sección retrospectiva en los cuartetos y la refiere a la memoria del poeta Jorge Mateus de Lima (1893-1953), que pasó por una fase vanguardista, negrista y luego retorna a una poesía de factura clásica en su *Livro de Sonetos* (1949) (Dias Cavalcanti, 2010, p. 3).

La sección teórica corresponde a los tercetos y se desarrolla fundamentalmente mediante comparaciones que revelan el valor de la forma para Mattoso: el soneto permanece por encima de los mares que vienen y van, como si estuviese siempre en el cielo; es un punto que ilumina la oscuridad, no como el cometa que pasa liderando la ocasión y cae. Esta comparación con el cometa está en clara referencia a las modas de las vanguardias. En cierto modo, pienso, la evaluación se realiza en un contexto en el que imperan el versolibrismo y la experimentación, practicada por el mismo autor en su etapa anterior. En este contexto, la recuperación del soneto y su revivificación pueden entenderse como una apuesta osada, como una forma de continuidad de esa voluntad innovadora. Paradójicamente,

hacia fines del siglo xx y principios del xxi la escritura de sonetos se vuelve un gesto de provocación y renovación de las prácticas imperantes.

En el soneto analizado se pone en evidencia una actitud dialógica con la tradición literaria precedente. Constituye una plataforma que puede ser reutilizada y recreada. A la vez se configura como un desafío que le permite al poeta medir su propia capacidad creadora. Si en los ejemplos anteriores la experiencia afectiva sublimada y puesta en relieve era el placer de la materialidad sonora de las palabras, en este se exhibe la alegría y el orgullo del bailarín que ha superado la pirueta con maestría y espera los aplausos.

Dimensión pragmática del juego

Cada poema nos invita «entrar en el juego». En los casos examinados, lo hace de manera implícita. La aceptación estará dada en el estado de empatía que establezcamos con él. Pero, en función de nuestros gustos o de nuestros conocimientos de la literatura, podemos comportarnos como jugadores inexpertos, sin entender por completo todas las estrategias necesarias para disfrutarlo, o como aguafiestas, si el juego nos disgusta o no nos llama la atención (Huizinga, 2007, pp. 25-26).

El grado de explicitación del juego puede, en ocasiones, ser mayor. Por ejemplo, cuando la invitación forma parte de la estructura misma del poema, como sucede en las célebres instrucciones de Tristán Tzará «Para hacer un poema dadaísta». Estimo que no es necesario citarlo: para escribir un poema dadaísta hay que seleccionar aleatoriamente secciones de un diario, colocarlas en una bolsa, sacudir bien, volcar luego sobre una superficie como salgan y ahí está el poema.

Se puede apreciar en este ejemplo, que el espacio y el grado que se da al componente lúdico están estrechamente relacionados con la poética del autor o con los principios del movimiento al que adhiere de manera declarada. Por lo general, las vanguardias tienden a resaltar ese elemento como un medio de provocación al lector y a las prácticas dominantes del campo en el que se insertan. Pero ese gesto puede perder efectividad con el tiempo, en la medida en que se reitera mecánicamente. Es, en cierta medida, lo que señala Mattoso con su analogía con el cometa que pasa y cae.

Juego y construcción del poema

He considerado distintas formas de jugar presentes en poemas del canon latinoamericano y francés contemporáneo. Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. De maneras muy diversas, la manifestación de este juego se da sobre todo en la materia verbal del poema y su disposición gráfica. Es decir, incide especialmente en el componente que describiré más adelante como *formación sensible*: la transformación poética de un género comercial en Juan López, la disposición gráfica en «Luxo», la aclimatación de formas populares ajenas a la tradición poética propia, la invención de palabras en *Zoo loco* y la recuperación de formas poéticas tradicionales en Mattoso.

El juego puede incidir en las demás dimensiones del poema. Por ejemplo, en la configuración de voces y pacientes, mediante el diálogo intertextual, mediante el uso manifiesto u oculto de elementos autobiográficos, mediante la alusión a personas o hechos del contexto social/ político/ institucional. Sin embargo, creo que en el espacio de la formación sensible

o a través de él, el juego adquiere su más patente visibilidad (Núñez Ramos, 1992, pp. 47 y ss.).

Un último aspecto creo necesario destacar con relación al impacto del juego en el poeta. Quien juega con pasión, lo hace seriamente. Desde mi punto de vista, los ejemplos examinados ponen de relieve un esfuerzo, un medirse con (el lenguaje, la tradición, la página, el lector potencial), un ensayo recurrente de prueba y error. Para el escritor, no se trata solo de diversión. Incluso, en algunos casos, este juego puede ser extenuante en función de cómo se realiza y de los aspectos comprometidos al momento de escribir. La poesía puede ser, siguiendo a Hölderlin, un juego peligroso.

Para ilustrar esta manera de entender, y concluir este apartado, me parece apropiado recuperar el pensamiento de Olga Orozco, quien en diálogo con la periodista Gladys Mérida, señala:

Inclusive uno de mis libros tiene ese título (*Los juegos peligrosos*) porque se trata de eso justamente. No de los juegos que me persiguen a través de las palabras, simplemente, sino por esa travesía por los abismos, por los bordes de lo inasible. Uno se siente de pronto sumergido en esos abismos o llevado hacia una asepsia muy alta, de tal modo que uno queda unido a la horizontalidad de la realidad cotidiana por un hilito que tiene la fragilidad de la nada... No sabe muchas veces si podrá descender o ascender a la superficie, si va a poder retomar la realidad, si no hay algo que se va a quebrar (Orozco y Mérida, 1995, p. 2).

En ocasiones, la creación representa esa travesía por los abismos, un recorrido que pone en riesgo la integridad del yo y que puede conducir a la frustración, la locura o el abandono de la actividad creadora.

Capítulo 3

El pacto lírico en los límites del texto

Presentación sintética de las formaciones

Me interesa en este apartado ofrecer una primera aproximación de carácter general a los constituyentes poemáticos de acuerdo con el modelo del pacto lírico. Para ello voy a recuperar la caracterización esbozada anteriormente en sus puntos esenciales:

- El pacto lírico pone en primer plano la experiencia del sentir/ padecer humano a través de una formalización de esa experiencia por medio del lenguaje.
- Por esta razón, el efecto que un poeta aspira a provocar en sus oyentes o lectores es que puedan reexperimentar ese estado.
- Para que el o los estados afectivos que permean el texto puedan ser revividos por el lector, es necesario que se asocien a una voz que los manifiesta y a un paciente que los experimenta.
- También es necesario una disposición particular del texto, es decir, un trabajo con la materia significativa que sea solidario con la expresión de dicho estado emocional.
- El trabajo con la materia significativa supone un subrayado que vuelve la atención del lector sobre la forma. Sin embargo, el poema no necesariamente se clausura sobre

sí mismo. En el texto, la construcción de sentido remite al mundo, pero en la forma de un «hacer ver de nuevo», «hacer ver con otros ojos» o proveer una nueva descripción de la realidad que transforme el modo en que estamos acostumbrados a percibirla.

Por qué formaciones

La caracterización discrimina cada uno de los componentes del pacto lírico en función de la experiencia puesta de relieve: la de lo afectivo. Es a partir de este elemento que se desagregan los demás componentes identificados: el componente relativo a la experiencia afectiva puesta de relieve; el componente de subjetividad que enuncia y siente; la estructura verbal-discursiva que permite su manifestación; la estructura de sentido que resulta de esa construcción.

Asimismo, cada componente se concibe en términos de «formaciones». Con esta categoría se quiere resaltar su índole dinámica, tanto en el proceso de escritura del poema como en el de su lectura.

¿Qué se entiende por dinámico? Como texto producido, el poema da una primera sensación de resultado, de forma cerrada y terminada. Sin embargo, supone un proceso, tanto en el acto de su producción, como en el de su reconstrucción comprensiva.

Durante su ideación y escritura, su hacerse hasta alcanzar el estado final implica un movimiento intelectual y emocional mediado por el cuerpo que impacta en cada uno de sus constituyentes. Asimismo, estos constituyentes se relacionan entre sí de manera continua para la producción de sentido y para el logro del efecto emocional al que aspira.

En la lectura, ese proceso vuelve a actualizarse en interacción con las competencias y conocimientos del sujeto lector. Como señala Peter Stockwell, las estrategias formales del texto son puestas en relieve en el trascurso de la lectura, en función de las experiencias y los conocimientos previos del lector como un proceso de contrastación entre figura y fondo (Stockwell, 2002, p. 14). Los diversos constituyentes del texto poseen cierta saliencia perceptiva. Un elemento es perceptivamente saliente cuando se destaca del resto de los elementos que conforman el campo perceptivo. Al destacarse, funciona como atractor de la atención del lector. De acuerdo con una poética cognitiva, «[...] leer un texto literario es una experiencia dinámica que implica un proceso de renovar la atención para crear y seguir de manera continua a una serie de relaciones entre figura y fondo» (Stockwell, 2002, p. 18)¹.

Veamos algunos ejemplos en función de los textos ya analizados. Tal como vimos, los rasgos estrictamente líricos de «Romántico» —la adopción de la voz del poseedor del Rambler, su caracterización como amante de los fierros, el paralelismo anafórico, las metáforas, las hipérboles— funcionaron como atractores de la atención de los lectores tanto en el formato estrictamente poético como en el formato «aviso clasificado». Por esta razón, incluso en esa modalidad, el lirismo del texto es identificado, puesto en primer plano como figura sobre el fondo de los otros clasificados que ocupaban la misma sección. Sus lectores lo identificaron como algo más que un clasificado, o al menos, como uno atípico, y por ello dudaron sobre la naturaleza seria o fingida de la venta.

1 La traducción es mía. En el original: *Reading a literary text is a dynamic experience, involving a process of renewing attention to create and follow the relations between figure and ground.*

Las relaciones figura/ fondo se ponen también en juego en el poema «Luxo» de Augusto de Campos. En este caso, como lectores tenemos que ser capaces de alternar la puesta de atención visual entre los bloques textuales de la palabra «luxo» y la configuración global de la palabra «lixo» para comprender el juego del poema y reconocer las interrelaciones de sentido que se dan entre ambas palabras. Pero este juego de alternancia queda asimismo vinculado con la oposición sonora «u»/«i». Posiblemente esta dimensión sea más saliente desde el punto de vista de la percepción auditiva para un hablante nativo del portugués, mucho más familiarizado tanto con las palabras como con los sonidos que la componen.

Por último, para que los constituyentes poemáticos puedan comportarse como atractores en función de su saliencia perceptiva es necesario un aprendizaje previo y un reconocimiento de su valor y funcionamiento en el sistema de la literatura. Es decir, el lector tiene que ser capaz de reconocer paralelismos, metáforas, hipérbolos. Tiene que conocer, por ejemplo, qué es un soneto, cómo se compone y qué representa como forma en la tradición literaria. Estos saberes son fundamentales para poder entender el poema de Glauco Mattoso y valorar la provocación que supone en el contexto de la poesía de fines del siglo xx.

Descripción de las formaciones

Rodriguez concibe cuatro aspectos que hacen posible la formalización de tales disposiciones en el pacto lírico: la formación afectiva general, la formación subjetiva, la formación sensible, la formación semántico-referencial. Su deslinde se efectúa con el fin de reconocer el funcionamiento del poema,

pero se parte de la premisa de que todas ellas se interrelacionan de manera continua, configurando una unidad.

1) Formación afectiva general

La formación afectiva general es el elemento capital de la configuración del poema (Rodríguez, 2003, pp. 129 y ss.). Constituye el núcleo de esa experiencia que este pone de relieve.

El lector recorre las distintas partes que componen el texto. Reconoce sus continuidades y rupturas. Por ejemplo, en un poema, el blanco que separa dos estrofas constituye una de esas rupturas posibles. Durante ese recorrido, extrae conclusiones parciales o definitivas. En cada momento de este proceso de lectura se redistribuyen de manera inteligible los acontecimientos de sentido y sus relaciones. La forma afectiva general determina el ordenamiento de estos acontecimientos y guía al lector en su recorrido interpretativo.

La formación afectiva general incide en todos los niveles de configuración del texto, particularmente en los referidos a la formación sensible. Se conforma a partir de los signos de la estructura discursiva que poseen un valor empático: fundamentalmente la selección léxica en conjunción con aspectos como la puesta en página, el ritmo, la organización estrófica.

Se distingue del tema, el cual se constituye en función de los componentes semánticos, porque atañe propiamente a las disposiciones afectivas y a las emociones predominantes en el poema.

La formación afectiva general engloba los signos poemáticos y les da una orientación de sentido. Es un componente dinámico, que se reorganiza con cada lectura. Por ello un mismo poema, leído a distintas edades o en diversas circunstancias vitales, puede producir efectos diversos. De este modo, la

forma afectiva general da orientaciones de lectura sin clausurar el sentido².

2) La formación subjetiva

La experiencia afectiva puesta de relieve en el poema encarna en una entidad y es expresada por una voz. La formación subjetiva permite la atribución de esa experiencia dicha en el poema a una voz específica, a distintas voces, a uno o varios sujetos. Finalmente, esa experiencia puede reconocerse como un estado empático sin sujeto explícito: un paisaje, un ambiente interior, un objeto que revela estados de tristeza o alegría; pero también en el desarrollo más o menos abstracto de temáticas tradicionales como la partida, la muerte, etc. (Rodríguez, 2003, pp. 137 y ss.).

3) La formación sensible

Esta formación da una encarnación material al estado afectivo en forma visual (la ocupación de la página; la distribución de los espacios negros y los espacios en blanco; la apelación a estructuras icónicas mediante la disposición de la materia verbal, por ejemplo) y sonora (el uso de distintos tipos de verso, con sistemas rítmicos específicos en función de factores como

2 Al leer el poema, el lector extrae conclusiones parciales o definitivas que redistribuyen de manera inteligible los acontecimientos de sentido (Rodríguez, 2003, p. 130). Este recorrido es abierto y se vuelve a realizar toda vez que se relee el poema. La lectura no agota la experiencia del poema, sino que esta se renueva cada vez que el lector gana en marcos de interpretación (por ejemplo, si conoce más la obra del autor al que corresponde el poema y puede relacionarlo en el contexto de la trayectoria expresiva de dicho autor) o modifica su propio horizonte de lectura (Rodríguez, 2003, p. 131).

su longitud y sus acentos; las combinaciones de versos en estrofas, la rima, las figuras retóricas de dicción como el paralelismo, la aliteración, los juegos de palabra, etc.) (Rodríguez, 2003, pp. 195 y ss.). La formación sensible puede ser considerada tanto desde una mirada local (el poema; una sección del poema; un verso) como global (un conjunto de poemas, el libro). Asimismo determina elecciones que atañen a la extensión y a la forma del discurso poético: desde formas de extremada síntesis y concentración como el haikú, hasta otras dilatadas como el poema extenso (un poema dividido en secciones o como serie que supera el centenar de versos y posee un componente narrativo laxo, como *Altazor* de Vicente Huidobro) o el poema en serie (un conjunto de poemas, numerados o no, que giran en torno a un tema como «Trece modos de contemplar a un mirlo» —perteneciente a *Harmonium* de Wallace Stevens— o exploran las posibilidades de una forma consolidada en la tradición como «Tankas» de *El oro de los tigres*, de Jorge Luis Borges).

4) La formación semántico-referencial

Se refiere a los procesos que hacen posible la construcción del sentido del poema y la determinación de su tema. En su constitución coadyuvan además las llamadas figuras de pensamiento (metáfora, ironía, por ejemplo) y los fenómenos de diálogo textual (literario, intermedial)³. Asimismo, esta formación es solidaria con la formación sensible ya que tanto el título como la organización en partes hacen posible la distribución de

3 Me refiero a textos poéticos que dialogan con otros de naturaleza no verbal como pueden ser una pintura, una escultura, un monumento arquitectónico, una composición musical.

las informaciones del texto y pueden producir efectos de sentido (por ejemplo, anticiparlo). Desde el modelo de Antonio Rodríguez, se entiende que la producción de sentido no se clausura en el texto, sino que puede abrirse al mundo. Esa apertura se oficia en los términos de una evocación: gracias a una referencialidad desdoblada —categoría que Rodríguez toma de Paul Ricoeur en sus estudios sobre la metáfora—, el poema puede remitir al mundo mediante su redescrición (Rodríguez, 2003, pp. 239 y ss.).



Capítulo 4

La formación afectiva general

Un florilegio de emociones básicas

Les propongo una pequeña galería de emociones básicas. Intentemos reconocer cuáles son y mediante qué recursos lingüístico-discursivos se manifiestan.

Tomaré la categoría de «emoción básica»¹ de Paul Ekman (2003) en tanto base del sentimiento que posee un programa neurológico asociado y se manifiesta en reacciones faciales reconocibles y diferenciadas para cada emoción. Ekman realizó su estudio con la tribu Fore en 1972 (Nueva Guinea):

[...] Demostró que ciertas expresiones faciales están asociadas a ciertas emociones y por ello, pueden calificarse

1 Las investigaciones de Ekman han recibido fuertes críticas, tanto desde el punto de vista de la metodología de recogida e interpretación de los datos como desde el punto de vista de los alcances (por ejemplo, la supuesta universalidad o transculturalidad de las emociones básicas). No es este el espacio para adentrarme en esta discusión. Recojo este modelo con un fin didáctico porque es útil para ejemplificar los estados afectivos presentes en la poesía y su modo de funcionamiento. Para quienes deseen profundizar este tema remito a Ekman, 2003 y López Rosetti, 2017. Para una discusión sobre el modelo de Ekman puede verse sintéticamente Leperski, 2017 y más detenidamente Leys, 2011.

como universales e innatas. Los miembros de este grupo nativo, los cuales no habían tenido nunca contacto con nadie de la cultura occidental, eran capaces de reconocer a través de fotografías con diversas expresiones faciales, las emociones que en ellas se mostraban. Debido a esto Ekman ha sostenido, sistemáticamente, que algunas emociones, al menos algunas, son universales e innatas: placer, angustia, miedo, sorpresa, cólera y disgusto o repugnancia. Pero, así como suscribe la existencia de emociones innatas, Ekman no descarta la presencia de otras que, aunque también inherente a la condición humana, sean acuñadas y conformadas culturalmente. Estas emociones son aprendidas en el sentido de que, aunque todo ser humano está capacitado para experimentarlas, ellas se refinan y toman formas de expresión específica debido a la experiencia cultural. Es el caso de emociones como la venganza, la culpabilidad, la vergüenza o turbación, la envidia, el amor, etcétera (Bermúdez Antúnez, 2010, p. 155).

1) Alegría: Pedro Salinas, «Qué alegría vivir...», en *La voz a ti debida* (1933)

Qué alegría vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos
me está viviendo.
Que cuando los espejos, los espías,
—azogues, almas cortas—, aseguran

que estoy aquí, yo inmóvil,
 con los ojos cerrados y los labios,
 negándome al amor
 de la luz, de la flor y de los nombres,
 la verdad trasvisible es que camino
 sin mis pasos, con otros,
 allá lejos, y allí
 estoy besando flores, luces, hablo.
 Que hay otro ser por el que miro el mundo
 porque me está queriendo con sus ojos
 (Salinas, 1980, p. 35).

La emoción que permea este poema de Pedro Salinas es la alegría. Aparece explícitamente mencionada en el primer verso. La evaluación de la vida como «transporte» y como entrega al otro confirma ese estado de plenitud. Asimismo, ese estado es entendido como «gran certidumbre». Es decir, no hay dudas que empañen la alegría sentida, aunque quienes rodean al sujeto —los espejos, los espías— afirmen que ese transporte no ha tenido lugar. Se trata así de una «verdad trasvisible» oscuramente reconocida, solo perceptible por el sujeto que la experimenta. Podemos suponer que este factor aumenta el placer, en la medida en que es exclusivo y no puede compartirse.

Este estado eufórico de felicidad descansa en la certidumbre de la unión: la amada, vive por él, y le permite besar flores que no toca, sentir la luz que brilla en otro espacio, hablar palabras no sospechadas por su silencio. Se trata de una unión profundísima que habilita al sujeto a trascender su aquí y su ahora, porque está siendo querido por los ojos y la voz de su amada.

2) Miedo: Olga Orozco, «Algunas anotaciones alrededor del miedo», en *Últimos poemas* (2009)

¿Qué puerta es esa que se entreabre y chirría en la noche
como si graznara el cuervo del último tejado?
Yo no he llamado a nadie. Yo no he pedido entrar en otro encierro.
Y ningún visitante puede venir aquí para envolverme como ráfaga
dulce,
como una boa de aterciopeladas y calientes plumas. [...]
Tal vez no hubiera nadie.
Que se contagie ahora la noche y no haya nadie.
Que me asista el espejo sin crueldad,
que las sagradas imágenes bajen y me asistan,
y la respiración de todos los que duermen acompañen mi solitaria
sombra.
Pero solo el rumor de una maldad sin rostro me responde. [...]
(Orozco, 2012, p. 443).

El título indica, antes de comenzar la lectura del poema, que se hablará del miedo. La pregunta inicial plantea una escena con ecos del poema «El cuervo» de Edgar Allan Poe o de una película de terror: es de noche, se escucha un «chirrido» —ya la palabra da escalofrío— y se menciona a un pájaro tradicionalmente asociado en occidente a la desgracia: el cuervo².

Sin explicación aparente, ya que la voz del poema expresa que «no ha llamado a nadie», irrumpen una presencia amena-

2 «En los sueños se lo considera como figura de mal agüero, ligado al temor previo al advenimiento de la desgracia. Es, además, el pájaro negro de los románticos, ululando sobre los campos de batalla para alimentarse de la carne de los cadáveres» (Chevalier y Gheerbrant, 1982, p. 285. La traducción es mía).

zadora en el espacio que habita. La figuración de ese espacio como un «aquí» al que nadie puede acceder con voluntad protectora, me hace pensar que el sentimiento de indefensión está relacionado, además, con la soledad del sujeto de la enunciación.

La oscuridad no permite ver con claridad y el sonido distante tampoco permite identificar qué es esa presencia. De allí la suposición de que este ser desconocido no viene a proteger al yo, sino a amenazarlo. Ante el reclamo de asistencia, lo único que se obtiene es «[...] el rumor de una maldad sin rostro». El sujeto de la enunciación se siente sin protección y la imposibilidad de dar un rostro a esa presencia amenazante aumenta la intensidad de ese sentimiento. Las anotaciones de Olga Orozco reflejan así la conducta prototípica de un sujeto bajo el imperio del temor.

3) Ira: Enrique Banchs, «Tornasolando el flanco...», en *La urna* (1911)

Tornasolando el flanco a su sinuoso
paso va el tigre suave como un verso
y la ferocidad pule cual terso
topacio el ojo seco y vigoroso.

Y despereza el músculo alevoso
de los ijares³, lánguido y perverso
y se recuesta lento en el disperso
otoño de las hojas. El reposo...

3 Cada una de las dos cavidades simétricamente colocadas entre las costillas falsas y los huesos de las caderas en el ser humano y en animales mamíferos.

El reposo en la selva silenciosa.
La testa⁴ chata entre las garras finas
y el ojo fijo, impávido custodio.

Espía mientras bate con nerviosa
cola el haz de las férulas⁵ vecinas,
en reprimido acecho... así es mi odio.
(Banchs, 1981, pp. 347-348).

Contrariamente a lo que sucede en los ejemplos anteriores, no hay en este soneto, ni en el título ni en los primeros versos términos que explícitamente se refieran a un estado emocional.

En el segundo verso nos damos cuenta de que se habla de un tigre. Cuando leo estos dos primeros versos tengo la sensación de que la estructura sintáctica dislocada mediante el hipérbaton⁶ imita el movimiento, ondulante y sinuoso del tigre. Por otra parte, el hipérbaton, al desplazar la posición del núcleo del sujeto, demora o reprime la aparición de la fiera. Se trata de un movimiento suave, perfecto, pero que contiene la energía. El tigre contempla con ojos vigorosos, pulidos por la ferocidad.

Palabras como «tigre», «ferocidad», «vigoroso», ya me generan, como lector, una presuposición del estado anímico de este animal salvaje, en conjunción con otras palabras y sintagmas

4 Cabeza.

5 Cañas.

6 Hipérbaton: figura retórica que consiste en la alteración del orden sintáctico habitual de la frase con una función de provocar sorpresa o de subrayar el elemento fuera de ese orden. La disposición «razonable» de la frase hubiese sido: «El tigre va tornasolando el flanco a su paso sinuoso».

como «músculo alevoso», «perverso», «nerviosa cola», «reprimido acecho». Está esperando, está conteniendo toda su energía, su ferocidad, su encarnizamiento para lanzarse sobre la presa...

Y se lanza en el último verso: el tigre era en realidad una alegoría del odio del sujeto de la enunciación. El lector puede ahora reconfigurar el sentido del poema y reconocer el estado afectivo puesto en primer plano: la ira. Pensemos en nuestros propios enojos y analicemos si la conducta del tigre no presenta puntos de contacto con los estallidos de una ira contenida.

Al representar la emoción de este modo, Enrique Banchs recrea un modelo cognitivo cultural bastante extendido en occidente: la figuración del hombre iracundo como si fuese un animal salvaje. Se trata de un modelo que descansa en la idea de que cada ser humano esconde o guarda algo de animalidad, que emerge en circunstancias de presión o de amenaza. En tales circunstancias, pierde el control, o la vigilancia racional de sus conductas (Lakoff y Kövecses, 1987, p. 206). Dicho modelo se cristaliza en expresiones populares como «Fulanito me ladró» o cultas como «*Homo homini lupus*» [El hombre lobo del hombre], popularizada por el filósofo inglés Thomas Hobbes para referirse al egoísmo y la violencia humana sobre su propia especie. Magistralmente, y dando una serie de rasgos peculiares que se distancian del modelo típico (por ejemplo, en la forma en que se presenta mediante la analogía, la vigilancia y el cálculo del tigre sobre su presa), Banchs nos ofrece una reelaboración estética de esta metáfora conceptual de la ira.

4) Tristeza: Amelia Biagioni, «Lluvia», en *Sonata de soledad* (1954)

Llueve porque te nombro y estoy triste,
porque ando tu silencio recorriendo,

y porque tanto mi esperanza insiste,
que deshojada en agua voy muriendo.

La lluvia es mi llamado que persiste
y que afuera te aguarda, padeciendo,
mientras por un camino que no existe
como una despedida estás viniendo.

(Biagioni, 2009, p. 83).

Los ejemplos que asocian la lluvia a un estado de tristeza o nostalgia abundan en poesía. Recuerdo por ejemplo los versos de *Romanzas sin palabras* (1874) de Paul Verlaine: «*Il pleut dans mon coeur / comme il pleut dans la ville*» [Llueve en mi corazón / como llueve en la ciudad] (p. 321); o los de «Olas grises», *El libro de los paisajes* (1917) de Lepoldo Lugones: «Llueve en el mar con un murmullo lento / la brisa gime tanto que da pena» (p. 215); o los de Jorge Luis Borges en «La lluvia» de *El hacedor* (1960), que asocian el fenómeno al recuerdo del paraíso perdido de la infancia: «Quien la oye caer ha recobrado / el tiempo en que la suerte venturosa / le reveló una flor llamada rosa / y el curioso color del colorado» (p. 821). Posiblemente, pienso, el movimiento descendente de las gotas, el color gris del cielo, el rumor persistente y monótono del caer, promuevan ese estado anímico.

Pero en el poema de Biagioni, a las propiedades «depresivas» de la lluvia se le suma el motivo amoroso. Si la lluvia no induce en el lector ningún estado emocional específico, la voz enunciativa se anticipa y le aclara en el primer verso que en su caso esta asociación es indisoluble y está además vinculada al nombre del amado ausente: «Llueve porque te nombro y estoy triste». Pareciera que solo ese recuerdo basta para generar la lluvia.

Como en Verlaine, la lluvia penetra en la interioridad del ser. Hasta tal punto, que el sujeto enunciador se transforma: «deshojada en agua voy muriendo». Esta transfiguración ha sido provocada por el dolor de la ausencia.

Por último, hay un aspecto de la formación sensible que ayuda a resaltar ese estado de tristeza. Se trata de la repetición estratégica de la palabra «lluvia» y sus derivados. Mediante este recurso la poeta imprime en el ánimo el carácter insistente y monótono del caer de las gotas, refuerza la sensación de estar completamente invadida por la lluvia y dolorida por la ausencia.

5) Asco: Federico García Lorca, «Paisaje de la multitud que vomita. (Anochecer de Coney Island)», en *Poeta en Nueva York (1929-1930)*

Llegaban los rumores de la selva del vómito
 con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
 con árboles fermentados y camareros incansables
 que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
 Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
 No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta,
 ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
 Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
 las puertas de pedernal donde se pudren nublos⁷ y postres [...].
 (Lorca, 1991, p. 473).

Ya desde el título hay un término que traduce la emoción básica predominante en este pasaje. Se trata de la palabra «vomita» / «vómito». Es un término que, como en el caso anteriormente analizado, también se repite intencionalmente pa-

7 Hongo pequeño que vive como parásito en el trigo y otros cereales.

ra intensificar el estado afectivo que el poeta intenta revivir: el asco.

En el fragmento hay referencias claras a la relación del asco con la ingesta de alimentos desagradables o en mal estado: «platos de sal bajo las arpas de la saliva», «gato que se tragó una rana», «pedernal donde se pudren nublos y postres». Los alimentos descompuestos «[...] que despiertan luego de vomitados» se revelan, salen del cementerio y se suman en la invasión zombi de Nueva York (Abraham, 2018, p. 298).

Herederero de la estetización de la fealdad de la metrópoli, inaugurada por Charles Baudelaire en *Las flores del mal* (1857), García Lorca expresa en este poema y en otros de *Poeta...* esta visión desoladora de una ciudad multitudinaria e implacable con sus habitantes. Una visión que despierta en él sentimientos de un rechazo visceral como el que puede apreciarse en el fragmento comentado.

6) Indignación: Alfonsina Storni, «Olvido», en *Ocre* (1925)

Lidia Rosa: hoy es martes y hace frío. En tu casa,
de piedra gris, tú duermes tu sueño en un costado
de la ciudad. ¿Aún guardas tu pecho enamorado,
ya que de amor moriste? Te diré lo que pasa:

El hombre que adorabas, de grises ojos crueles,
en la tarde de otoño fuma su cigarrillo.
Detrás de los cristales mira el cielo amarillo
y la calle en que vuelan desteñidos papeles.

Toma un libro, se acerca a la apagada estufa,

en el tomacorriente al sentarse la enchufa
y sólo se oye un ruido de papel desgarrado.

Las cinco. Tú caías a esta hora en su pecho,
y acaso te recuerda... Pero su blando lecho
ya tiene el hueco tibio de otro cuerpo rosado.
(Storni, 1961, p. 205).

El siguiente ejemplo nos presenta un desafío. No hay en el título ningún término que nos permita inferir de manera directa un estado emocional concreto. Esto no significa, sin embargo, que carezca del mismo. Si analizamos detenidamente podremos reconocerlo a partir de otros indicadores.

Notemos que en el poema se plantea desde el primer verso un simulacro de diálogo. El sujeto de la enunciación se dirige a una interlocutora llamada «Lidia Rosa». Además, en su interlocución aporta una caracterización que provee a los lectores informaciones clave: el mismo nombre es una suerte de estereotipo de mujer romántica. Y este estereotipo se convalida porque se presenta a Lidia Rosa aún, sumamente enamorada, muerta de amor. Frente a este arrobamiento, la voz enunciativa se siente obligada a decir lo que pasa, a revelar la verdad: ese hombre adorado, es cruel y olvidadizo y fuma tranquilamente un cigarrillo, después de haber tenido relaciones con otra mujer. Lidia Rosa es, tal vez, apenas un recuerdo. En esta pintura, el arrobamiento de la Lidia muerta de amor contrasta con el desinterés del don Juan.

Al revelar «lo que pasa», que Lidia Rosa sigue enamorada de alguien que solo la recuerda vagamente, como otra aventura pasajera, la voz enunciativa manifiesta su desprecio e indignación: su desestimación y rechazo tanto de la romántica enamorada como del olvidadizo y cruel. Se trata de un estado

afectivo más intelectual que los presentes en los ejemplos anteriores, que pone en juego un conjunto de valores en torno a lo que es el amor, un tipo de mujer y un tipo de hombre. De un modo artístico y en forma de soneto, el objetivo del poema es indignarse para generar una reacción en las destinatarias, invirtiendo, asimismo, los estereotipos femeninos presentes en la poesía amorosa escrita por hombres en su contexto de producción (Darío, Lugones, Carriego, por ejemplo).

El estado afectivo se infiere de este modo en función de los siguientes constituyentes: primero, la forma en que se representan los otros sujetos pacientes que intervienen en el caso (Lidia Rosa, el hombre que adorabas); segundo, los actos de habla realizados en el poema: revelar la verdad a la enamorada y amonestarla para que cambie de actitud.

He realizado este recorrido para tener ejemplos textuales que me permitan esbozar una descripción aproximada de lo que entendemos por «emoción» y por «estado afectivo» y evaluar, con posterioridad, su impacto en la construcción del poema.

Pathos, estado afectivo, emociones, tonalidades afectivas

La revaloración de la dimensión afectiva y de las emociones constituye un fenómeno que, desde saberes como la biología, la neurología, la psicología y la neuropsicología cognitiva, viene impactando, desde los 80, en ciencias sociales como la historia, la geografía, la teoría política, la teoría literaria, la historia del arte, los estudios culturales, por citar solo algunos campos (Leys, 2011, p. 434).

La justificación de este giro hacia lo afectivo, en palabras de Ruth Leys, tiene que ver con un sobredimensionamiento en es-

tos campos de la racionalidad, un olvido de nuestra condición corpórea y de la resonancia del plano de lo afectivo en la toma de decisiones o la generación de valores y creencias, por ejemplo (2011, p. 436)⁸. Desde ese mismo horizonte racionalista, la reflexión sobre las pasiones se ha recluso al espacio de la patología y de los desvaríos de la razón (Rodríguez, 2003, p. 100).

Antonio Rodríguez recupera la dimensión del *pathos* y de las emociones como experiencia radical que se pone de relieve en la poesía. Para ello recurre al pensamiento de la fenomenología y recupera principios de Maurice Merleau-Ponty, Otto-Friedrich Bollnow y Erwin Straus (2003, p. 100 y ss.).

La experiencia empática se vincula con la corporalidad desde una doble perspectiva. Por una parte, las emociones básicas de asco, temor, sorpresa o alegría tienen un soporte biológico (Bermúdez Antunez, 2010; López Rosetti, 2017). Su aparición:

- 1) Supone la circulación y transformación en nuestro organismo de información cerebral;

8 Creo que este olvido es parte de formas de la racionalidad moderna que se desarrollan, por ejemplo, con René Descartes. El pensamiento antiguo no se olvidó de esta dimensión de lo humano. Aristóteles, por ejemplo, vinculó el examen de las pasiones —de manifestación episódica— y de los hábitos (virtudes, vicios) —de manifestación más permanente— a la retórica. Tomó además en consideración el estudio del carácter del orador y del modo en que debía disponer los afectos del juez o de la asamblea para persuadir. En el libro segundo de su *Retórica*, ofrece detenidas reflexiones sobre la ira, el desprecio, la serenidad, el amor y el odio, el temor, el valor, la vergüenza, la compasión, la indignación, la envidia (Aristóteles, 1971, pp. 95-125). Asimismo, realiza una tipología de los caracteres de acuerdo con la edad (el carácter del joven, del viejo y del hombre maduro) y con circunstancias de la «fortuna» como la nobleza, la riqueza, el poder o la buena suerte (pp. 125-132).

- 2) Implica una respuesta física: aumento de la frecuencia respiratoria y de la presión arterial, sudoración, taquicardia, por ejemplo;
- 3) Posee una manifestación a través del rostro o de todo el cuerpo: una persona triste puede verse con el ceño levantado, una reducción en la apertura de los ojos, un descenso de la comisura de los labios, la cabeza hacia adelante y la mirada hacia abajo, por ejemplo (López Rosetti, 2017, pp. 78-79).

Por otra, el cuerpo es nuestro primer mediador con el entorno y con nosotros mismos. Nos permite desplazarnos y percibir el mundo. Nos da a conocer. Nos permite saludar, abrazar, percibir ese perfume de la amada que está llamado a ser sustantivo y no adjetivo, como dice Fogwill.

Expresamos empatía o antipatía con respecto a los otros a través del cuerpo: nos separamos si nos disgustan o no nos llaman la atención; nos acercamos cada vez más si sentimos aprecio. Nos agachamos para suplicar, para agradecer o para reconocer autoridad. Bajamos la mirada si nos provocan miedo.

Desde una concepción fenomenológica, esta dimensión afectiva asociada a nuestra condición de sujetos con cuerpo constituye una base en la que se asienta el resto de nuestros pensamientos y acciones. También, la formación de valores morales, estéticos y religiosos.

Nuestra percepción del mundo, nuestras reflexiones y acciones aparecen así tamizadas por experiencias patémicas: estados de ánimo, humores o temperamentos, emociones.

La manifestación de la emoción puede describirse como una 'puesta fuera de sí', un movimiento de pérdida de cierto equilibrio inicial, una desestabilización de la reflexividad del yo. Suele aparecer de manera episódica (se presenta en un momento y tiene una duración relativa), dinámica (crece o dismi-

nuye en intensidad), y puede ganar en complejidad (asociarse a pensamientos o valores) (Bermúdez Antúnez, 2010, p. 149). Emerge en función de factores desencadenantes —la recepción de una mala noticia, la llegada inesperada de un amigo, la percepción de un aroma placentero— o de acciones asociadas a esos factores (Rodríguez, 2009a).

Se discute actualmente acerca de la duración del estado emocional. A veces no se manifiesta como un pico fulgurante y puntual, sino que implica un proceso con ascenso, apogeo, meseta y descenso hasta su resolución que puede prolongarse por horas. Por eso se puede hablar con más precisión de «episodio emocional» (Rodríguez, 2009a). Por ejemplo, el soneto del tigre de Enrique Banchs representa una suerte de episodio emocional sintetizado, desde la preparación del estado iracundo hasta su apogeo. Es decir, de acuerdo con la extensión del poema se pueden representar episodios emocionales en los que sea posible reconocer grados de intensidad e incluso cambios emocionales —por ejemplo, pasajes de la tristeza a la alegría; del desconsuelo a la esperanza—.

Al hablar de humores o temperamentos, nos referimos a estados afectivos cuya manifestación se extiende en el tiempo, sin factores desencadenantes o de finalización precisos, y de identificación más difusa, como un estado latente o una forma de estar en el mundo. Tienen un impacto en el comportamiento habitual y comprometen ritmos específicos, formas de actuar en el tiempo y en el espacio. Antonio Rodríguez los concibe también como tonalidades afectivas y distingue dos polos dominantes relacionados como un continuo entre los extremos (2003, pp. 107-114):

- Las tonalidades afectivas de la unión corresponden a un sujeto que siente confianza ante el mundo; que se vincu-

la a él mediante una relación de complementariedad, de sentirse en su lugar, de familiaridad con el espacio habitado, de proximidad con las cosas y consigo mismo; el espacio se percibe como algo sólido y firme; el tiempo se experimenta de manera regular y agradable; son tonalidades que remiten a estados de quietud, serenidad, expansión, reposo y dulzura. Las tonalidades de la unión pueden expresarse mediante modalidades eufóricas (como por ejemplo en el poema de Pedro Salinas) o modalidades serenas como sucede en el siguiente ejemplo breve de *El libro de los paisajes* (1917) de Leopoldo Lugones: «Tan jovial está el prado, / Y el azul tan sereno, / Que me he sentido bueno / Con todo lo creado» (Lugones, 1974, p. 527).

- Las tonalidades afectivas de la separación corresponden a un sujeto que manifiesta una preocupación existencial; que percibe el mundo como algo hostil, en una relación de apartamiento y rechazo. Supone experiencias de tensión, de lucha, de abatimiento. El suelo se vuelve frágil, los espacios se reducen. Se instala la desconfianza; el tiempo vivido es como un peso enorme y el futuro se presenta como un peligro. Las expectativas ante el mundo son el signo de una inadaptación radical, e implican un desequilibrio, simbolizado preferentemente por el movimiento de caída. Las experiencias que se presentan son las de cierre, oscuridad, rugosidad, dolor, inquietud. Las tonalidades afectivas de la separación pueden presentar modalidades angustiantes (de una inadecuación extrema) o simplemente disfóricas (melancólica). Veamos un ejemplo de modalidad angustiante, el poema «El infierno musical» del libro homónimo (1971) de Alejandra Pizarnik: «Golpean con soles / Nada se acopla con nada aquí / Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos

de mi memoria / Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas / *La cantidad de fragmentos me desgarran* [...]» (Pizarnik, 1971, p. 21). Vemos en este ejemplo la situación de una paciente que habita un espacio opresivo, desacomodado, que la golpea, la viola y la desgarran.

La formación afectiva general

Para Antonio Rodríguez (2003, pp. 129 y ss.), las experiencias emocionales constituyen el fundamento del acto configurador del poema. Por ello entre sus constituyentes, el que ocupa el papel radical, porque determina a los otros, es la «formación afectiva general». Puede caracterizarse como el estado afectivo predominante en el poema. Se califica de «general» porque lo atraviesa en el proceso mismo de construcción, en su resultado como obra y en el proceso reestructivo del lector. De allí que este componente pueda ser concebido como la «piedra angular» de la configuración del poema. La piedra angular es la primera en la construcción de una base de cimentación. Todas las otras se dispondrán en relación con ella. Es la que determina toda la posición de la estructura.

Podemos considerar este carácter fundacional del mundo afectivo desde dos perspectivas, la del escritor y la del lector. Con relación a la primera, me parece valiosa la siguiente reflexión de Alicia Genovese sobre la forma en que esa conmoción emocional primigenia actúa en el desarrollo de la configuración del poema:

[...] Es como si en esa primera fluencia de un yo invadido por el mundo, por lo otro, ya sea en su atracción o en su desapego, se formaran los primeros anillos de una columna

vertebral fantasmática que todavía debe revelarse, encontrar sus objetos, y donde la escritura pulsionada se mueve en zonas de avance o de retorno. Si quien escribe puede continuar deslizándose por el túnel que le cava esa primera emisión de voz, asociando otros sentidos, otras significaciones azarosas, pero, apegado al impulso primero que se reconoce como válido, la estructura del poema se va deslizando autojustificada. [...] El *logos*, el saber hacer con el lenguaje, permanece activo durante todo ese proceso, extendiendo rieles, crea la vía para el deslizamiento de la emoción, para que no pierda potencia ni se desvanezca en el mero juego formal o en un temor a decir (Genovese, 2023, pp. 36-37).

Notemos que la analogía de la «columna vertebral fantasmática» está en absoluta consonancia con la idea de Rodríguez de la formación afectiva como piedra angular del poema.

Desde el punto de vista de la recepción, cuando leemos el poema, recorremos cada una de sus líneas, de sus estrofas. Nos detenemos en los puntos. Respiramos un poco más y dejamos pasar segundos imperceptibles en el blanco que separa dos estrofas. Comprendemos sus palabras y su ordenamiento sintáctico.

Estos movimientos —que son a la vez del cuerpo, de la pronunciación en voz baja o en voz alta, de la mente— implican momentos de continuidad y momentos de corte. A partir de ellos extraemos conclusiones, provisionarias primero y, al llegar al final del poema, definitivas. La formación afectiva general acompaña el desarrollo de cada uno de estos momentos como un filtro que permea la comprensión y la fruición del texto. Como lectores entonces reconocemos esa «[...] línea de fuerza (emocional) invisible que impulsa, sostiene y alimenta» el sentido del poema (Genovese, 2023, p. 29).

Volvamos al soneto del tigre de Enrique Banchs. Hasta la primera mitad del verso catorce, la representación del animal que acecha y se prepara para atacar constituye una continuidad temática y figurativa. Pero esta unidad presenta pequeños cortes que pueden graficarse mediante el siguiente esquema:

- 1) Presentación del tigre: primer cuarteto;
- 2) Preparación del tigre que se recuesta estratégicamente para atacar: segundo cuarteto;
- 3) Reposo anhelante y espionaje de la víctima: tercetos hasta la primera mitad del verso catorce. Los puntos suspensivos marcan un corte en esta continuidad y preparan la irrupción de la clave del poema; y,
- 4) Salto y revelación: segunda mitad del verso catorce.

El sintagma «mi odio» representa un corte porque interrumpe la isotopía temática y figurativa inicial y obliga a releer todos los eventos de sentido anteriores en clave de metáfora/ analogía: el poema no habla de un tigre en tanto animal salvaje, sino del odio de un sujeto representado como tigre. Esta revelación final nos permite redistribuir de manera inteligible todos los acontecimientos de sentido y sus relaciones.

Este orden está determinado por la formación afectiva general. Asimismo, dicha formación acompaña nuestro recorrido interpretativo y nuestro ánimo en la apropiación empática del poema. Creo importante destacar que, en su condición de piedra angular, la formación afectiva general ha impactado en el resto de las formaciones.

Desde el punto de vista de la formación semántico-referencial, ha determinado la elección primera de la asociación cólera/ tigre. Ha guiado el despliegue de esta analogía en la

visión de la preparación del animal antes de atacar. Ha determinado la estrategia de mantener el enigma del verdadero sentido hasta el final, justamente para potenciar el efecto de sorpresa y la posibilidad de asociarnos a esta manera de experimentar la cólera.

Desde el punto de vista de la formación sensible, podemos pensar que, dado que el texto pertenece al poemario *La urna*, que es una colección de sonetos, la elección de esta combinación estrófica constituye una plataforma compositiva previa. Pero en el interior de la forma soneto hay un margen de elecciones y posibilidades de estructuración que están en función de revivir la experiencia del odio del modo más llamativo que se pueda. Por ejemplo:

1) El uso del encabalgamiento⁹ que imita la sinuosidad del tigre:

Tornasolando el flanco a su sinuoso
paso...
y la ferocidad pule cual terso
topacio...
Y despereza el músculo alevoso
de los ijares,

2) El enlace que se establece entre el segundo cuarteto y el primer terceto mediante la repetición del sintagma «El reposo...», en posición final primero e inicial luego. Notemos que, además, en el último verso del segundo cuarteto,

9 *Encabalgamiento*: fenómeno métrico que se presenta cuando la unidad sintáctica excede la pausa versal y se desborda en el verso siguiente o cuando culmina antes del final del verso y anticipa, después del punto, elementos de la unidad de sentido del verso siguiente.

el punto seguido marca un mínimo detenimiento en la enunciación. Una función similar, tienen los puntos suspensivos. Así, la sintaxis acompaña/ imita el movimiento del animal, sus avances y detenimientos estratégicos:

otoño de las hojas. El reposo...
El reposo en la selva silenciosa...

Por último, en cuanto a la formación subjetiva, la sorpresa está además sustentada en el abrupto cambio de persona de la enunciación. Todo el soneto se enuncia en tercera persona y, en la segunda mitad del último verso, emerge un yo, a través del posesivo «mi». Creo que esta singularización del odio, esta manifestación de que no se trata del odio en general sino de uno específico, le otorga una encarnación que potencia el efecto final y promueve la empatía del lector.

Formación afectiva general y formación semántica (tema)

En la medida en que la formación afectiva general impacta, como hemos visto en este ejemplo, en la totalidad de la configuración del poema se distingue del tema. El tema se refiere especialmente a los contenidos semánticos y su organización. La formación afectiva general remite a la experiencia afectiva que desea revivirse. Sin embargo, creo conveniente señalar que, en el caso del poema de Banchs, el tema es el odio y la experiencia afectiva es una forma de experimentar ese odio. Lo mismo sucede con el poema de Olga Orozco sobre el miedo. Hay, como vemos, una relativa coincidencia porque el estado afectivo aparece en estos «tematizado» es decir, vuelto objeto de la indagación poética.

No siempre será así. Por ejemplo, en el poema de Salinas, el tema es la profunda unidad entre sujeto y amada y la forma afectiva general predominante es la alegría. En el de Storni, el tema —tradicional— es la inconstancia del amante y la ingenuidad de la amada y la forma afectiva general predominante es la indignación. Así, estado afectivo y tema se asocian y se acompañan. Temas como la ausencia, por ejemplo, están tradicionalmente asociados al dolor —como sucede en el soneto de Amelia Biagioni— o a otros sentimientos como el rencor. Entre formación afectiva general y tema se pueden establecer relaciones de implicación o de causa-efecto. La unidad amorosa es la causa del estado de felicidad; la ausencia del amado provoca la tristeza; la ingenuidad de rendirse a un amante inconstante provoca la indignación. De este modo, la formación afectiva general ofrece al lector orientaciones interpretativas, quien reconocerá en cada caso las interrelaciones entre los componentes poemáticos, pero no cierra nunca el sentido.

Ya señalé que la formación afectiva general es un dispositivo dinámico porque se interrelaciona con el resto de las formaciones. Creo conveniente resaltar que, de acuerdo con Rodríguez, es además intersubjetivo (2003, pp. 131-133). Esto es así porque es reconstruida por el lector, en función de sus experiencias líricas previas, de su enciclopedia literaria y cultural, de su temperamento o su estado de ánimo al momento de la lectura, de su edad, de su género, de la manera en que su cultura ha reconfigurado el amplio campo de las emociones básicas y sus modos de manifestación corporal y verbal¹⁰.

10 Por esta razón, para Rodríguez, el horizonte de análisis y comprensión de la forma afectiva general es una hermenéutica centrada en la interacción entre el texto y sus efectos potenciales en el lector. Un examen meramente lingüístico, «liricológico» o psicológico sería reductivo (2003, p. 131).

Por otra parte, está siempre en formación, es decir, se reorganiza con cada lectura particular. Si bien está presente en los rasgos compositivos del texto, se activa durante el proceso de lectura e interpretación. Por esta razón, se percibe de manera diversa en cada circunstancia. Una segunda lectura del soneto de Banchs pierde en parte su componente de sorpresa, pero permite destacar otras resonancias y otras cualidades del texto.

Cómo reconocer la forma afectiva general en el análisis de los poemas

Frente a un poema concreto y en situación de explicarlo o enseñarlo a otros, ¿cómo podemos identificar la formación afectiva general? Repasemos las estrategias que he utilizado en el comentario de los textos incluidos en esta sección:

1) Mediante el reconocimiento de las palabras —desde el título y en todo el cuerpo del poema— que expresan estados afectivos: sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios; es la estrategia empleada en los poemas de Salinas, Orozco, Biagioni y Lorca, por ejemplo.

2) Mediante la identificación de estados, conceptos, figuras que hacen referencia directa o analógica a esos estados emocionales: si bien en el final del poema aparece la palabra «odio», esta estrategia está también presente en el análisis del poema de Enrique Banchs. Momentos del día como el atardecer, situaciones vitales como una despedida, conceptos como «libertad» en nuestra cultura y nuestras prácticas están asociados a y son generadores de estados afectivos particulares: la tristeza en el caso del

atardecer o de la despedida, la alegría en el caso de la libertad.

3) Mediante el reconocimiento de la forma en que se representan los pacientes del poema y los actos de habla que se realizan en él: rogar, mandar, amonestar, degradar son acciones que implican habitualmente estados emocionales asociados en su realización como, por ejemplo, temor, ira, disgusto o sentimiento de superioridad.

4) Aunque no es un indicador concluyente, ciertos subgéneros poéticos están tradicionalmente asociados a estados afectivos. Por ejemplo, la elegía funeral a la tristeza que ocasiona la pérdida de un ser querido; la oda tiene como objetivo la celebración y por ello suele estar asociada a estados como la alegría, el orgullo y a tonalidades afectivas de la unión con carácter eufórico o sereno.

5) El uso de la sintaxis (como en el poema de Banchs) y de ciertos signos como los de interrogación, de exclamación o los puntos suspensivos que son medios de la lengua para subrayar la presencia de tales estados.

6) La disposición gráfica del poema puede, en ocasiones, ser un indicador difuso de estados emocionales. Veamos el poema «Il pleut» [«Llueve»] de *Caligramas* (1918) de Guillaume Apollinaire:

Il pleut

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes agricoles
 à couto sil pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
 à couto tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

(Apollinaire, 2007, p. 64).

Antes incluso de leer el texto y de entenderlo, la disposición de las oraciones que componen este caligrama en forma de líneas de lluvia sobre la página sugiere un descenso que puede entenderse también, eventualmente, como una caída anímica¹¹. Traducido y dispuesto en una forma más legible, el texto reza:

Llueven voces de mujeres como si estuvieran muertas hasta en
el recuerdo
también vosotras llovéis, maravillosos encuentros de mi vida,
gotitas
y esas nubes rebeldes que se ponen a relinchar todo un universo
de ciudades auriculares
escucha cómo llueve mientras la pena y el desdén lloran una
antigua música
escucha caer los hilos que te sujetan arriba y abajo¹².

11 La disposición gráfica habilita otros recorridos interpretativos: las líneas sugieren las cuerdas o «hilos» de un instrumento que llora esa «antigua música», extrañada en el poema. En este sentido podría entenderse como una elegía metapoética, como cierta nostalgia de las formas tradicionales de versificación y su inherente musicalidad. Para estas interpretaciones posibles ver Chol, 2009, p. 238. En esta interpretación del caligrama y de sus efectos me aparto de la visión de Antonio Rodríguez quien considera que «[...] la estrategia de los caligramas contribuye poco en su disposición gráfica al efecto global del pacto lírico» (2003, pp. 207-208). La forma plástica del caligrama para Rodríguez está más orientada a la representación de un contenido temático que a la puesta en relieve de un estado afectivo.

12 La traducción es mía. En el original: *Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir / c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes / et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires / écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique / écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas.*

Como puede deducirse a partir de la lectura, la disposición plástica del caligrama acompaña entonces el estado afectivo de la pena que el poema expresa verbalmente y que responde a una asociación ya establecida en la tradición literaria, como vimos al comentar el poema de Amelia Biagioni. Sin embargo, a partir de la primera impresión que el texto sugiere en su condición de dibujo, es necesario pasar a un trabajo interpretativo. Si contrastamos la versión original con la traducción en forma horizontal, advertimos que el original le plantea al lector una tarea que es más lenta porque desafía la linealidad y la horizontalidad del lenguaje verbal y supone de parte de él un desciframiento. Signo icónico y signo verbal se articulan invitándolo a una participación activa en la construcción de sentido (Chol, 2009, p. 239).



Capítulo 5

La formación subjetiva

El soporte de la experiencia afectiva

Para darse a conocer en el poema las emociones necesitan una entidad que las experimente y una voz que las exprese. Alguien siente alegría y dice «vuelo de contento»; alguien se compenetra con la paz del paisaje y lo describe como jovial y sereno; alguien se prepara para explotar de ira y afirma: «así es mi odio».

El componente mediante el cual se construye esa entidad experimentante y enunciativa es caracterizado por Antonio Rodríguez como «formación subjetiva» (2003, p. 137 y ss.). Es un componente sumamente complejo y dinámico que comprende:

- 1) La voz enunciativa;
- 2) Las situaciones comunicativas que se plantean con su acto de enunciación, el tiempo y el espacio presupuestos en dicho acto, los posibles interlocutores a quienes se dirige; y,
- 3) Las entidades que experimentan el/los estado/s afectivo/s del poema.

La determinación del estatuto de la voz enunciativa y de la entidad experimentante del estado afectivo es, posiblemente

te, el problema que ha generado más controversia en las teorías de la lírica (Cabo Aseguinolaza, 1999; Gallego Díaz, 2006; Zonana, 2007).

Tradicionalmente se ha considerado a la poesía lírica, en función de su concepción romántica, como el género que, por antonomasia, expresa una subjetividad (Abrams, 1975; Broda, 1997; Combe, 1996; Gallego Díaz, 2006; García Berrio y Huerta Calvo, 1992; Genette, 1988; Guerrero, 1998; Jackson, 1998, 2001; Schaeffer, 1980; Rodríguez, 2003 y 2006). A pesar de las críticas que ha recibido y de las transformaciones de la poesía contemporánea, este enfoque continúa vigente, ya como un modelo cultural consolidado acerca del lirismo, ya como modelo explicativo escolar.

De la relación entre poesía y subjetividad se podrían inferir ciertas características del discurso lírico:

- a) Su fundamento biográfico y por ello su carácter autobiográfico: quien enuncia «[...] la verdad trasvisible es que camino / sin mis pasos, con otros, / allá lejos, y allí / estoy besando flores, luces, hablo» es Pedro Salinas y su alegría tiene un soporte experiencial concreto (aunque no podamos datar fehacientemente la circunstancia específica que generó esta afirmación y este gozo).
- b) Si el poema es necesariamente autobiográfico, la enunciación no construye un mundo ficticio ni apela a ninguna estrategia de ficción para la expresión del estado afectivo.
- c) Si el poema es autobiográfico, el enunciado es veraz, auténtico, sincero.
- d) La experiencia manifestada a través del poema corresponde a la intimidad del enunciador.
- e) Dada su condición personal, autobiográfica, la enunciación lírica es preferentemente monódica, es decir, co-

rresponde a una sola voz (la del poeta). La intertextualidad o la participación de más de una voz enunciativa en un mismo texto no serían rasgos compatibles con la lógica del poema lírico.

f) Si el poema es expresión de una subjetividad, la persona gramatical predominante o más adecuada es la primera del singular.

Sin embargo, una multitud de textos líricos desafía esta concepción y sus posibles corolarios o no pueden explicarse coherentemente desde su horizonte explicativo. Voy a comentar, brevemente, algunos ejemplos:

Jorge Luis Borges, «Poema conjetural», en *El otro, el mismo* (1964)

[...] Yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte [...].
(Borges, 1974, p. 867).

«Yo, Francisco Narciso de Laprida», en principio, no es un enunciado que, con propiedad, pueda emplear Jorge Luis Borges por la sencilla razón de que Borges no es Laprida. Comparten el ser argentinos, comparten el gusto por la vida intelectual, sienten la dicotomía entre las armas y las letras,

pero no pertenecen al mismo tiempo. Las diferencias podrían multiplicarse.

Sin embargo, como lo ha hecho ya la crítica, es posible pensar que Borges se refleja en Laprida. Así, la comprensión (o resignación) ante el destino sudamericano, la visión de que los bárbaros están llamados a triunfar siempre en Argentina, ya sea en 1829 (en que Laprida muere en manos de las tropas de Félix de Aldao) o en 1943 (fecha en que Borges escribe el poema y en que tiene lugar el golpe de estado de Edelmiro Farrell y Juan Domingo Perón) parece identificarlos (González, 2007). Y, sin embargo, Borges no es Laprida.

El pronombre de primera persona «yo» puede entenderse aquí como una máscara. Se trata de una estrategia ya empleada por el poeta romántico inglés Robert Browning: el monólogo dramático, de enorme fortuna en la poesía contemporánea. La lectura autobiográfica puede sostenerse con tenacidad solo si se acepta este juego. Pero como tal, el juego implica una estrategia conjetural, como reza el título del poema: un meterse en la mente de Laprida e imaginar su estado emocional en el momento en que está a punto de morir. Un juego que está muy próximo a la ficción, pues no hay manera de constatar fehacientemente que Laprida pensó eso antes de morir (aunque hay muchas otras páginas de Jorge Luis Borges que refieren ese pensamiento).

Como si este juego no fuese suficiente para desafiar la lógica de la poesía como expresión de una subjetividad, Borges introduce otro: se trata de la cita apenas modificada del verso 99 del Canto V del «Purgatorio» de la *Divina comedia* de Dante Alighieri. Corresponde al relato de Buonconte da Montefeltro, capitán gibelino de Arezzo en la guerra contra los güelfos de Florencia, que muere en la batalla de Campaldino. Ya mencioné que la batalla de Pilar es en el año

1829; la de Campaldino, en 1289. Las guerras entre güelfos y gibelinos podrían verse también como un espejo de las guerras entre unitarios y federales. Finalmente, cabe apuntar que tanto Laprida como Aldao (mencionado en el epígrafe del poema) fueron intelectuales que se vieron arrojados a las armas (Aldao era monje antes de ser caudillo). La multiplicación de estos espejos (Laprida/ Aldao; Borges/ Laprida; Laprida/ Buonconte; güelfos y gibelinos/ unitarios y federales; Pilar/ Campaldino) genera, como bien señala Javier Roberto González, de quien tomo estos apuntes, una puesta en abismo que confirma la hipótesis muy borgiana del carácter arquetípico y cíclico de la historia universal (González, 2007, p. 27).

Pero, aunque Borges apele a la máscara y a la polifonía textual, estas estrategias no menoscaban la eficacia de su poema, no desmerecen su tenor lírico, ni su «sinceridad» emocional. Muy por el contrario, el temor y la frustración que predominan en el poema son potenciados al máximo por estos recursos.

Leopoldo Marechal, «Balada para los niños que serán poetas», en *Días como flechas* (1926)

La reina Til desnuda una risa de fragua.
 Todos los pájaros de la danza nacen en su pie volátil.
 Sus ojos parecen dos lebreles recién castigados...
 Desde un país donde se abre el huevo de las mañanas
 vino el Príncipe a caballo de su alegría:
 ¡Busco tu risa forjada por herreros musicales
 y alegre como la sal gema que hacen arder los brujos!

Tu reír es el asta donde flamean los días asoleados;
 yo soy un hondero que soñó con el pájaro de tu risa...

Pero no busco tu danza
 ni tus ojos más tristes que dos viudas.
 El Príncipe se fue a caballo de su alegría:
 la reina Til desnuda una risa de fragua [...].
 (Marechal, 1984, p. 63).

Días como flechas (1926) es considerado por Marechal como el libro que inaugura su historia literaria. Este espíritu inaugural implica un descubrimiento del mundo, un deseo adánico de nombrar y representar todo como si fuese descubierto por primera vez. En muchos poemas, el niño es una de las formas en que se autorepresenta el poeta. De allí el espíritu de cuento de hadas que permea esta balada.

El fragmento muestra un afán lúdico desde su misma gestación. En el ejemplo anterior, la enunciación en primera persona se sostiene en todo el poema. En este caso, hay un desplazamiento: se inicia en tercera persona con la presentación de la reina Til; luego, este enunciador cede la voz al pretendiente que viene a cortejarla y a manifestar qué estima y qué rechaza de la reina. La escena se cierra cuando la enunciación vuelve a la tercera persona para indicar la partida del supuesto conquistador.

Este esquema se repite por tres veces con otros pretendientes de la reina Til: el rey Bamb y sir Olaf. Ninguno resulta digno de desposarse con ella porque no la aceptan en la totalidad de su ser. El poema se cierra en una cuarta sección en la que el enunciador en tercera persona advierte que la reina permanecerá dormida hasta que llegue el rey que «[...] busque / los pies bailarines / los ojos que llueven, / la risa de fragua» (Marechal, 1984, p. 64) de Til.

Como puede verse, la instancia de discurso no es fija sino móvil (Zonana, 2007), al producirse cambios en el uso de

las personas enunciatoras¹. De todos estos enunciadores en primera y en tercera persona, ¿cuál puede relacionarse con Marechal? ¿Cómo podríamos justificar nuestra elección a partir de los datos textuales?

Por otra parte, en el ejemplo anterior podríamos apelar a los puntos de encuentro entre el enunciador Laprida y Borges o hablar del uso de una máscara. En este caso, esa posibilidad no encuentra otros soportes. La enunciación se va desplazando y genera un esquema polifónico en el que cada enunciador en primera persona, junto con el enunciador en tercera persona, habla, evalúa y exhibe sus emociones desde un horizonte diverso. También se multiplican los pacientes: la reina Til, el príncipe, el rey Bamb, sir Olaf, el enunciador en tercera persona.

La formación afectiva general se va configurando así progresivamente y combina el goce inocente del mundo infantil recreado, la sorpresa y la alegría que provocan las metáforas vanguardistas, la frustración del amor que no se concreta y la expectación del amante ideal. Aparece así repartida en varios pacientes y en varios enunciadores.

Eduardo González Lanuza, «Árbol», en *Prismas* (1924)

En las ramas torturadas
se ha desgarrado la angustia.

1 La noción «instancia de discurso» fue acuñada por Émile Benveniste (1966). Se trata de un fenómeno asociado al uso de los pronombres de primera y segunda persona. Para Benveniste, cada vez que un locutor usa el pronombre «yo» remite al proceso mismo de la enunciación (p. 252). «Yo» es un marcador que corresponde a la persona que enuncia la presente instancia de discurso y, en función de ella, por el carácter sistemático de la lengua, establece en esa instancia un sistema particular de relaciones con coordenadas como los destinatarios, el espacio y el tiempo de la enunciación (p. 255).

La mano del árbol pide
 una limosna de luna.
 (González Lanuza, 1924, p. 24).

El presente poema breve pertenece también a un libro enrolado en las vanguardias literarias: *Prismas*, de Eduardo González Lanuza. La poesía martinfierrista argentina se propuso renovar el imaginario heredado mediante el empleo de metáforas innovadoras. En este caso, a través del recurso se representa un paisaje antropomorfizado: el árbol con sus ramas en la noche aparece como una mano que mendiga una limosna, la luna que aparece como moneda entregada. Notemos que, en este caso, toda la enunciación se realiza en tercera persona. Es el paisaje el que se presenta como el paciente principal del poema: las ramas son torturadas y sienten la angustia; el árbol, humillado, solicita la limosna.

Podríamos afirmar que estas entidades no se angustian, no piden limosna y que, en realidad, la visión expresa un estado afectivo que el enunciador en tercera persona deposita, mediante la personificación, en el paisaje. El estado afectivo se difracta en los objetos representados que aparecen, así, como sus soportes y experimentantes. Se trata de una situación sumamente frecuente en la lírica paisajística: poemarios como *El libro de los paisajes* (1917) de Leopoldo Lugones o *Poemas de Cuyo* (1925) de Alfredo Bufano abundan en ejemplos similares. En todos estos casos, aunque podamos suponer que se trata de un modo de ver y de representar el paisaje —natural o urbano— anclado en la experiencia de su observador, el uso de la tercera persona complica una interpretación autobiográfica del texto.

La adopción de máscaras en el monólogo dramático, la intertextualidad, la polifonía, el recurso de una instancia de discurso móvil, el privilegio de enunciados en tercera persona en

la poesía paisajística, son fenómenos que llevan a repensar de manera más compleja la relación entre lirismo y expresión de la subjetividad. Veamos ahora cómo podemos hacerlo.

La formación subjetiva

La noción de formación subjetiva permite superar, a mi juicio, las limitaciones de las categorías que se derivan de una comprensión no problematizada de la subjetividad en el poema.

Creo necesario señalar con Laura Scarano (1997, pp. 20-21) que el discurso poético despliega un «dispositivo semiótico» en la construcción de esa subjetividad. Este dispositivo que interactúa con el lector:

a) Está mediado por una selección de materiales lingüístico-discursivos y simbólico-imaginarios, aunque conserve marcas de remisión a su instancia real de enunciación/producción:

- La elección de la primera persona en la voz de Laprida en el poema de Borges;
- La elección de una alternancia de varios enunciadores en el poema de Marechal;
- La elección de la tercera persona en el ejemplo de González Lanuza.

b) Responde en su formación a un proyecto de escritura:

- En el caso de Borges, posiblemente, disimular las marcas autobiográficas y las de remisión al presente de la enunciación;
- En el de Marechal, la gestación de un universo imaginario inaugural, edénico e inocente;

- En el González Lanuza, la gestación de una visión inédita de lo real conforme a los postulados de la poesía vanguardista argentina del 20.

c) Supone una interacción con repertorios de representaciones sociales y se halla en relación con valores, doctrinas e ideologías gestadas en ese mundo social:

- En el «Poema conjetural», las representaciones relativas a la historia argentina y a la oposición civilización/barbarie;

- En «Balada para los niños que serán poetas», la selección de los pacientes y de sus denominaciones juegan con imaginarios en torno a modelos prototípicos de concebir la infancia;

- En «Árbol», se combinan imágenes prototípicas de la pobreza y la mendicidad, aunque en este caso no se movi-licen con una intención de denuncia al predicarse no de personas reales sino de entidades naturales.

Ese dispositivo semiótico produce en el lector un efecto de entidad que experimenta el estado afectivo. Comprende al menos los siguientes aspectos (Rodríguez, 2003, p. 137 y ss.):

- Voz/ voces enunciadora/s (¿quién dice el estado afectivo?, ¿desde qué lugar?);

- Entidad/es experimentante/s (¿quién lo experimenta?);

- Situaciones comunicativas que pueden establecerse mediante el acto de enunciación (¿a quién se dirige?, ¿en qué situación?).

Desglosemos ahora cada uno de estos elementos y sus posibilidades de interrelación dinámica.

El dispositivo semiótico de la formación subjetiva

Los invito a reconocer los distintos constituyentes que participan en la configuración de la formación subjetiva. Para ello, es necesario de manera preliminar realizar distinciones relativas a la naturaleza de la voz enunciativa.

- a) El juego Jorge Luis Borges/ Narciso Laprida en el «Poema conjetural» permite realizar una distinción entre un sujeto empírico, real y un sujeto de la enunciación, textual, que produce un efecto de sujeto y de experimentante en interacción con el lector;
- b) El mismo ejemplo anterior, pero también la combinatoria de voces enunciativas en la «Balada para los niños que serán poetas», nos invitan a descartar una idea de subjetividad como entidad homogénea y reemplazarla por otra que la conciba como entidad abierta cuya construcción es dinámica y puede darse en relación con otros;
- c) Distinguir entre la voz y el sujeto-locutor como origen personal del acto de habla. Sumo un nuevo ejemplo, si se quiere, opuesto al del «Poema conjetural». En «Piedra negra sobre piedra blanca», César Vallejo propone dos formas de referirse a sí mismo mediante la alternancia de primera persona / tercera persona: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo // César Vallejo ha muerto, le pegaban todos sin que él les haga nada [...]» (Vallejo, 1992, p. 339).

Si contrastamos ambos ejemplos vemos, por un lado, que en el soneto de Vallejo voz enunciativa textual y sujeto productor del texto coinciden, aunque el poeta emplee tanto la primera como la tercera persona para fortalecer ese vínculo y

promover la lectura en clave autobiográfica. Por el contrario, Borges parece borrar toda posible asociación mediante el uso de la máscara.

Estas distinciones sirven para analizar cómo se produce ese efecto de sujeto en el texto lírico. El dispositivo semiótico puede desglosarse en los siguientes componentes:

- **Escritor/a:** Desde el modelo del pacto lírico se entiende al escritor/a como el individuo empírico, histórico que produce el texto: Jorge Luis Borges; César Vallejo.
- **Voz enunciativa o enunciador:** El poema es enunciado por una voz entendida como uno de los componentes de ese dispositivo semiótico, de naturaleza textual, que habla y sugiere los estados afectivos predominantes. Como vemos en el ejemplo de Vallejo, puede coincidir con el escritor o no. Asimismo, como sucede en el ejemplo de «Árbol», puede no desempeñar la función de experimentante. Esta instancia puede modificarse a lo largo del poema, aunque se refiera a un mismo experimentante principal, como sucede en «Piedra negra sobre piedra blanca». Por último, puede incluso multiplicarse para introducir distintos experimentantes y distintas perspectivas, como se pone de manifiesto en la «Balada para los niños que serán poetas».
- **El paciente/ experimentante:** Es el componente que genera el efecto de ser que siente las experiencias o estados afectivos predominantes en el poema. Puede figurarse en una persona, en un animal o entidad de la naturaleza o incluso en un objeto o idea. Reconozcamos los pacientes en «Encadenado a esas palabras que no vienen», de Juan Manuel Inchauspe:

No es fácil estar sentado aquí
esperando que las palabras vengan al fin

a sacarnos de este vacío donde sudamos
un áspero y conocido perfume a soledad.

No se puede esperar demasiado tiempo.

En el patio observo
la línea de la mañana. El viejo sol
con una paciencia infinita trilla
lentamente la flamante llanura.

En este mes de setiembre
entro en mi trigésimocuarto qué?

La gata de casa

semidormida

se revuelve voluptuosamente sobre el pasto:
con los ojos entreabiertos, indiferentes hacia afuera
como si gozara íntimamente con algún secreto
que yo no tengo

parece no importarle demasiado
mi desprotección.

Adentro

mi hijo pequeñito duerme todavía
duerme y sueña y vuela.

Yo en cambio sigo aquí
encadenado a esas palabras que no vienen.

(Inchauspe, 2010, pp. 167-168).

Podemos identificar los siguientes pacientes con distintos estados emocionales manifiestos explícitamente. En primer lugar, un paciente principal que experi-

menta la angustia, la soledad, y la sensación de vacío por no encontrar las palabras adecuadas. Mientras él permanece en ese estado, el sol pacientemente con sus rayos trilla la llanura, la gata de la casa goza, indiferente, sin preocuparse por el drama del poeta y su hijo pequeño, disfruta de la libertad que le dan sus sueños. Hay por lo tanto cuatro pacientes que experimentan emociones diversas pero interrelacionadas. En efecto, la paciencia solar, la indiferencia y autosatisfacción de la gata, y el vuelo libre del niño dormido, acentúan la sensación de desamparo, angustia e impotencia del poeta. Vemos en este caso como un paciente principal (el poeta) establece relaciones con otros pacientes secundarios (el sol, la gata, su hijo), en los que presupone, desde su perspectiva, estados emocionales completamente distintos al suyo.

Un repaso de los poemas que hemos empleado como ejemplos pone de manifiesto además que los pacientes pueden ser de diversa índole en función de su valor referencial: personas reales —poetas (César Vallejo), próceres de la historia (Narciso de Laprida)—, seres imaginarios (la reina Til), héroes mitológicos (Orfeo) o alegóricos (el Odio del poema de Banchs) o estereotipos (Lidia Rosa del poema de Storni). Este aspecto es también importante porque, en función del imaginario y de la enciclopedia literaria del lector, puede provocar distintos efectos de lectura. Por ejemplo, un lector conocedor de la vida de César Vallejo despliega un conjunto de expectativas y de relaciones empáticas ante la afirmación «Me moriré en París...» del primer verso; la mención de Lidia Rosa en el poema de Storni, por su condición estereotipada provoca en lectoras y lectores

efectos específicos, en función de sus conocimientos y de sus cosmovisiones.

- **Sujeto lírico:** cuando una voz lírica que enuncia en primera persona desempeña en el poema la función de paciente principal es posible hablar de sujeto lírico. Desde el modelo del pacto lírico solo en este caso debe emplearse esta categoría. En estas condiciones queda investido de la responsabilidad de la enunciación, de la cesión de la voz, de la presentación de los demás pacientes (en el caso de que existan) y de la perspectiva desde la cual se experimentan los estados afectivos del poema.

«Encadenado a esas palabras que no vienen» muestra a un sujeto lírico/ poeta que experimenta la angustia de no encontrar las palabras adecuadas y que percibe en contraste —y así los presenta— a otros experimentantes que resaltan su estado de desprotección y vacío.

Concentración afectiva versus difracción afectiva

El entramado emocional posee distintos modos de manifestación. En ocasiones, el estado afectivo presente en el poema se asocia a un paciente principal que lo experimenta y que, además, puede ser el sujeto lírico como se advierte en «La llovizna» de Amelia Biagioni:

Yo, con la vaga frente en la balada
y el talón en el musgo de los siglos,
yo que inventé el otoño levemente
y gris y lentamente soy su vino,
yo, que ya agonizaba cuando el hombre
me amó para nombrarme 'la llovizna',

yo, que cruzando su durar lo nublo
de eternidad y de melancolía [...]
(Biagioni, 2009, p. 124).

Hay un amante ausente mencionado de manera explícita en el poema («el hombre me amó para nombrarme la llovizna»), pero predomina un paciente principal que sufre su ausencia. Desde el punto de vista gramatical, este predominio es subrayado por el uso de la primera persona y del paralelismo anafórico (yo con la vaga frente... / yo que inventé... / yo que ya agonizaba...). Por esta razón, el rol del paciente «amada», en tanto experimentante principal y el estado afectivo «dolor por la ausencia», son altamente perceptibles, es decir, tienen un alto grado de saliencia perceptiva: el estado afectivo predominante está concentrado en un paciente.

En otros casos, el estado afectivo no se concentra, sino que se difracta, es decir, se proyecta en otros pacientes (Rodríguez, 2003, p. 149). Hay en la secuencia poética varios pacientes que experimentan ese estado afectivo u otros, ya sean complementarios u opuestos al del paciente principal. Por ejemplo, en el poema de Inchauspe, el paciente principal en rol de poeta siente una sensación de vacío por no encontrar las palabras necesarias para escribir su poema. Esta angustia contrasta, por ejemplo, con el gozo secreto e íntimo de la gata o la sensación de libertad del hijo dormido que «duerme, sueña y vuela». Ese contraste resalta aún más la angustia de la impotencia creadora.

En el poema «Olvido» de Alfonsina Storni, la dispersión de estados afectivos implica asimismo un juego con objetos, oponentes y destinatarios: la indignación del enunciador en Storni resulta de su evaluación de los estados afectivos y las conductas del «don Juan» olvidadizo y de Lidia Rosa que sigue soñando con él.

Por último, creo conveniente destacar que las distintas emociones pueden atribuirse a un sujeto humano, pero también a seres de la naturaleza —animales, vegetales, paisajes, fenómenos climáticos, momentos del día—, a objetos (una casa, un patio, una silla, un bastón) o a entes abstractos (la belleza, la humildad, la justicia, por ejemplo), que cumplirán en el poema la función de «pacientes».

Difracción alegórica

La difracción afectiva no es un fenómeno anclado en el tiempo de la modernidad, sino que pertenece a la tradición de la poesía lírica. Una distribución del complejo emocional suele estar presente en los poemas que emplean alegorías. La alegoría consiste en la construcción figurativa de un personaje que encarna una virtud, una pasión o emoción (como el ejemplo de la ira en el soneto del tigre de Banchs) o de un interlocutor no humano del sujeto lírico. Se trata de un interlocutor que tampoco es un desdoblamiento del propio yo. En ambos casos la estrategia imaginaria empleada para tal efecto es la personificación a través de la metáfora (Rodríguez, 2003, p. 150). Analicemos algunos ejemplos:

Enrique Banchs, «¡Cuánto escribí!... Y sin embargo nada», en *La urna* (1911)

[...] ¡Oh, noche! apaga como a un cirio mi alma.
No me dejes pensar, soñar, sentir,
no me digas que quise.

¡Oh, noche! envuelve con tu dulce calma

tanta inutilidad, tanto vivir
 en vano, y lo que soy y lo que hice...
 (Banchs, 1981, p. 361).

En *La urna*, se sugiere la historia de un amor y su declinación. Este soneto es uno de los últimos del poemario y señala el fracaso tanto de la tentativa amorosa como de la escritura. En ese itinerario, la noche de estos tercetos desempeña el rol de confidente, pero, asimismo, simboliza el acabamiento y la muerte. El sujeto lírico se dirige a esta interlocutora en un estado de extrema desolación que lo lleva a concebir toda su vida como algo carente de valor y de verdad. Se representa como una entidad superior al sujeto, poseedora del afecto (dulce calma) que este reclama para apaciguar su dolor.

**Amelia Biagioni, «Oh tenebrosa fulgurante...»,
 en *El humo* (1967)**

Oh tenebrosa fulgurante, impía
 que reinas entre cábala y quimera,
 oh dura poesía
 que hiciste mi imprevista calavera.
 (Biagioni, 2009, p. 278).

En ese otro fragmento, la interpelada es la poesía. Los atributos que se le darán a este interlocutor, que es la vocación poética, son terribles: tenebrosa, impía, dura. Es un interlocutor que transforma sustancialmente a la paciente principal, le inflige dolor, la agrede hasta aniquilarla: hacia el final, la poesía se revela incluso como cuerva que devora al yo. A la vez, este se manifiesta como un ser indefenso, incapaz de resistir la acción destructora de este ser que la domina

y le exige un acto sacrificial de sí. La vocación poética adquiere en este poema el estigma de la maldición y presenta al acto creador como una experiencia traumática de la que no es posible escapar.

La figuración de la poesía como ave rapaz, como cuerva, con todas las valencias simbólicas negativas de su plumaje negro y su condición de pájaro de mal augurio, y la transformación de la voz enunciadora de llovizna a calavera o hueso, subrayan el estado emocional del abatimiento implicado en esta visión de la poesía como fuerza destructora del yo.

Alfonsina Storni, «Voy a dormir» (1938)

Dientes de flores, cofia de rocío,
 manos de hierbas, tú, nodriza fina,
 tenme prestas las sábanas terrosas
 y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame [...]

(Storni, 1938, p. 2).

El interlocutor, presente mediante el uso del pronombre de segunda persona singular y la calificación de «nodriza fina», es la tierra. Desempeña el rol de acoger al sujeto de la enunciación y paciente principal antes de que se entregue al sueño. Notemos, como señala Julieta Gómez Paz (1960, p. 60), que la mención de las flores, el musgo y de las constelaciones hace pensar en un espacio vivo, apacible, presumiblemente primaveral. Asimismo, el tratamiento en todo el soneto sugiere una relación de proximidad entre las interlocutoras que se conocen, aprecian y comparten conocimientos íntimos: la nodriza podrá identificar al amante que llamará por teléfono y

comprenderá el sentido de la negativa a atenderlo. El estado de resignación y de entrega serena que permea todo el soneto dependen de su dispersión en este juego de entrega y acogida protectora².

En estos tres ejemplos podemos observar que el interlocutor se configura imaginariamente mediante la personificación como otro paciente, que interactúa con el paciente principal, y puede hablar o permanecer en silencio. Por eso es posible afirmar que el estado emocional se reparte, en lugar de presentarse solo como experiencia de un sujeto unitario.

Difracción paisajística

La poesía paisajística ofrece otra posibilidad de repartir el estado afectivo en múltiples entidades (Rodríguez, 2003, p. 151). Entiendo al *paisaje* como un entorno —en principio natural, pero luego también urbano— reconocido y representado por un observador en términos estéticos, como si fuese una pintura (Guillén, 1998; Silvestri, 2012). De acuerdo con esta concepción, el paisaje consta de los siguientes elementos fundamentales: 1) un entorno y un observador; 2) un conjunto de valores que el observador deposita en el entorno; y, 3) una serie de técnicas de representación según la mirada adoptada y los valores asignados.

2 La posible alusión a la muerte descansa, en este fragmento, en el uso de la construcción verbal «voy a dormir» en relación con este espacio que le sirve de lecho. De hecho, esta interpretación aparece consolidada en la tradición de las lecturas biografistas/ deterministas de su obra (Salomone, 2006, p. 60) por el hecho de que el poema fue enviado para su publicación al diario *La Nación*, antes de su suicidio en octubre de 1938.

La representación del paisaje en la poesía puede dar lugar a distintas configuraciones de la formación subjetiva. En ocasiones el sujeto observador y experimentante enuncia en primera persona. Describe y presenta los fenómenos del espacio que lo rodea asumiendo su rol de observador transeúnte, como podemos ver en el siguiente pasaje de «Cerros de Angastaco» del libro *Posesión entre pájaros* (1966) de Manuel J. Castilla:

Porque también la piedra de tu montaña me desmemoria y
me alucina, tierra.

Soy una brizna viva en medio de su enorme derrumbe,
menos que un bicho, menos que una espina, casi una gota de
hombre.

Y cuando voy pisando su silencio
que enciela suavemente los ojos del guanaco
le encierro mis raíces en su arena y crezco noche arriba
como un cardón que envuelven las babas de los astros.
(Castilla, 2000, p. 344).

En otros casos el poema se enuncia en tercera persona y el paisaje se coloca en un primer plano como sujeto paciente de un acontecer. El observador experimentante «desaparece», se coloca detrás del paisaje. Los elementos constitutivos del dicho paisaje adquieren vida propia mediante la personificación y se presentan con rasgos humanos como los verdaderos pacientes del poema. Estas estrategias representativas no son excluyentes, sino que pueden combinarse. «La granizada» de *El libro de los paisajes* (1917), de Leopoldo Lugones, es un ejemplo de representación enunciada completamente en tercera persona.

Sobre el repicado cinc del cobertizo
y el patio que, densa, la siesta calcina,

en el turbio vértigo de la ventolina
ríen los sonoros dientes del granizo.

Ríen y se comen la viña y la huerta.
Rechiflan el vidrio que frágil tiritita,
y escupen chisguetes³ de saltada espita⁴
por algún medroso resquicio de puerta. [...].
(Lugones, 1974, p. 574).

Los distintos elementos constituyentes del cuadro son los verdaderos experimentantes del poema: la risa del granizo que come los viñedos y las hortalizas, el vidrio que tiritita, el pollo que se refugia en vano, los sauces que huyen en derrota. En estos elementos reposa la percepción de los estados afectivos dominantes. La acción del observador aparece «camuflada» en indicadores como:

- 1) La selección de los elementos que componen el cuadro;
- 2) Las metáforas mediante las cuales se personifican tales elementos;
- 3) La atribución de estados y actitudes: la alegría despreocupada del granizo, o la huida en derrota de los sauces;
- 4) La perspectiva jocosa, casi de caricatura que se adopta (la granizada podría verse como un fenómeno natural destructor, de consecuencias dramáticas, por ejemplo).

Sin embargo, en poemas como el precedente el estado afectivo no se concentra en el observador como sujeto expe-

3 Chorro pequeño de un líquido cualquiera.

4 Tubo corto que se inserta en el agujero de la cuba u otra vasija, para que por él salga el líquido que esta contiene.

rimentante, sino que se reparte en los distintos componentes que ha seleccionado para la composición.

Aire empático desubjetivado

En los ejemplos examinados anteriormente, la experiencia afectiva se proyecta ya sea en entidades alegóricas personificadas (la noche en el soneto de Enrique Banchs, la poesía representada como un cuervo voraz en «Oh tenebrosa fulgurante...», la tierra/ muerte en el soneto de Alfonsina Storni) o en elementos del paisaje (como en los poemas de Manuel J. Castilla o Leopoldo Lugones). Como lector, puedo identificar a estas entidades en su rol de pacientes, es decir como los soportes explícitos de los estados afectivos en el poema.

Sin embargo, hay ocasiones en que esto no es posible gracias a mecanismos gramaticales presentes en el discurso. Examinemos las siguientes secuencias. La primera es del poema «Venecia» de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo: «Se respira una brisa de tarjeta postal. // ¡Terrazas! Góndolas con ritmos de cadera. Fachadas que reintegran tapices persas en el agua. Remos que no terminan nunca de llorar [...]» (Girondo, 1999, p. 14). La segunda es del poema 7 de *Espantapájaros* (1932):

¡Todo era amor... amor! No había nada más que amor. En todas partes se encontraba amor. No se podía hablar más que de amor.

Amor pasado por agua, a la vainilla, amor al portador, amor a plazos. Amor analizable, analizado. Amor ultramarino. Amor ecuestre [...].

(Girondo, 1999, p. 85).

La última es de «Oí:», del libro *Balbuces en la misma dirección* (2011) de Laura Wittner:

Calladita la boca
 en el corazón de una ciudad:
 martilleos, mazazos, piales,
 medias lenguas, metales del almuerzo;
 se ronca, se silba, se pone la radio
 a cualquier hora y a cualquier volumen,
 se le da con ganas al teclado, se llora,
 se oye llover
 como quien oye llorar [...].
 (Wittner, 2017, p. 176).

En «Venecia», no podemos responder a la pregunta sobre quién respira ese aire de tarjeta postal. El uso de la expresión «se respira» impide identificar el agente de la acción. El poema continúa su desarrollo con una estrategia muy propia de la poesía de vanguardia de principios del siglo xx. La representación novedosa y animada de la realidad mediante la personificación de sus componentes: así, las góndolas se mueven como caderas danzantes, las fachadas de las casas reflejan sus imágenes en el agua de los canales como si fuesen tapices persas, los remos no paran de llorar.

En el inicio de la secuencia, se omite la mención del agente que percibe la realidad de ese modo y reacciona afectivamente en función de lo que esa percepción le provoca para poner a los distintos componentes de esa realidad en un primerísimo plano como entidades autónomas y con un dinamismo propio. Se trata de una forma de representación dominante, que solo se modifica tenuemente en el cuarto párrafo del poema en prosa («Al pasar debajo de los puentes, uno aprovecha para ponerse

colorado» (Girondo, 1999, p. 14) y hacia el final («Yo dudo que aún en esta ciudad de sensualismo...» (Girondo, 1999, p. 14).

Un efecto similar se produce en el poema 7 de *Espantapájaros*. No hay un sujeto identificable en la secuencia que encuentre o hable del amor. La contundencia de ese amor que invade todo resulta así incuestionable y hasta exasperante.

Finalmente, en el poema de Laura Wittner, como lectores asistimos a una apoteosis del ruido, dado que el poema se inicia desde su título con un llamado de atención: se ordena oír, se manda a cerrar la boca. Los ruidos ocupan el primer plano en su más pura manifestación. En ese caso el uso de las secuencias impersonales (se ronca, se silba, se pone la radio...) subraya esa contundencia sonora al desligar a los ruidos de sus efectivos productores.

En todos estos casos, no hay pacientes identificables en el discurso que experimenten estados afectivos, lo que no implica la ausencia de una dimensión patémica. Podemos hablar de un aire empático desubjetivado que depende especialmente del uso de enunciados impersonales con el clítico «se». Se trata de un efecto que puede lograrse además mediante el uso de sustantivos o de verbos en infinitivo. Como señala María José Serrano, este tipo de construcciones no eliminan el agente (ni el paciente) sino que lo dejan indeterminado, oculto, y por eso se las puede denominar con mayor propiedad como «desubjetivadoras» (Serrano, 2020, p. 117).

Es un aire empático difuso porque no puede atribuirse a un paciente específico en el discurso; englobante porque involucra a la comunidad lectora en su conjunto, ya que presenta el estado afectivo como una realidad incuestionable (no se puede negar que se respira el aire de tarjeta postal / que todo es Amor / que se perciben ruidos ciudadanos). Asimismo, su recuperación dependerá de un proceso inferencial del/ de la lector/a y

por ello, altamente dependiente de su enciclopedia literaria, de su edad, de sus condiciones socioafectivas en el momento mismo de la lectura. Esta condición difusa está en relación con su perceptibilidad y prominencia en el discurso⁵.

Usos estratégicos de los pronombres personales

Si hacemos un repaso de los ejemplos que hemos examinado hasta el momento veremos que en ellos se emplean estratégicamente pronombres de primera, segunda y tercera persona. Digo *estratégicamente* porque estas elecciones se orientan a provocar determinados efectos de lectura y contribuyen en la construcción de la formación afectiva general. Conviene examinar ahora con un poco más de detalle las posibilidades expresivas que cada pronombre posee en el poema (Rodríguez, p. 163 y ss.; Malpoix, 2006, pp. 31-32).

Primera persona singular

Yo sujeto lírico

Pienso que la primera persona singular, en función del modelo de lirismo instituido por la tradición romántica, constituye el

5 El estado afectivo es más prominente y perceptible en la medida en que se lo puede atribuir a una primera persona (Serrano, 2020, p. 114). Es decir, en los poemas en los que la presencia del sujeto lírico predomina en todo el texto. Es menos prominente y perceptible en los que prevalece la difracción afectiva (por lo general enunciados en tercera persona) y menos aún en los que sobresalen secuencias con aire empático desubjetivado.

prototipo de enunciación lírica, el que responde al horizonte de expectativas construido por esa tradición. La primera persona puede presentarse de manera indeterminada. Consideremos el siguiente ejemplo de Alejandra Pizarnik (1936-1972), «Sentido de su ausencia», del libro *Los trabajos y las noches* (1965):

si yo me atrevo
 a mirar y a decir
 es por su sombra
 unida tan suave
 a mi nombre
 allá lejos
 en la lluvia
 en mi memoria [...].
 (Pizarnik, 1993, p. 99).

En este caso «yo» hace coincidir el origen de la enunciación con la función «paciente principal del poema». Por ello la marca de primera persona produce instantáneamente el efecto de un sujeto lírico. Este tipo de enunciados induce en muchos lectores un tipo de lectura autobiográfica, en función de los datos que conocen del autor/a o de la imagen de sí que se ha diseñado en sus obras. Notemos sin embargo en este caso que la enunciación está completamente indeterminada: no aparecen en el poema nombres propios ni otros datos que permitan relacionar ese «yo me atrevo» con la Alejandra Pizarnik histórica; tampoco se menciona el nombre de ese amado. Esta indeterminación es una estrategia para gestar la empatía del lector. En la poesía amorosa, por ejemplo, puede ser, además, una forma de desdibujar los rastros biográficos y de dotar de mayor universalidad a la experiencia expresada (Broda, 1997; de Serment, 1996). La indeterminación me per-

mite ocupar el lugar experiencial de ese «yo» en el momento en que estoy leyendo el poema. Y se lo permite a la infinidad de lectores posibles.

Veamos ahora un ejemplo de primera persona determinada que sí habilita con mayor fundamento una interpretación autobiográfica.

Yo soy aquel que ayer no más decía
 el verso azul y la canción profana,
 en cuya noche un ruiseñor había
 que era alondra de luz por la mañana.
 (Darío, 1984, p. 248).

La determinación de la voz enunciativa en primera persona viene de la mano de la referencia a obras escritas por el autor (*Azul, Canciones profanas*) y el universo temático de esas obras o por la mención del nombre del autor. Estos datos dan la posibilidad al lector de establecer un vínculo entre el sujeto lírico y el autor.

Yo máscara

Sin embargo, existen otros enunciados en primera persona en rol de sujeto lírico, en los que este «yo» tiene la entidad de una máscara. Una máscara que corresponde a un personaje literario, mítico o histórico. Es el caso del llamado monólogo dramático, género desarrollado por el poeta posromántico inglés Robert Browning. La técnica, empleada de modo magistral en su libro *Dramatis Personae* (1864), tiene como objetivo el distanciamiento de un yo confesional, característico de la poesía romántica (Scarano, 2004, p. 104). Es el ejemplo del «Poema conjetural», de Jorge Luis Borges.

«Yo» objeto de problematización metapoética

Cuando la identidad aparece como un problema en cuanto tal, el pronombre de primera persona puede trabajarse metapoéticamente y generar, a través de asociaciones y derivaciones fónicas, su propia desarticulación. Esta operación, planteada desde un horizonte contemporáneo, se observa en poemas de *En la masmédula* (1954-1956), de Oliverio Girondo como «Tantan yo»:

Con mi yo
 y mil un yo y un yo
 con mi yo en mí
 yo mínimo
 larva llama
 lacra ávida
 alga de algo
 mi yo antropoco solo
 y mi yo tumbo a tumbo canto rodado en sangre [...].
 (Girondo, 1999, p. 256).

Desde el punto de vista sintáctico, la secuencia parece incompleta: se inicia con un complemento circunstancial que podría presuponer un verbo conjugado en primera persona: (estoy) «con mi yo». Esta voz lírica examina su «yo» multiplicado y diluido. La repetición, las cualificaciones del yo, los juegos de palabras y de sonidos que hacen posible las múltiples variaciones de ese yo y de sus calificativos revelan a la vez la impugnación de una idea de sujeto como todo homogéneo⁶.

6 Saúl Yurkievich interpreta esta multiplicación de yoes como una «burla del egocentrismo, de ese ego que se interpone ilusorio mediatizando,

Al enunciar «Con mi yo», quien enuncia se disocia de ese yo. La disociación se plantea en el orden ontológico. Incluso se deshace en la nada, ya que esa voz manifiesta que se irá «sin mí / sin bis / ni yo» al más allá que es un después/ sin después. La disposición afectiva que da origen al poema es justamente la incertidumbre que provoca este desgarrón del sujeto en su ser, la perplejidad de saberse una entidad lábil, multiplicable y condenada a la desaparición total.

Primera persona plural

Hasta este momento, los ejemplos analizados corresponden a la configuración de un efecto de persona que se mueve en el círculo de un individuo. Este círculo se amplía cada vez que el poema es expresión de una disposición afectiva compartida. Aparece así, también en relación con determinados temas o géneros poéticos la figura de un yo plural que expresa las certezas de un grupo. Estas certezas pueden poseer un carácter de una conciencia generacional, tal como se observa en «Código de bandas/ ISBN», del libro *Tangorock*, de Patricia Rodón:

Nosotros
 Las chicas con grandes aros
 ajustadas remeras de encaje y zapatos con taco
 Los chicos de anteojos negros
 y raros peinados nuevos que van por la vereda
 como por una cinta transportadora
 Los que aman la dulce poesía de la tarde

distorsionando la relación con los otros y con el mundo»
 (Yurkievich, 1984, p. 158).

y lloran detrás de un quiosco o en un baño público
cuando se encienden las primeras luces
Los que crecieron con fantasía batman viaje a las estrellas
y jugaron con una increíble nave espacial
que de pronto vendría a buscarlos y siguen esperando [...].
(Rodón, 1998, p. 35).

Aquí, la conciencia generacional, además de descansar en modos de vestirse y de comportarse, remite a datos del mundo factual (las series televisivas «batman» y «viaje a las estrellas») que permiten anclar cronológica y culturalmente al grupo representado. Funcionan como un gesto cómplice con el lector, especialmente con aquél que se refleja en ese «nosotros». En este caso, la disposición afectiva compartida se verifica como algo ya dado.

Segunda persona singular

Interlocutor

Ya hemos observado que el empleo de la segunda persona sirve para instaurar a un interlocutor que puede ser una persona humana, un ente natural o una entidad alegórica (una pasión, la poesía, etc.) en situaciones de difracción afectiva. En todos estos casos ese «tú» se comporta como un paciente secundario cuando la comunicación se da en el marco del poema: la nodriza fina de «Voy a dormir», la poesía de «Oh tenebrosa fulgurante...», el amado o la amada de un poema amoroso. Se trata de un interlocutor interno a la situación de comunicación figurada.

La segunda persona puede emplearse para establecer una comunicación con un destinatario externo al poema. Por

ejemplo, puede emplearse para referirse a destinatarios total o parcialmente previstos en las futuras situaciones de recepción empírica, como los presentes en las dedicatorias a los lectores potenciales, tal como se puede ver en el «Prefacio» de *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Leopoldo Lugones: «*Lector, este ramillete / Que mi candor te destina / Con permiso de tu usina / Y perdón de tu bufete: [...]*» (Lugones, 1974, p. 107).

En función de interlocutor real, la segunda persona suele presentarse como un rol típico de géneros como la elegía funeral. La configuración de ese «tú» supone la remisión a datos de la realidad extratextual —como por ejemplo el nombre del difunto— y a situaciones que, se supone, han sido definidoras de su persona o se han compartido.

Segunda persona como problematización de la primera por desdoblamiento

Puede darse la presencia de una segunda persona del singular para problematizar la identidad mediante un desdoblamiento del sujeto de la enunciación, que inicialmente enuncia en primera persona. Se establece un diálogo entre un «yo» y un «tú» referidos al mismo sujeto. Se trata de juegos en los cuales se cuestiona la unidad del «yo» o su continuidad en el tiempo mediante una estrategia diversa a la empleada por Gironde. Por ejemplo, juegos de distanciamiento (el yo se ve como otro), de extrañamiento (el yo no reconoce parte de sí o descubre aspectos insospechados de sí), de disociación (el yo no logra integrar distintas visiones de sí). Estos juegos no son excluyentes, sino que pueden manifestarse en un mismo texto.

La indagación de la identidad puede abarcar al sujeto en su integridad o a una parte de él. Veamos lo que sucede, por

ejemplo, en «Lejos, desde mi colina», de *Desde lejos* (1946), de Olga Orozco:

¿Quién eras tú, perdida entre el follaje como las anteriores
primaveras,
como alguien que retorna desde el tiempo a repetir los
llantos,
los deseos, los ademanes lentos con que antaño entreabría
sus días?

Solo tú, alma mía.
(Orozco, 2012, p. 24).

Vemos en el pasaje cómo una enunciativa en primera persona interpela a «su alma» representada como una mujer «perdida entre el follaje» y diversa de sí que retorna y repite gestos de antaño. El extrañamiento se manifiesta en este caso mediante la pregunta y a él sigue un proceso de anámnesis o recuperación de la identidad, muy propio de la poesía neorromántica argentina del 40.

Segunda persona en rol de paciente principal

Hemos visto anteriormente que el rol prototípico de la segunda persona es el de interlocutor. En el apartado anterior, hemos examinado su uso como una forma de desdoblamiento y problematización de la primera persona. Por último, me interesa destacar una tercera posibilidad de gran rendimiento expresivo a mi entender, presente en el poema «Llamadas» de *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), de Ernesto Cardenal:

Puedes recibir la llamada que has estado esperando.
 La llamada que te diga que tu número fue el premiado.
 Contestaste la pregunta del radio. Ganaste
 la muestra de crema, la licuadora, ganaste
 el viaje a Hawai.
 Pero a pesar de la licuadora ABSOLUTAMENTE
 GARANTIZADA
 y LA FANTÁSTICA CREMA QUE VUELVE LA PIEL
 ATERCIOPELADA
 te suicidas con barbitúricos. [...]
 (Cardenal, 2007, p. 163).

Como puede observarse, el sostenimiento de la segunda persona y la adjudicación de peripecias y de estados afectivos a este «tú» lo invisten como el paciente principal del poema. El tono paródico de la enunciación, que imita el lenguaje enfático de los concursos televisivos y sus falsas promesas de bienestar, intensifican el estado de desasosiego que permea todo el poema. La estrategia es, a mi juicio, sumamente efectiva porque coloca al lector en el lugar de ese tú desolado.

Tercera persona

Como índice de incorporación de otros pacientes

Para Émile Benveniste, la tercera persona es el miembro no marcado de la correlación «yo/ tú». Su función consiste en relevar o reemplazar distintos elementos materiales del enunciado (Benveniste, 1966, p. 260). Por eso, en gran parte de los ejemplos que hemos comentado hasta el momento, la tercera

persona se emplea preferentemente para introducir otros pacientes en situaciones de difracción afectiva de cualquier índole. Por ejemplo, en poemas como «Encadenado a esas palabras que no vienen» de Juan Manuel Inchauspe o «La granizada» de Leopoldo Lugones. Esta es la función prototípica de la tercera persona en el enunciado lírico. Sin embargo, es posible identificar otras.

Como problematización o desdoblamiento del yo

Del mismo modo que la segunda persona, la tercera persona puede emplearse como una forma de problematización y distanciamiento del yo. Ese distanciamiento puede darse en un eje temporal: por ejemplo, la alternancia primera persona/tercera persona y de los tiempos verbales permite el contraste de una visión presente y una visión pasada del mismo sujeto, tal como se puede observar en el «Soneto 8» de Sexto (1953) de Juan Rodolfo Wilcock:

Casi no sé de quién son estas manos,
 las manos que acarician tus mejillas;
 ¿son las que en otras tardes amarillas
 arrancaban la flor de los manzanos,

las que en los mediodías suburbanos
 e hundían en las húmedas gramillas,
 las de un joven absorto en las orillas
 del Tigre, ante unos álamos, mis manos?

En este íntimo nimbo que es la espuma
 de Venus verde y rosa entre la bruma
 sé que estas son las manos de tu amante;

pero no sé cómo uniré este instante
 en que me siento agudamente vivo
 con las horas de un Wilcock primitivo.
 (Wilcock, 1953, p. 16).

Se asiste en este soneto a una disociación del sujeto que no reconoce dos versiones de sí mismo proyectadas sobre un eje diacrónico. Una corresponde al presente de la enunciación y del encuentro amoroso. Otra, ubicada en el pasado, corresponde al paraíso perdido de la infancia. Así, la disociación aprovecha el sistema de deixis que contrapone estas/esas, un joven absorto en las orillas/las manos de tu amante, este instante en que me siento agudamente vivo/las horas de un Wilcock primitivo. La contraposición de imágenes marca un paso de la inocencia a la experiencia y el carácter irreconciliable de las imágenes del yo que corresponde a cada uno de esos momentos.

Aunque parezca lo contrario, no es tan fácil definir el estatuto de la voz lírica en el poema. Hay elementos de carácter autobiográfico como el apellido y la mención de los paseos por el Tigre (Zonana, 1998). Pero estos elementos quedan incluidos en una recreación estereotipada, literaria, de la situación. Además, no hay referencias precisas a la interlocutora que es objeto de ese amor y, por último, el erotismo y la intensidad de la pasión se expresan mediante un motivo mitológico de carácter también típico y posiblemente paródico, en función del tono general de *Sexto*. Más que un valor de verdad, estas referencias aparecen con la condición de un juego que subraya la imposibilidad de reconocerse del sujeto.

Un poema de Rodolfo Enrique Fogwill plantea un caso distinto al «Soneto 8» de Wilcock, donde la correspondencia o disociación de imágenes se plantea por una diferencia proyectada

en el eje temporal. En el de Fogwill, por el contrario, el distanciamiento se oficia en una situación de enunciación actual. Sin embargo, plantea una paradoja al lector: su título «El Sr. Fogwill, delgado, en el espejo», incluye el nombre del autor del libro al que pertenece. Se habla acerca de Fogwill en tercera persona, como si quien habla fuese un sujeto otro y de quien se habla, un personaje. Así, la estrategia le permite predicar de sí de una manera no confesional y en un tono que se opone a la seriedad y al aura del sujeto romántico, por la cotidianeidad de la escena que se actualiza en el texto. Al mismo tiempo, el juego exaspera la lógica de las referencias autobiográficas de un modo paródico: «Una vez más ha despertado flaco, Fogwill. // Se siente más delgado y liviano. / Lo verifica en el espejo del cuarto de baño: *pasan los años y uno adelgaza, piensa*» (Fogwill, 2005, p. 18).

Omisión de pronombres personales y de otras marcas de persona

Hemos repasado el empleo de marcadores gramaticales de persona. También la omisión de tales marcadores produce efectos específicos. De acuerdo con una práctica usual en vertientes de vanguardia, la enunciación en la forma de la enumeración caótica de sintagmas nominales puede emplearse como un modo de «despersonalizar» el enunciado y de dar relevancia al objeto representado en el poema. «Cosas y seres imaginarios», texto perteneciente al volumen *Mirá* (2005), de Juan López, expresa mediante este recurso, una evaluación de un estado de cosas.

unicornios
pegasos

hadas madrinas
 pociones para la vida eterna
 [...]

lunes optimistas
 dragones con aliento de fuego
 riquezas limpias
 día del juicio final
 ángeles de la guarda
 imperios benefactores
 librepensadores
 éxtasis a domicilio
 progreso lineal
 ideas inocentes
 planes de paz paz
 caricias idénticas
 [...]

armas vitales
 tribunales infalibles
 sátiros educados
 querubines
 hidras
 políticos espontáneos
 periodismo independiente
 [...]

curación general
 agua para todos los molinos
 sabios a tiempo
 y dios
 (López, 2005, p. 23).

En este caso el punto de vista del sujeto al cual se vinculan las enunciaciones se disimula ante la serie sin verbo. El

poeta otorga así a su enunciación el carácter de una presencia incuestionable y una aparente neutralidad axiológica. Sin embargo, el punto de vista anclado emana de la enumeración. Las entidades devienen «cosas y seres imaginarios» en la visión del locutor, por su contacto entre sí. El título se comporta como categoría y a la vez como evaluación. La colocación caótica y sucesiva de los individuos incluidos en la categoría, los contamina y desjerarquiza: hada madrina / riqueza limpia / planes de paz / periodismo independiente. El reconocimiento de una disposición afectiva y su vínculo con una instancia de persona resulta aquí de una inferencia que el lector efectúa fundado en la organización retórica del enunciado y en su correspondiente modelo axiológico.

La revisión del uso poético de los pronombres pone de manifiesto, de acuerdo con Benveniste (1966), que estos poseen un carácter instruccional y abierto en la configuración de la formación subjetiva. Instruccional en el sentido de que dan orientaciones al lector para la configuración de ese efecto de persona presente en el poema. Abierto, porque son insuficientes para la configuración completa de esa formación. En efecto, otros datos textuales y enciclopédicos contribuyen en dicha configuración: por ejemplo, la presencia de biografemas (tal como hemos visto en «Piedra negra sobre piedra blanca» de Vallejo o en el «Soneto 8» de Juan Rodolfo Wilcock), ciertas autocalificaciones explícitas del enunciador (por ejemplo, el definirse como «encadenado a las palabras que no vienen» del poema de Inchauspe), ciertos roles temáticos específicos de subgéneros (la amada o el amado en la poesía amorosa; el interlocutor difunto en la elegía funeral), datos o imágenes ya consolidadas del autor en la enciclopedia del lector o en las tradiciones interpretativas asociadas a su obra, por enumerar solo algunos. Cada lector, en función del desarrollo de sus

competencias para la lectura y la interpretación de poemas hará uso concreto de ellos o, al menos, de los que requiera para comprender y disfrutar del texto.

El repaso que he realizado no pretende un relevamiento exhaustivo del tema sino solo exhibir, con algunos ejemplos significativos y diversos, las posibilidades expresivas en el uso de los pronombres personales —o su omisión— y los efectos de lectura que provocan. Asimismo, este repaso aspira a poner en evidencia el carácter complejo y dinámico del sistema de deixis implicado en la enunciación lírica. Ahora bien, hemos considerado básicamente el empleo de cada pronombre en forma autónoma. Cabría ahora examinar con más detalle los efectos que se generan mediante su combinatoria.

Instancia de discurso fija o móvil

Para examinar los efectos que se producen por la modificación de la instancia de discurso en el poema es necesario remitirnos a esta categoría concebida por Émile Benveniste (1966). Se trata de un fenómeno asociado al uso de los pronombres de primera y segunda persona. Para Benveniste, cada vez que un locutor usa el pronombre «yo» remite al proceso mismo de la enunciación (Benveniste, 1966, p. 252). «Yo» es un marcador que corresponde a la persona que enuncia la presente instancia de discurso y, en función de ella, por el carácter sistemático de la lengua, establece en esa instancia un sistema particular de deixis⁷ relativo a interlocutores, espacio y tiempo de la enunciación (Benveniste, 1966, p. 255).

7 Señalamiento a una persona, un lugar, un tiempo mediante ciertos elementos gramaticales. Por ejemplo, si digo: «Ahora estoy explicando el

Cuando en un poema la instancia de discurso es fija, como sucede en «Sentido de su ausencia» de Alejandra Pizarnik, prevalece un mismo sujeto de la enunciación y el sistema de articulaciones deícticas se mantiene estable (tiempo, espacio, interlocutor). En otros casos aparecen marcadores que implican una modificación de la forma de enunciar y, por ende, de las articulaciones deícticas iniciales: cambios de persona gramatical, de tiempo verbal, de coordenadas espaciales.

Este cambio de instancia de discurso permite expresar una modificación de la perspectiva desde la que se vive la experiencia afectiva: se puede alternar así una representación de la misma experiencia vista desde afuera por otro/ vista desde adentro por el propio experimentante, de acuerdo con la persona que se emplee (tercera persona/ primera persona). Para ejemplificar este cambio podemos apelar al ejemplo de «El durmiente» del *Libro de las fábulas* (1943), de Daniel Devoto.

El durmiente prepara su ordenada costumbre,
su gozo de contar, su claro imperio
de signos aclamados,

(Quiero sentir el gusto de ese viento
que traía tu voz...

...Oh espléndido calor...

...En este tiempo están segando el heno en un lugar ausente, bien cerrado
por alta sombra viva...

y

Estáis sobre mi pecho respirándome,

significado de deixis», señalo que el tiempo de mi acción coincide con el tiempo del acto de mi enunciación.

*tierras hasta hace poco sumergidas
campos de siempre y aire de otros días)*

su sumergida rosa. [...]
(Devoto, 1943, p. 86).

El texto recupera un prototipo de la poesía neorromántica del 40: la visión de Endimión y la condición del sueño como espacio de revelación poética (Zonana, 2005). Sus estados afectivos se presentan vistos «desde afuera» en el inicio del poema mediante la enunciación en tercera persona. A través de la disposición tipográfica (sangrías, paréntesis, itálicas) y de marcas gramaticales (pasaje a la primera persona), la secuencia que sigue marca un giro. Es el durmiente quien revela sus sensaciones mediante la reproducción de fragmentos de su discurso: la enunciación se corta, y remeda las impresiones fugaces de sus sueños. La fractura de la línea inicial del enunciado sugiere una irrupción abrupta de esa otra instancia de discurso. En cierto modo, tal instancia despliega el contenido del mundo onírico que el sujeto paciente del poema prepara para entrar en el sueño.

La movilidad de la instancia de discurso puede expresar la actividad introspectiva de un mismo sujeto que se examina desde distintos puntos espaciales y temporales. Es lo que ocurre en «Señora tomando sopa», poema de *Con esta boca, en este mundo* (1992), de Olga Orozco.

Detrás del vaho blanco está la orden, la invitación o el ruego,
cada uno encendiendo sus señales,
centelleando a lo lejos con las joyas de la tentación o el rayo del
peligro.

Era una gran ventaja trocar un sorbo hirviente por un reino,

por una pluma azul, por la belleza, por una historia llena de luciérnagas.

Pero la niña terca no quiere traficar con su horrible alimento: rechaza los sobornos del potaje apretando los dientes.

Desde el fondo del plato asciende en remolinos oscuros la condena:

se quedará sin fiesta, sin amor, sin abrigo,
y sola en lo más negro de algún bosque invernal donde aúllan los lobos
y donde no es posible encontrar la salida.

Ahora que no hay nadie,
pienso que las cucharas quizás se hicieron remos para llegar muy lejos.

Se llevaron a todos, tal vez, uno por uno,
hasta el último invierno, hasta la otra orilla.

Acaso estén reunidos viendo a la solitaria comensal del olvido,
la que traga este fuego,
esta sopa de arena, esta sopa de abrojos, esta sopa de hormigas,
nada más que por puro acatamiento,
para que cada sorbo la proteja con los rigores de la penitencia,
como si fuera tiempo todavía,
como si atrás del humo estuviera la orden, la invitación, el ruego.

(Orozco, 2012, pp. 391-392).

En la primera estrofa, la tercera persona presenta a un paciente «la niña terca» que se niega a tomar la sopa. La transición a la segunda estrofa marca un cambio. La escena anterior se ubica en el pasado, en contraposición con un presente: «Ahora que no hay nadie». El sujeto lírico emerge súbitamente mediante el uso de la primera persona («pienso») y se amal-

gama al sujeto paciente de la primera estrofa. Pero luego la enunciación vuelve a la tercera persona como un recurso de distanciamiento que permite autocalificarse como la «solitaria comensal del olvido». El demostrativo este («este fuego / esta sopa de arena, esta sopa de abrojos, esta sopa de hormigas» en correspondencia con el ahora) consolida la identidad entre tercera y primera persona.

Con la vuelta a la tercera persona, reaparecen los personajes que castigaban a la niña terca. Así, la solitaria comensal se explica la repetición de lo que detestaba: tomar sopa es un modo de sentirse acompañada, aunque sea con el recuerdo de los retos y las amenazas de su círculo familiar.

Momento de emergencia de la primera persona

Vuelvo a la noción de instancia de discurso de Benveniste. Hemos visto la importancia del empleo del pronombre de primera persona y los efectos que genera su cambio. Posiblemente, y esto lo planteo como una hipótesis, el prototipo del lirismo asociado a la enunciación en primera persona determine que su aparición sea capital en el poema y produzca efectos sensibles en la configuración de la formación subjetiva. Estos efectos se verifican tanto si la primera persona aparece de manera plena —es decir, mediante el uso de un verbo conjugado en primera persona— como si lo hace de una forma a la que podríamos llamar indirecta u oblicua: es decir mediante la aparición de un posesivo de primera persona (mi) o mediante un destinatario referido con segunda persona (tú) o un posesivo de segunda persona (tu...).

Tal como se ha observado en el poema de Olga Orozco, el momento en que se manifiesta la primera persona es un recur-

so táctico que tiene que ver con el efecto que el poema desea generar en el lector. Ese momento, cuando no se da de manera inicial, hace posible la reconfiguración de todos los eventos de sentido recorridos por el lector o por el oyente. Prepara un clímax afectivo. Cuando hay una alternancia de personas, la primera es fundante, independientemente de la cantidad de veces y del momento en que aparezca. La dilación en la aparición de la primera persona puede permitir una relectura de todos los eventos del poema. Es, por ejemplo, lo que ya hemos analizado en el caso del soneto del tigre, de Enrique Banchs.

Enunciación monológica frente a enunciación predominantemente polifónica

En los casos anteriores, ya se cambie de instancia de discurso o se juegue con la identidad a través de la alternancia de pronombres, se reproduzca la disposición afectiva de un tercero o se proyecte una disposición afectiva sobre una entidad de la naturaleza o de la cultura, el efecto de persona descansa sobre la línea de una sola voz.

Hay, además, ejemplos de textos líricos que emplean tácticamente la multiplicación de voces (Zonana, 2007; González Gandiaga, 1999; Goodblatt, 2000; Monte, 2016). Lo hacen a través de mecanismos intertextuales específicos como la citación o la transposición (Genette, 1982) o a través de la puesta en escena de voces que se suceden en la secuencia poética. Estas voces pueden interactuar entre sí o no. Pueden identificarse con pacientes o enunciadorees específicos o permanecer con un estatuto ambiguo⁸.

8 La posibilidad de una lírica polifónica ha sido asociada a la emergencia de

Por su parte, la cita puede aparecer con mención de las fuentes o sin mención de ellas, con un valor probatorio de los propios argumentos o afecciones o como forma de impugnación o reinterpretación del texto citado en tanto soporte. Por ejemplo, en «El adjetivo», de *Últimos movimientos* (2004), Rodolfo Enrique Fogwill impugna los intertextos metapoéticos de Huidobro y Girri, sin mencionar a sus autores explícitamente.

El juego intertextual puede incluso promover una forma de descentramiento lingüístico que exaspera la lógica de la proliferación de voces mediante la mezcla de idiomas y de registros lingüísticos (técnico/ cotidiano; popular/ culto).

Para ejemplificar la complejidad en la constitución del efecto de persona conviene remitirse a un ejemplo singular: «Ici répose Max Jacob» de Alfonso Sola González. Incluido en *Tres poemas* (1958), este texto encuentra un soporte en una experiencia personal de Sola González, quien visitó en el Cementerio de Ivry, la tumba de Max Jacob. El título hace alusión al epitafio, pero, además, a una circunstancia que resulta paradójica desde el punto de vista del poeta muerto. Sus restos, en vez de descansar en Montparnasse, cementerio «literario» por antonomasia, se

las vanguardias. Pienso, por ejemplo, en textos emblemáticos como «Lundi Rue Christine» de Apollinaire y en su tentativa de un «poema conversación» en el cual el poeta deja de ser polo catalizador de la enunciación «[...] para situarse en el medio de la vida y registrar el lirismo de las cosas y de las voces» (Jauss, 1995, p. 190). La noción de polifonía que Bajtín considera como inherente a la prosa y, específicamente, a la novela de Dostoievski, puede, sin embargo, aplicarse con propiedad a los ejemplos que presento en este apartado. Bajtín conserva el ideal de poesía romántica y entiende que los fenómenos poéticos que se apartan de un lirismo monológico son fenómenos de prosificación de la poesía, propios del siglo xx (Bajtín, 2005, p. 292). Véase también Monte, 2016.

encuentran en uno más «nuevo»⁹, en el que se encuentran los caídos en la Segunda Guerra Mundial. El poeta se halla entonces en una posición excéntrica por artista y converso.

El texto, si bien tiene cierto componente convocador de la elegía funeral, se despliega como una danza de la muerte medieval o, mejor, como pequeño auto sacramental en el que interlocutores identificables asisten a la apoteosis¹⁰ del poeta. Max Jacob se comporta como paciente principal y el resto de los «personajes» como pacientes secundarios. La voz lírica, a la vez que diseña el marco espacial y temporal del poema y ordena los turnos de las voces, asiste como un testigo más a la apoteosis de Max Jacob. Los siguientes fragmentos permiten observar cómo se presenta el juego polifónico.

En Ivry son nuevas las tumbas; nueva la distribución de la
muerte. Nuevos los visitantes. Todo es nuevo en Ivry.
Los fusilados hacen lugar a Max Jacob:

«Caliéntate Max. Eres un pobre judío
y tienes frío otra vez. Los caballos no te acompañaron ni las cor-
netas sonaron alegremente en tus funerales».

[...]

Los visitantes dicen los domingos:
«Aquí yace Max Jacob, el judío que veía al Señor».
Y los parientes de los héroes desfilan como guerreros
con sus cartuchos de alhelíes que estallan sobre las tumbas.

9 Nuevo en el momento de escritura del poema.

10 Llegada del difunto a los cielos.

[...]

¿Cómo será un cementerio perdido
 en el corazón de un poema?
 ¿Cómo será esa voz que me ha dicho
 en la garganta oscura del agua de las tumbas:
 «... ‘Y heme aquí, yo, pobre judío viejo y estúpido
 en medio de esta cohorte de cristianos
 con alma de marfil!’»

Es la misa del frío en Saint-Benoit-Sur-Loire
 Haces sonar la campanilla, ¡oh Buen Ladrón!
 y la harina del día relumbra en los altares.
 Las cuevas de la muerte son estrellas con leones ardiendo
 donde se quema el polvo de los Jueces.
 Y tienes frío y tiembblas.
 ¡Cómo fulgura el carro de los ángeles, cómo brillan las barbas
 de los santos, hermosas como lanzas! El niño de Ivry tiene
 miedo.
 «Ah Max, qué tonto eres», dice la Santa Virgen
 (Sola González, 2015, pp. 123-125).

Las secuencias muestran cómo la polifonía opera de manera múltiple: a) mediante el discurso directo: «‘Ah Max, qué tonto eres’, dice la Santa Virgen»; b) mediante la reproducción de los pensamientos del paciente principal: «cuando canta el pájaro de Ayer / piensas en la Rue Ravignan»; c) mediante las citas o alusiones a pasajes de la obra de Max Jacob incluidas en los parlamentos del poeta: «Heme aquí, yo, pobre judío viejo y estúpido / en medio de esta cohorte de cristianos / con alma de marfil» (Max Jacob en Billy, 1960) y d) mediante citas o alusiones a la Biblia.

Con el uso del discurso directo la voz lírica refiere las distintas posiciones de los interlocutores ante la conversión y apoteosis del poeta, distanciándose de ellas. Sin embargo, su universo axiológico no desaparece ya que emerge en las valoraciones implicadas en la predicación metafórica de carácter paródico: «los parientes de los héroes desfilan como guerreros / con sus cartuchos de alhelíes que estallan sobre las tumbas». Incluso esta voz se califica como confidente de Max Jacob: «¿Cómo será esa voz que me ha dicho / en la garganta oscura del agua de las tumbas...». El poema permite constatar cómo, en ocasiones, y especialmente en una lírica que se aparta del paradigma romántico, la configuración del efecto de persona sobrepasa la esfera de una subjetividad definida, individual y el marco de una enunciación monológica.

Situaciones de comunicación

Todo pacto lírico implica situaciones de comunicación empíricas y situaciones de comunicación imaginarias que emanan del mundo del texto (Rodríguez, 2003). Cuando la crítica se dirige a las primeras focaliza el contexto de los sujetos escritores y lectores, su identidad, las imágenes y representaciones que alimentan sus actos, el conocimiento que poseen unos de otros para relacionar sus determinaciones con el mundo del texto. Cuando el trabajo crítico trata del mundo del texto y de sus efectos, intenta comprender la constitución de una situación imaginaria particular y los lazos que ella establece con las situaciones empíricas de enunciación y de recepción.

La situación empírica comprende a los protagonistas del discurso, las circunstancias espacio temporales que permiten localizar a estos protagonistas, las condiciones sociohistóricas

que rodean el acto de circulación de los textos líricos. Es la del sujeto que escribe (durante la escritura) y del que lee (durante el acto de lectura).

La situación imaginaria suma una dimensión suplementaria mediante los lazos que establece entre enunciadores y pacientes del texto y la realidad. Es la que se establece entre el enunciador principal y sus interlocutores en el texto.

El examen del segundo caso supone analizar la relación entre el sujeto empírico y los sujetos virtuales/imaginarios mediante la problemática de los grados de ficción y la de los pronombres personales. Asimismo, supone considerar las circunstancias espacio temporales que caracterizan la situación virtual lírica: la temporalidad manifiesta en los tiempos verbales y la localización que se establece mediante el uso de los deícticos.

Excursus: La lírica y el problema de la ficción. Grados

La configuración de la formación subjetiva lleva a considerar de manera autónoma un aspecto relacionado con el modelo de lirismo que se configura en el romanticismo: las relaciones de la lírica con la ficción. Este problema es fundamental porque está asociado a valores asignados a la dicción poética como la veracidad, la autenticidad, el soporte genuino y experiencial de los estados emocionales que se manifiestan a través de ella. Es decir, cuál es su naturaleza y, en función de ello, qué valor de verdad debe asignar el lector a sus aserciones (Hamburger, 1986; Rabaté, 1996; Pozuelo Yvancos, 1997; Merquior, 1999; Luján Atienza, 2000; Rodríguez, 2003, pp. 155 y ss.; Rodríguez, 2012; Watteyne, 2006; Culler, 2014, 2016, 2017a, 2017b; Salatino, 2015).

Ya hemos anticipado algunos deslindes en relación con esta problemática, pero resulta pertinente dedicarle un apartado que rescate parte de lo ya apuntado y profundice en aspectos nuevos.

Los defensores de la condición ficcional de la enunciación lírica trabajan desde modelos que se oponen a la conceptualización romántica de la lírica como expresión de una subjetividad y recuperan los principios ya sea de la *Poética* de Aristóteles, de la fenomenología, de la teoría de los actos de habla o la teoría de los mundos posibles, por dar solo algunos ejemplos. José Guilherme Merquior, desde una perspectiva que podríamos caracterizar como neoaristotélica, afirma que «la lírica tiene por objeto la imitación de estados de ánimo, a través de un discurso organizado de manera especial, y por finalidad última determinado conocimiento de verdades humanas universales» (Merquior, 1999, p. 97). José María Pozuelo Yvancos entiende que la ficcionalidad atañe a la «[...] constitución misma de la textualidad literaria [...]» y que por ello inhiere en todas sus prácticas (Pozuelo Yvancos, 1997, p. 262). Mediante una relectura de Charles Batteux, pero también con el aporte de Félix Martínez Bonati y de la teoría de los mundos posibles de Lubomir Dolezel, Pozuelo Yvancos sostiene que las teorías no ficcionales de lo lírico han olvidado «[...] la evidencia de la condición ‘general’ y no particular del mundo creado en un poema, que permite precisamente ser representativo de sentimientos y perspectivas sobre lo humano en general» (1997, p. 265). Estos ejemplos colocan los estados de ánimo o los sentimientos en la órbita del objeto imitado, para diferenciar a la lírica de la narración y el drama que imitan hombres en acción. Se trata de una solución dada por las preceptivas que redescubren la poética aristotélica e intentan adaptarla a la tradición de la poesía lírica en

los siglos xvi y xvii (Guerrero, 1998). Otros modelos, como por ejemplo los de Barbara Hernstein Smith, Félix Martínez Bonati o Richard Ohmann ya no hablan de imitación de sentimientos sino de discursos o actos de habla sea de naturaleza estándar o imaginarios (Luján Atienza, 2000, p. 6). El ejemplo de «Romántico» de Juan López sirve para explicar estas teorías. En este poema se imitaría un acto de habla específico pero imaginario: el ofrecimiento de un Rambler mediante un aviso clasificado, realizado por un amante de los autos ante la posibilidad de que se deteriore.

Los defensores de la condición no ficcional de la lírica buscan, por el contrario, dar sustentos actualizados al modelo romántico. La teoría literaria del siglo xx posee un referente fundamental de esta tentativa. Se trata del estudio de Kate Hamburger, *La lógica de los géneros literarios*, publicado en 1957 como respuesta a la teoría de la despersonalización de la lírica moderna expuesta por Hugo Friedrich en su estudio sobre Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, *La estructura de la lírica moderna* (Rodríguez, 2012, pp. 144-145).

Mediante la recuperación de principios de la estética de Hegel, Hamburger establece una diferencia neta entre los que ella llama géneros miméticos y ficcionales —la narrativa, el drama— y el género no mimético y, por lo tanto, no ficcional que es la lírica. Afirmar que la lírica no es ficcional supone establecer que en ella no se gesta un mundo textual autónomo con distintos niveles o modos de relaciones con el mundo real. Para Hamburger, la enunciación lírica se mueve en un orden metafórico, contrariamente a lo que sucede por ejemplo en el orden del relato en el cual el yo del personaje o del narrador están radicalmente separados del yo del autor. La virtualidad metafórica está en la enunciación lírica ligada al polo del sujeto: el poema lírico no se refiere a un mundo autónomo, sino

a la manera en que un sujeto experimenta el mundo real. En cierta medida, el discurso lírico poseería así cierta autorreferencialidad del sujeto y del lenguaje (Rodríguez, 2012, p. 145). Para resaltar la importancia de la reflexión de Hamburger señalo, por último, que a ella se debe la consolidación del concepto de «sujeto lírico».

El potencial provocador de los postulados de Hamburger puede medirse si se repasan sus proyecciones, aunque sea muy rápidamente. En el espacio de la especulación francófona encontramos dos volúmenes colectivos que intentan ampliar o matizar sus especulaciones. En primer lugar, el dirigido por Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique* (1996), con colaboraciones de Dominique Combe, Laurent Jenny, Michel Collot y Jean-Michel Maulpoix, entre otros (para una síntesis de las principales aportaciones véase Rodríguez, 2012). Estos autores y otros que se incorporan, dan una segunda vuelta de tuerca al tema en el volumen dirigido por Nathalie Watteyne *Lyrisme et énonciation lyrique* (2006). Por lo general, estos trabajos se desarrollan en función de una mayor contextualización de sus afirmaciones. Asimismo, proponen vías alternativas a la dicotomía entre la factualidad y condición autobiográfica de la enunciación lírica o su posible condición ficcional. Laurent Jenny, por ejemplo, asigna al sujeto lírico un estatuto específico, de carácter retórico, figural, mediante el cual adquiere cierta forma de transubjetividad (Jenny, 2009, p. 100).

En el ámbito de la especulación en inglés, de acuerdo con mis registros, ha sido Jonathan Culler (2014, 2016, 2017a, 2017b) quien ha retomado con mayor énfasis los postulados de Hamburger y la defensa de lo lírico como un espacio no ficcional.

Me interesa detenerme en los argumentos de Culler porque permiten ilustrar un estado de la cuestión y porque, a par-

tir de ellos, es posible identificar cuáles son los principales problemas que emergen de un planteo de esta índole y presentar una alternativa desde el modelo del pacto lírico. Para ello realizaré una síntesis de los argumentos que desarrolla en los distintos artículos mencionados.

Culler parte desde una mirada que considera especialmente la continuidad de la tradición lírica, desde sus orígenes griegos hasta la actualidad. Justifica esta mirada en la voluntad de los propios poetas para inscribirse en ella, tal como vimos en la introducción (Culler, 2014, pp. 160-161). Su modelo responde a una serie de postulados que se están dando en el ámbito de la especulación en inglés y que suponen una especie de giro narratológico de las teorías de la lírica. Entre otros, la consideración del «monólogo dramático» al estilo del «Poema conjetural» antes comentado, como prototipo de la enunciación lírica. Para Culler una operación de esta índole implica hacer de un caso particular una norma e ignorar el hecho de que existen otros tipos de poemas que no «ponen en escena» un personaje ficticio claramente diferenciable del autor (2014, p. 163).

Por el contrario, Culler sostiene que lo habitual es que la enunciación lírica realice afirmaciones serias sobre el mundo, afirmaciones que exhiben dimensiones impensadas o no previstas de lo real, aunque la relación de tales afirmaciones con la experiencia vivida del autor pueda, eventualmente, permanecer indeterminada en el texto (2016, p. 22). Mientras que, al recorrer una novela, por ejemplo, el lector ve un mundo autónomo desde las perspectivas del narrador o de los personajes, al leer un poema se coloca en el espacio del sujeto de la enunciación y la repite (sea silenciosamente o en voz alta) (Culler, 2014, p. 165). El poeta no imita una voz, la hace presente en su enunciación (2017b, p. 122) y da la posibilidad de actualizarla

una vez más en la lectura. Para Culler, esta «iterabilidad» está en la génesis de la enunciación lírica que se piensa como un discurso para ser repetido o incluso «actuado». Estos dos puntos son importantísimos porque revelan la forma en que Culler trasciende el problema del carácter autobiográfico del sujeto lírico. En efecto, al señalar la posible indeterminación de la experiencia y al destacar que el lector está llamado a colocarse en el espacio del sujeto enunciador, le otorga una condición transubjetiva como lo hacía Laurent Jenny.

Esta misma condición se relaciona con otra dimensión inherente a lo lírico: la concentración en las propiedades formales (el ritmo, la rima y otros patrones lingüísticos) que coadyuvan en la gestación de efectos de encantamiento y seducción (2016, p. 23). Por estas cualidades la enunciación lírica posee cierto carácter ritual que remite a dimensiones antropológicas o, incluso, religiosas, cierto estatuto ceremonial que piensa la enunciación como posibilidad de realizar un evento en el mundo (2016, p. 23). Estos elementos encantatorios de la dimensión ritual del poema —ritmo, apóstrofes, invocaciones, patrones sonoros de toda clase— son por lo general los que inicialmente nos atraen hacia él —antes de explorar su significado— y, por lo tanto, los que hacen a la lírica diferente del discurso en prosa sobre un mundo posible (2017b, p. 132).

En sus diversos estudios Culler intenta no caer en un modelo dicotómico. No niega que, en determinadas tradiciones poéticas, como, por ejemplo, la del soneto de tema amoroso, sea posible reconocer de manera incipiente o rudimentaria algunos componentes de carácter ficcional (roles, personajes típicos, un esquema de trama). Sin embargo, sostiene que estos elementos se encuentran en tensión con esa dimensión ritual del lirismo que le asigna un subrayado particular sobre la forma y que, de ese modo, involucra al lector en la realización per-

formativa del texto, en vez de conducir su atención en la reconstrucción de un mundo posible (2017b, p. 126).

Para Culler la enunciación lírica puede analogarse con el discurso epidíctico: un discurso público sobre el mundo y sobre lo que en él debe ser apreciado, elogiado o criticado (2017b, p. 121)¹¹. De acuerdo con esta comprensión de la lírica como discurso epidíctico que realiza afirmaciones sobre el mundo, se pueden luego explorar los medios por los cuales en el espacio del poema lírico se incorporan elementos ficcionales, como por ejemplo hablantes identificables o tramas rudimentarias (2017b, p. 126).

La síntesis que hemos efectuado sobre el debate entre la consideración de la enunciación lírica como ficcional o no ficcional exhibe que las discusiones se fundan en modelos epistémicos con cierto carácter binario en sus clasificaciones, que determinan la inclusión en una categoría de acuerdo con la presencia o ausencia de cierto rasgo del fenómeno incluido en ella. Desde el modelo que estoy desarrollando, que entiende que la determinación de si un texto es lírico o no se efectúa en función de una dominante de configuración textual y que un mismo texto puede participar de más de un pacto, esta epis-

11 La *Retórica* aristotélica distingue, en función de si los receptores deben tomar decisiones con posterioridad a la escucha del discurso o no, tres tipos de géneros: el género demostrativo o epidíctico que atañe a un tipo de oyente que no está compelido a tomar decisiones y cuyos discursos se pronuncian para alabar o vituperar a alguien o algo; el género judicial, que supone la reconstrucción de hechos pasados y que atañe a discursos ante el juez, en los que se decide sobre algo sucedido a propósito de lo cual se juzga a alguien; por último, el género deliberativo, referido a hechos futuros y pronunciado ante la asamblea, cuyos discursos exponen problemas de carácter público que atañen a la colectividad representada en dicha asamblea (Albaladejo Mayordomo, 1991, pp. 54-55).

teme binaria no resulta conveniente¹². Antes bien, considero que es necesaria una mirada más compleja que atienda a niveles de configuración, a los distintos componentes del dispositivo semiótico de la formación subjetiva, a las informaciones suplementarias que permiten comprender el funcionamiento de los textos. Desde esta perspectiva, un mismo texto puede integrar constituyentes autobiográficos y ficcionales en la gestación del efecto sujeto.

En segundo lugar, creo que es necesario recordar la naturaleza instruccional de los constituyentes de la formación subjetiva. Como señalamos anteriormente, la elección de un pronombre personal, la determinación de los pacientes, el establecimiento de determinadas formas de comunicación en el interior del poema, dan orientaciones de sentido, que, junto con otros contenidos textuales, cotextuales y enciclopédicos permiten definir aspectos como el nivel de determinación de las experiencias afectivas presentes en el poema y la naturaleza factual, autobiográfica o imaginada de la enunciación.

Por otra parte, desde una lógica de la complejidad hay que descartar planteos de todo/ nada y admitir la posibilidad de grados de presencia. Es decir, posiblemente encontremos textos en los que predominan las marcas instruccionales que orientan hacia una lectura eminentemente factual y autobiográfica, pero habrá otros que incluyan componentes ficcionales en diverso grado.

Desde este horizonte de comprensión, y de acuerdo con miradas como las del propio Culler o de Rodríguez por ejem-

12 Rodríguez recomienda no manejarse con un criterio esencialista en el abordaje de las relaciones entre lírica y ficción (2012, p. 144). Por mi parte, prefiero hablar de epistemes binarias frente a epistemes que se hacen cargo de la complejidad.

plo, entiendo que un criterio plausible es considerar los distintos tipos de textos y, en función de su naturaleza, pensar un estatuto diferencial para cada uno de ellos.

Es necesario reconocer que las informaciones que provee el texto son actualizadas por la competencia del lector. Lectores diversos pueden generar recorridos de lectura también diversos, sin que esto implique necesariamente una falta de comprensión o de disfrute del poema.

Revisemos, a partir de estos criterios, algunos ejemplos y tratemos de ver cómo se resuelve en ellos la integración factualidad/ ficcionalidad.

Comienzo por el modelo de texto lírico en el que claramente hay un componente ficcional que es el del monólogo dramático. Esa primera persona es una máscara y el ejercicio supone reconstruir imaginariamente desde ese lugar una experiencia afectiva. En el caso de Borges, la misma denominación de «Poema conjetural» y el epígrafe que introduce la experiencia de Laprida («El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 23 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir») explicitan la condición imaginaria de esa enunciación. Ahora bien, hemos visto que incluso en este caso, que sería el prototipo de poema «ficcional», la crítica, a partir de datos intratextuales —la lectura de la obra de Borges y el reconocimiento de ciertas obsesiones— y de datos contextuales —la fecha de escritura y edición del poema— desarrolla e integra en la interpretación hipótesis y argumentos que avalan una lectura en clave autobiográfica y que justifican la elección de ese procedimiento como una forma de camuflaje de la identidad.

Desde una lectura de esa naturaleza, el poema combinaría elementos factuales y ficcionales justamente para gestación de una experiencia genuina: la asunción intelectual pero dra-

mática de ese «destino sudamericano», de esa conciencia de desear la civilización en un contexto en el que triunfará inexorablemente la barbarie. En vez de considerar que la conjetura, por su condición imaginaria, menoscaba la autenticidad del terror expresado en el poema, hay que pensarla como un medio sumamente efectivo para recrear y hacer reexperimentar al lector ese estado emocional. Ahora bien, en este caso el texto no provee por sí las determinaciones que justifican una lectura de naturaleza autobiográfica. Hay un trabajo hermenéutico que conduce a esa forma de comprender el poema. Un lector no experto puede comprender y reexperimentar el terror que provoca sin necesidad de realizar ese mismo recorrido, sin ni siquiera plantearse los grados de ficcionalidad o factualidad que están presentes en el texto.

Hay géneros como la elegía funeral referida a una persona de existencia real que se mueven en la esfera de una lectura factual¹³. Doy un ejemplo paradigmático a mi entender. Se trata del poemario *Joana* (2002) de Joan Margarit. Podemos concebir que los poemas que lo integran conforman en su conjunto una larga elegía en memoria de su hija. El texto está saturado de informaciones que alientan la lectura autobiográfica de estos poemas. No solamente el título. Antes de la portada, Margarit ha dispuesto una foto en la que está con su hija. En el «Prólogo» nos enteramos de que Joana ha padecido por largo tiempo una penosa enfermedad hasta su fallecimiento. Conocemos la significación del cuidado y las atenciones para los padres: «Ser su padre ha significado estar siempre

13 Puede darse el caso de elegías o epitafios dedicados a personajes imaginarios. Por ejemplo, los epitafios que integran la *Antología de Spoon River* (1915) de Edgar Lee Masters o las elegías de *Las muertas* (1952) de Olga Orozco dedicadas a personajes de la literatura universal.

junto a lo más delicado y bondadoso que puede ofrecer la vida» (Margarit, 2002, p. 9). Y más adelante:

Me enfrento, pues, al terror más puro, cuando las cosas cotidianas no se reconocen y se vuelven amenazadoras. Por eso a veces lloramos, Mariona y yo, perdidos en el extraño paraje en el que nos ha abandonado la muerte de nuestra hija (p. 11).

En función de estos indicadores textuales la lectura de los poemas que integran el libro reclama una interpretación biográfica que es, además, el sustento del dolor.

Hay textos que combinan elementos biográficos con elementos claramente ficcionales. Por ejemplo, el «Soneto 8» de Juan Rodolfo Wilcock. El texto incluye referencias autobiográficas empezando por el nombre del autor y siguiendo con la referencia a recuerdos de paseos en el Tigre durante su infancia. Pero estas referencias se combinan con otras mitológicas de carácter simbólico («este íntimo nimbo que es la espuma/ de Venus verde y rosa...»). Así, el elemento real es asociado a un cuadro imaginario mediante lo estereotipado de la situación amorosa planteada y la referencia mitológica. Asimismo, hay un grado notable de indeterminación del interlocutor interno del soneto, reducido sinecdóquicamente en la referencia a «tus mejillas» y de las circunstancias de espacio y tiempo que corresponden al presente. Y a esto se suma la apelación a una instancia de discurso móvil que alterna la tercera persona (que corresponde al pasado del sujeto) y la primera persona (que corresponde a su presente).

La lectura del poema actualiza el presente del enunciado al tiempo del lector. Creo que el texto explota un juego ambiguo. La fuerza del nombre induce una lectura en clave autobio-

gráfica, pero al mismo tiempo su combinación con elementos simbólicos y mitológicos y la indeterminación del interlocutor y de las circunstancias espaciales y temporales del presente desdibujan esa posibilidad o al menos la ocultan con un velo simbólico.

Veamos un último ejemplo en el que podemos presumir un fuerte componente imaginario, ficcional. Me refiero a «Olvido» de Alfonsina Storni donde se presenta una enunciativa que amonesta a Lidia Rosa. Ya mencioné que, desde la elección de este nombre, el texto trabaja con imágenes estereotipadas. Alicia N. Salomone señala:

[...] Lidia Rosa, un nombre que sugiere una cadena de asociaciones que remiten al estereotipo de la joven trabajadora de los suburbios porteños a comienzos del siglo xx, una figura que usualmente era identificada como la víctima típica de la ilusión del amor romántico (Salomone, 2006, p. 129).

Agreguemos, por nuestra parte, que esos estereotipos femeninos circulan también en el imaginario de la poesía de amor escrita por hombres, por ejemplo, en la obra de Evaristo Carriego, y que Storni emprende con su lírica un trabajo de crítica y corrección de ese imaginario. El texto presenta de manera nítida dos personajes: la mujer enamorada y el amante olvidadizo, que es además el que aparece mejor caracterizado como típico don Juan. Asimismo, hay un atisbo de trama: mientras Lidia Rosa sigue soñando, «el hombre que adoraba» acaba de hacer el amor con otra mujer y, despreocupadamente, fuma un cigarrillo, mira por la ventana de su casa, empieza a leer un libro y enciende, para calentarse, la estufa apagada. Hay, además, un boceto de espacio urbano que comprende la

casa de piedra gris de Lidia Rosa, «en un costado de la ciudad» (un detalle nada inocente porque para un lector de época o para un lector formado, remite al escenario urbano de la poesía de Carriego), y, también, el probable departamento del don Juan. En el espacio comprimido de catorce alejandrinos, Storni construye un micromundo posible. Y esta figuración imaginaria posee, en su condición de revelación de «lo que pasa», el poder de manifestar toda la indignación y el desprecio de la voz enunciativa en tanto voz crítica de los roles asignados al varón y a la mujer¹⁴.

Podemos sintetizar los puntos fundamentales de este debate para la comprensión del funcionamiento de la formación subjetiva del siguiente modo:

- Ficción/ factualidad no son instancias excluyentes sino complementarias y pueden interactuar en un mismo poema.
- Su manifestación está sujeta a grados y puede ser reconocida mediante indicadores textuales de la formación subjetiva o de la formación semántico-referencial tales como: el título del poema, ciertos contenidos de naturaleza biográfica (el nombre del autor, el nombre de familiares o amigos, referencias a sus obras o a su vida pasada), ciertos contenidos que funcionan como determinaciones de espacio y tiempo (lugar y momento de escritura, por ejemplo). Puede ser también generada mediante informaciones dadas a través de paratextos (un prólogo, un

14 Como señala al respecto Salomone «[...] puede afirmarse que el poema se sustenta en la voz crítica de una hablante que, [...] se afirma en la crítica racional y en una capacidad subjetiva que apuesta por la posibilidad de transformación individual y colectiva» (2006, p. 131).

epígrafe, una declaración del autor en una entrevista en la que explicita las condiciones de escritura del poema y su naturaleza factual). Puede, por último, reconstruirse a partir de una lectura transversal del autor que permita reconocer temas, motivos, obsesiones presentes en su obra. En este caso se trata de un trabajo interpretativo realizado por un lector «experto».

- El carácter ficcional/ factual está asociado además a tipos de textos que habitualmente establecen uno u otro contrato de lectura: hemos visto el ejemplo de la elegía funeral referida a una persona real que promueve una lectura factual.
- La actualización de la condición ficcional/ factual del poema depende además de la competencia del lector, de sus conocimientos y creencias.
- El reconocimiento de la condición ficcional/ factual no es un requisito indispensable para la comprensión del poema, para su disfrute y para el reconocimiento del estado afectivo que predomina en él.
- La presencia de componentes ficcionales no disminuye el valor de autenticidad/ verdad/ sinceridad de la/s experiencia/s afectiva/s predominante/s del poema.

Deícticos: efectos de presencia y localización espacio temporal; el espacio interpersonal; desplazamientos espaciales y temporales

El uso estratégico de deícticos —pronombres personales, adjetivos y pronombres demostrativos (este, ese, aquel), adverbios de tiempo o sustantivos que denotan momentos del día o del año (ahora/ antes/ después; ayer/ hoy/ mañana; tarde/ noche/

otoño), adverbios de espacio o sustantivos que denotan localizaciones (acá/ allá, cerca/ lejos, adelante/ atrás, parque/ casa/ ciudad)— permite integrar las dimensiones de tiempo, espacio, referencialidad y discursividad asociadas a la voz enunciativa y a los estados afectivos predominantes (Merilai, 2020, p. 32). Son en general palabras semánticamente vacías, cuya significación se llena de sentido en ocasión de una situación de discurso en un acto concreto de habla (Collot, 1980, p. 63). Por esta razón, dicha significación depende del punto de vista del enunciador, remiten al horizonte cambiante y singular de un *Yo-Aquí-Ahora* (Collot, 1980, p. 64).

El espacio que configuran puede ser tanto físico como interpersonal y social (por ejemplo, la diferencia en cuanto a formas de tratamiento, entre tú-vos/ usted, para marcar aspectos como el grado de conocimiento y familiaridad entre los interlocutores o de formalidad o jerarquía que existe entre ellos) (Merilai, 2020, p. 30). Asimismo, las relaciones y cambios en el tiempo muchas veces se expresan mediante analogías espaciales.

El sistema de deixis construye una red de relaciones, desde la perspectiva del enunciador en primera persona, un espacio compartido y los constituyentes de ese espacio, la ausencia o presencia de los elementos esenciales de la situación. De acuerdo con Rodríguez, favorece una estrategia de la enunciación lírica que aspira a generar «[...] efectos de presencia de acuerdo con una perspectiva empática, porque designan un referente ausente sin por ello representarlo mediante un sistema de coordenadas» (2003, p. 182; véase también Collot, 1980, p. 67). En un sentido similar, Collot reflexiona sobre este efecto de presencia del siguiente modo: «Mediante el juego de los déicticos, la presencia del referente, que por naturaleza parece excluida del texto escrito, se reintroduce mediante el juego del

‘como si’» (Collot, 1980, p. 71).

Para ejemplificar este efecto de presencia, «La dispersión», perteneciente a *Señales de una causa personal* (1977), de Joaquín Gianuzzi, puede ser de utilidad:

Sobre esta mesa he apoyado los brazos y la cabeza.
 Piedad y desprecio por mi mundo. Los lugares comunes
 de la materia que me rodea. Un lápiz, una caja
 de fósforos, una taza de café, ceniza
 de cigarrillos sobre un desorden de papeles.
 Cuánta desesperanza de poesía sin porvenir.
 Y de pronto la certeza de que morir es apartarse de la mesa,
 La noción de que todo se perderá [...].
 (Gianuzzi, 2000, p. 195).

Notemos la importancia de sintagmas como «esta mesa», «me rodea», la enumeración de los elementos (un lápiz, una caja de fósforos, una taza de café, un desorden de papeles), la sucesión de sintagmas nominales entre los versos segundo a sexto¹⁵. Estos elementos lingüísticos y su ordenamiento sintáctico y discursivo dan una idea de presencia y de proximidad: el lector percibe la mesa, percibe la disposición del sujeto lírico en ella y su condición privilegiada de centro, percibe la cercanía de esos elementos con relación a él.

Se puede comprender así un segundo efecto del sistema de deixis que Collot caracteriza como «efecto de complicidad», que hace reconocer el mundo del poema como mundo compartido:

15 En la secuencia, el único verbo conjugado pertenece a una proposición subordinada de relativo «[...] la materia que me rodea».

Dado que los pronombres 'yo' y 'tú' están vacíos de una referencia fija, solo se 'llenan' en función de cada situación discursiva nueva que redistribuye los roles de enunciador y destinatario. En el caso del poema, la escena de escritura y la escena cada vez diferente de la lectura desempeñan el rol de ese contexto de referencia (Collot, 1980, p. 74)¹⁶.

Señalemos además que los elementos que acompañan el proceso de creación están caracterizados como «lugares comunes». La expresión, a la vez que destaca la condición metapoética del texto, subraya su condición familiar, habitual, marcada mediante los determinantes «un/ una». Una condición que puede verse, desde el punto de vista de la recepción del poema, como una ganancia ya que cada lector asociará esos elementos con imágenes de su mundo de experiencias rápidamente, es decir, reconstruirá a partir de él, siguiendo a Collot, ese contexto de referencia al que apela el poema.

La gravitación del yo como eje y como elemento de cohesión de las entidades que lo rodean se explicita más adelante mediante una hermosa metáfora: «los objetos de quienes soy el centro dejarán de *amarse*». Si la vida garantiza esa concentración de los elementos del microcosmos, la muerte implicará no solo su dispersión sino la del sujeto mismo, desintegrado en «trozos que se odian» y sumergido en la «fría unidad de la noche».

La angustia de un día sin creación queda así resaltada mediante el sistema de deixis, la autocalificación del sujeto líri-

16 La traducción es mía. En el original: *Les pronoms Je et Tu sont vides de référent fixe; ils ne se « remplissent » qu'en fonction de chaque situation discursive nouvelle qui redistribue les rôles du locuteur et de l'allocutaire. Dans le cas du poème, c'est la scène de l'écriture, et la scène chaque fois différente de la lecture qui jouent ce rôle de contexte de référence.*

co y la transformación del estado de cosas. A través de estos elementos, se marca en el texto la oposición entre «concentración/ cohesión» y «dispersión/ desintegración».

«La dispersión» pone de relieve además que la distancia entre la voz enunciativa y las entidades que lo rodean es relativa: a partir de un «aquí» («esta mesa») instaurado por el «yo» se establecen relaciones entre lo próximo y lo lejano.

Además de reconocer el efecto presentificador de los deícticos, mediante el análisis del poema podemos ver qué papel desempeñan en la determinación de las distancias. Consideremos el siguiente gráfico:

| Enunciador | Distancia relativa con respecto al enunciador | | |
|------------|---|---------------|--|
| | + Proximidad | + Alejamiento | |
| Yo | Este | Ese | Aquel |
| | Aquí /acá | Ahí | Allá |
| | Ahora/ Hoy | Ayer/ Mañana | Hace diez años/ Dentro de diez años |
| | | | |

Estas apreciaciones se refieren al espacio físico. Los deícticos se emplean además para diseñar un espacio interpersonal, es decir, la cercanía o distancia que existe entre la voz enunciativa en primera persona, su/s interlocutor/es u otros pacientes humanos del poema. Ese espacio interpersonal está estrechamente asociado a las emociones predominantes. Por ejemplo, en el marco de la poesía amorosa, la alegría por la unión o la tristeza por la separación.

Se trata de informaciones de carácter instruccional porque los deícticos no están saturados desde el punto de vista semántico, sino que se actualizan y adquieren un sentido específico de acuerdo con la situación de comunicación planteada en el texto. Por esta misma razón, las informaciones que pro-

veen se completan con otras propias de la formación semántico-referencial, como, por ejemplo, las autocalificaciones de la voz enunciadora, las calificaciones de su/s interlocutor/es y del resto de los pacientes.

La poesía amorosa codificó tempranamente la distancia interpersonal. De acuerdo con Martín de Riquer, en la poesía de los trovadores es posible reconocer diversos grados de aproximación amorosa, que oscilan entre ver, hablar, tocar, besar y consumir el acto (Riquer, 1975, p. 91). Veamos cómo esta tradición se recrea en un texto que abreva en ella como el ya citado *La urna*, de Enrique Banchs:

[...] Tú vas siempre con un florecimiento
de alegría alumbrándote la cara
y amable compañía te depara
diario olvido ante rápido contento.

Pero yo, melancólico, suspiro
y solitario por las noches vago
y te veo de lejos y te miro
con ojos de vergüenza; [...]
(Banchs, 1981, p. 334).

La lejanía constituye la forma predominante de relación entre los amantes en *La urna*. En este caso, la relación es reducida al ver y paralelamente se insiste en una separación irreducible. La oposición queda marcada drásticamente mediante la oposición entre el «tú», floreciente y radiante de alegría, diurno y el yo, melancólico, solitario y nocturno. La separación, por último, es subrayada en el poema mediante la estructura cíclica que une, desde la forma y el contenido, el primer y el último verso (el vivir diario nos separa/ nos separa la naturaleza).

Un ejemplo opuesto a este de Banchs, es «El adjetivo», de Fogwill. Recordemos el dístico final del poema: «Nuestro olor, descriptible. / No adjetivo, envolvente» (Fogwill, 2004, p. 33). La adopción de la primera persona del plural, que une al yo y al tú, la elección del olor como índice perceptivo y el énfasis puesto en su condición sustantiva, manifiestan que la proximidad es la fuente principal del gozo del sujeto lírico.

Por último, los adverbios temporales, asociados a las formas verbales conjugadas, sirven igualmente para otorgar el poema ese efecto de presencia (Rodríguez, 2003, p. 184). Retomo el ejemplo de Storni, sumamente transitado ya: «Lidia Rosa: hoy es martes y hace frío. En tu casa / de piedra gris, tu duermes tu sueño en un costado / de la ciudad. [...] // El hombre que adorabas, de grises ojos crueles, / En la tarde de otoño fuma su cigarrillo [...]». Los sintagmas «hoy es martes» y «en la tarde de otoño» anclan la escena en un tiempo específico y otorgan a la escena cierto espesor de realidad. A la vez, la actualizan en la imaginación del lector.

Los deícticos sirven también para marcar el paso del tiempo y las transformaciones implicadas en él. Así, por ejemplo, en «Señora tomando sopa» de Olga Orozco, el adverbio «ahora» sugiere ese transcurso y su efecto transformador del sujeto lírico que emerge con posterioridad.

Si bien la primera secuencia está enunciada en presente de indicativo, el adverbio y la calificación de la paciente como «la niña terca» y la repetición de la actividad de ambos pacientes (tomar la sopa) le indican al lector la anterioridad de esa escena con relación al «ahora». Este presente que se inaugura en la segunda estrofa corresponde a «la solitaria comensal del olvido», la persona adulta que asume que la condena se ha cumplido y que decide tomar «esta sopa de arena, esta sopa de ajros, esta sopa de hormigas» por puro acatamiento, para

sentir que quienes la amenazaban aún están de alguna forma.

Este poder presentificador de los deícticos de tiempo me lleva a realizar, en consonancia con muchos teóricos de la lírica, un deslinde mayor acerca del tiempo de la enunciación en poesía y sus efectos.

El tiempo de la lírica

La dimensión temporal de la enunciación lírica, en relación con la formación subjetiva, puede ser abordada desde varias perspectivas porque está organizada en múltiples capas (Giusti, 2019a). En la construcción de la dimensión temporal se combinan el uso de las formas verbales, la estructuración discursiva visual y sonora propia de la formación sensible, los efectos de presencia y de complicidad que generan los deícticos de tiempo, la conciencia, en el acto creador, de pensar un texto destinado a ser *recitado* y la actualización de este en el acto de lectura. Examinemos por separado cada uno de estos aspectos (Rodríguez, 2003, pp. 168-181; Culler, 2014, 2016, 2017a, 2017b; Giusti, 2019a, 2019b).

Temporalidad y formas verbales

No hay una forma verbal específica del discurso lírico. Sin embargo, aparecen algunas predominantes, expresadas mediante los accidentes del verbo. Estas formas de temporalidad dependen básicamente del hecho de que la experiencia radical que se pone en forma sea la de la afectividad. El sentir de un sujeto paciente constituye el nudo que determina la coherencia del texto. En el caso de la dimensión empática de la existencia, la

temporalidad se organiza en un devenir que se actualiza constantemente en el ahora de la presencia ante sí mismo y ante el mundo.

Este *ahora* está en estrecha relación con el yo y, desde el punto de vista de la espacialidad armoniza perfectamente con el *aquí*. Se trata de un tiempo de la presencia. Este tiempo de la presencia es la forma dominante en el pacto lírico, un tiempo no estrictamente gramatical. Por *presencia* Rodríguez entiende una remisión a la existencia, a la apertura del ser en el mundo. Este tiempo de la presencia permite interactuar con la temporalidad del acto de lectura, transmitir esa empatía, revelar, por el juego de las formas verbales, la intensidad de la experiencia y mediante ese mismo juego, poner en evidencia determinadas tonalidades afectivas.

Corresponde al tiempo de la experiencia actual en tanto que duración entre los horizontes de anterioridad y posterioridad y determina tanto los textos que expresan la posesión como la carencia. Desde el punto de vista gramatical, este tiempo de la presencia articula de manera específica accidentes del verbo como el tiempo, el modo y el aspecto, para poner de relieve una experiencia afectiva.

Para Rodríguez, el *aspecto*¹⁷ predominante en la enunciación lírica es el imperfectivo: la experiencia de lo afectivo se representa en su durar y en forma no concluida como un modo de hacer sentir al otro. Recuperemos la primera estrofa de «Encadenado a esas palabras que no vienen», de Inchauspe: «No es fácil estar sentado aquí / *esperando* que las palabras vengan al fin / a *sacarnos* de este vacío donde *sudamos* / un áspero y conocido perfume a soledad». Los verbos en presente (es,

17 El aspecto determina cómo se percibe o se ve la acción: terminada (aspecto perfectivo) o en su durar (aspecto imperfectivo).

sudamos), en infinitivo (estar, sacar) y en gerundio (esperando) acentúan la angustia del vacío creativo como experiencia que perdura en el transcurso de la enunciación y no concluye. Esta experiencia se percibe en su durar incluso en el final del poema, porque la voz enunciativa afirma: «[...] sigo aquí / encadenado a esas palabras que no vienen».

El *modo*¹⁸ permitiría expresar movimientos de la voluntad: órdenes o deseos (imperativo, condicional, subjuntivo). Mientras, el indicativo se emplea para articular el tiempo en épocas o momentos a partir de la situación de enunciación. El imperativo, por ejemplo, se emplea en poemas que adoptan el esquema del texto procedimental. En «Para hacer un talismán», de *Los juegos peligrosos* (1962), Olga Orozco nos indica, como si fuese una fórmula mágica o alquímica, los pasos que hay que seguir para construir un corazón resistente a los males de amor y al odio de los enemigos. Todo el poema emplea, de manera predominante, verbos en imperativo:

Se necesita solo tu corazón
 [...]
 Déjalo a la intemperie,
 [...]
 Arrójalo después desde lo alto de su amor al hervidero de la
 bruma.
Ponlo luego a secar en el sordo regazo de la piedra,

18 El modo expresa la actitud del hablante con respecto a lo dicho: mediante el *modo indicativo*, el hablante entiende que la acción es real o que su realidad no se cuestiona; el empleo del condicional revela que el hablante estima que la realización está sometida a una serie de condiciones o factores que la harán posible; el subjuntivo se usa para expresar el carácter no efectivo o ficticio de las acciones referidas; es el modo de expresión de los deseos, ruegos, dudas; el imperativo, finalmente, se emplea para movilizar a la acción.

[...]

Deja que lo sofoquen las fiebres y la ortiga [...]

(Orozco, 2012, p. 127; las itálicas son mías).

El *tiempo*, finalmente, hace posible la segmentación del devenir. En el presente la enunciación coincide con el periodo en que se siente y se comunica la vivencia. En pasado, la enunciación no coincide con la acción: lo vivido, sentido o realizado se comunica como recuerdo. En futuro, la enunciación tampoco coincide con lo vivido: se refiere a un periodo no realizado ni vivido que se percibe como proyecto o posibilidad. Ya hemos visto, por ejemplo, en el «Soneto 8» de Juan Rodolfo Wilcock, que la contraposición entre pretérito imperfecto de indicativo (arrancaban/ hundían) y presente de indicativo (sé/ siento) permite expresar la distancia temporal que separa a dos versiones del mismo sujeto (la inocente y la iniciada).

El uso de estos accidentes verbales está además en relación con las tonalidades afectivas de la unión y de la separación; con subgéneros determinados (el uso del pretérito en determinadas secuencias de la elegía); con el horizonte de la visión (poemas en forma de formulación utópica o profética); con efectos especiales de determinados autores concretos. Por ello para Rodríguez es recomendable observar las construcciones temporales (tiempo, modo aspecto, cronología) tonalidad por tonalidad y texto por texto.

Hay además un efecto de atemporalidad que se desprende del uso de frases nominales. En la frase nominal, el elemento asertivo nominal implica no solo una falta de determinaciones en cuanto a la persona sino también en cuanto al tiempo. Además de despersonalizar la enunciación, los enunciados nominales dan una idea de presencia absoluta, fuera del tiempo, como una puesta en primer plano, tal como se desprende de la

primera estrofa del siguiente poema de Santiago Sylvester, «El rincón», de su libro *Escenarios* (1993):

La jarra sobre la mesa,
 las macetas del patio como señales de bienvenida,
 los pasos del padre en la austeridad del escritorio,
 los ruidos de pequeñas prisas en el desayuno.

Ningún conflicto entre estas cosas;
 una distribución pacífica
 cuando ya nada las altera
 y yo, entre ellas para siempre,
 compenso toda pérdida, toda ganancia adversa,
 con la serenidad de este rincón que me incorpora [...].
 (Sylvester, 1993, p. 40).

Nótese cómo el verbo ingresa en el poema de la mano del sujeto lírico que se pone en un segundo plano en el poema para acentuar el valor, el peso ontológico del espacio y su papel salvador. Las frases nominales tienen por ello en el pacto lírico un enorme poder convocador y evocador de los objetos que designan como ajenos al devenir.

Temporalidad y estructuración lingüístico-discursiva del poema

La temporalidad no está reglada solo por los accidentes verbales. La constitución del poema como un texto para ser repetido, recitado, supone una organización interna que otorga a la dicción de esa temporalidad un modo de manifestación específico en el tiempo, un ritmo especial (Giusti, 2019a).

A la segmentación cronológica de esa duración que hace posible el tiempo en tanto marcador gramatical, se le superpone otra que depende de la estructura lingüístico-discursiva del poema. Así, el tiempo interno del poema, reorganiza el *chrónos* de los acontecimientos y los estados afectivos en el *kairós* del sentido¹⁹. El poema se mueve hacia su fin, pero lo hace mediante una estructura específica, consistente en la alternancia de recuerdos y expectativas que promueven las rimas, las estrofas, las estructuras recurrentes (Giusti, 2019a, p. 40). A medida que avanza en el poema línea tras línea, el lector es atrapado en el presente fugaz de la enunciación en el que el recuerdo de las palabras previas anticipa la expectativa de las palabras por venir. Este es el modo en que el tiempo se organiza en el interior del poema, de acuerdo con Francesco Giusti (2019a, p. 41).

En la poesía que emplea la versificación tradicional este juego depende de la rima, el uso del paralelismo anafórico, las repeticiones léxicas, figuras como la antítesis o el quiasmo, o de determinadas formas estróficas de la tradición (soneto, sextina). Veamos cómo se organiza este juego interno en el siguiente soneto de *La urna* (1911) de Banchs:

Si como sombra fue mi pensamiento,
sombra eterna abrazada a tu figura,

19 Giusti toma esta combinación *cronos/ kairós* de Giorgio Agamben (2016). Por *Chrónos*, los griegos entienden al tiempo en su transcurrir, en su manifestación física y psicológica. Frente al *Chrónos*, se encuentra el *Aión*, entendido inicialmente como vida, aliento vital y posteriormente como continuidad de la vida y eternidad. Por su parte, *Kairós* es un momento, un intervalo de tiempo inasible. Es el tiempo de la ocasión propicia, de la oportunidad, excepcional y fugaz. Se revela mediante señales o indicios que hay que desentrañar (Campillo, 1991).

si me diste tan largo sufrimiento,
sufrimiento y dulzura.

Y si en mi breve juventud fulgura
la tuya, como en mudo firmamento
el brillo de la luna; y si perdura
con secreto lamento

la angustia que me viste en la mirada
y que en otra pupila repetida
yo no sé si fue cita o despedida,

¿por qué pasamos sin decirnos nada?,
¿por qué dejar que se marchite en vano
la rosa blanca del amor humano?
(Banchs, 1981, p. 313).

Hay una cronología que se descubre en el uso del tiempo y del aspecto verbal.

- 1) Lo que sucedió en el pasado y es percibido por el sujeto lírico como terminado (primera estrofa);
- 2) Lo que sucede en el presente y «perdura» (segunda estrofa);
- 3) Lo que sucedió en el pasado, pero puede continuar en el presente (tercera estrofa); y,
- 4) Lo que sucederá en el futuro con ese amor (última estrofa).

Notemos cómo esa cronología adquiere un tempo particular en función de la organización discursiva y en relación con la experiencia emocional puesta de relieve.

Se trata de un soneto, pero la primera captación visual pone de manifiesto que ya hay una alteración de la forma prototípica. Esta modificación juega con la tradición, tal como lo hemos visto en el capítulo dedicado a poesía y juego. Pero también desafía las expectativas del lector: el ritmo tradicional es alterado por el uso de versos más cortos (heptasílabos), de pie quebrado²⁰, al final de los dos cuartetos. Si consideramos la inclusión del poema en *La urna*, volumen constituido por cien sonetos, podemos suponer que este juego tiene por objetivo mantener la atención del lector mediante diversas variaciones en esa estructura.

Un segundo aspecto llamativo, que el lector descubrirá a medida en que recorra con el recitado mental o en voz alta del poema, es el uso insistente del paralelismo anafórico. Primero con las cláusulas condicionales (si como sombra/ si me diste/ y si en mi breve/ si perdura). Y, en el último terceto, con las interrogaciones (¿por qué pasamos/ por qué dejar?). Ahora bien, este recurso que podría resultar machacón con su uso reiterado, también tiene una ligera modificación en lo que se refiere al empleo de las cláusulas condicionales. Al principio se manifiesta en el inicio de verso; pero en el verso siete de la segunda estrofa aparece a final de verso (si perdura...) y fuerza el encabalgamiento entre los versos siete y ocho de la segunda estrofa y ocho y nueve (segunda estrofa/ tercera estrofa), acelerando ligeramente la enunciación para rescatar la unidad sintáctica y el sentido. En rigor, el segundo cuarteto empieza con un encabalgamiento entre los versos 5 y 6 (fulgura/ la tuya), por lo que el ritmo de esa estrofa es singular.

20 Pie quebrado o quebrado se le llama al «verso de siete sílabas, o menos, cuando entra en una composición combinado con versos mayores, funcionando, así como hemistiquio de los versos más largos» (Domínguez Caparrós, 1992, p. 119).

Otro factor que impacta notablemente es la repetición de palabras clave en la primera estrofa: «sombra» y «sufrimiento». Ambos términos están en relación con la formación afectiva: la *sombra* es indisociable del cuerpo que la produce, pero su condición es, con respecto al cuerpo, lábil e inasible. No ha sido un amor que implicase una unión plena, de un cuerpo con otro, que permita, por ejemplo, percibir el perfume envolvente del nosotros. Ha sido una unión con el pensamiento, que ha dependido de la voluntad de uno de los amantes y que se ha manifestado por fidelidad, parcialmente, es decir, solo como sombra. *Sufrimiento* no requiere de mayores explicaciones. Tal vez lo singular de su empleo en el verso cuarto sea el oxímoron «sufrimiento y dulzura» que atenúa su efecto y explica la razón de esa fidelidad.

Por último, y en lo que se refiere al prototipo del soneto, su estructura desafía la relación estrofa/ sintaxis y defrauda la experiencia del lector: lo habitual es que cada estrofa corresponda a una unidad sintáctica y semántica. En este poema una idea comienza a desarrollarse en el séptimo verso de la segunda estrofa y culmina en el verso onceavo de la tercera estrofa.

El poeta ha construido una estructura muy marcada discursivamente que juega con la forma, con una idea prototípica de ella, y con las expectativas que el lector posee con relación a esa idea. Esta estructura sirve para resaltar una manifestación específica del sufrimiento: el paralelismo anafórico, la repetición léxica, el encabalgamiento que altera el ritmo tradicional de la dicción parecen revelar la alteración de este sujeto que exige, desesperado, una respuesta a su amada, que aspira evitar que «se marchite la rosa blanca del amor». Ese final interrogativo deja abierta la resolución. El poema responde además al prototipo de la argumentación. Las tres primeras estrofas son las pruebas del amante para justificar la continuidad y para

forzar una respuesta afirmativa. Pero la pregunta final impide conocer el efecto final de ese intento de persuasión: la revelación no se produce y la amada permanece muda; deja el poema abierto, en un estado climático de excitación. La secuencia cronológica adquiere, así, un modo de manifestación singular en función de este efecto que el poeta desea transmitir.

En la poesía que emplea el verso libre (o en el poema en prosa), la transformación de la cronología depende del paralelismo, la longitud del verso, la organización y extensión de las estrofas, las formas de estructuración local y global.

Retomo el ejemplo de «Señora tomando sopa» de Olga Orozco. La secuencia cronológica instala a un mismo sujeto en el pasado de su infancia y el presente de su adultez. En este caso, dicha secuencia no está marcada mediante los accidentes verbales ya que en todo el poema predomina el uso del presente como una forma de poner en primer plano la situación.

Creo conveniente destacar que, en la segunda estrofa, el paso del modo indicativo al subjuntivo subraya que la comprensión de la situación actual tiene el carácter de una conjetura.

El pasado de la infancia y el presente de la adultez se marcan mediante el cambio en la situación de discurso (tercera persona/ primera persona), el uso del blanco que segmenta el enunciado en dos estrofas y sugiere el paso del tiempo y el empleo del adverbio «ahora» en principio de verso en la segunda estrofa.

Mediante esta estructura bipartita, Olga Orozco desea marcar un aspecto paradójico de la experiencia. Notemos que ambas estrofas poseen la misma cantidad de versos (once). Señalemos además el ritmo especial que las enumeraciones ternarias paralelísticas de ambas estrofas dan a la enunciación. Por último, destaquemos que el poema empieza y termina de manera cíclica con versos muy similares.

Esta configuración formal sugiere que la profecía anunciada en la primera estrofa (se quedará sin fiesta, sin abrigo, sin amor/ y sola) se ha cumplido: esta es la terrible revelación del poema. La conjetura de la segunda estrofa constituye un atajo al sentimiento de desamparo profundo: volver a tomar sopa, algo que desagrada profundamente, para imaginar/ recordar la amonestación como una forma de refugiarse en ella y de sentir la presencia de quienes retaban y amenazaban.

Iterabilidad: enunciación lírica y actualización del presente mediante la enunciación

La condición de un tiempo de la presencia como inherente a la enunciación lírica es un fenómeno en el que coinciden distintos estudiosos como José Guilherme Merquior, Antonio Rodríguez, Jonathan Culler o Francesco Giusti (Culler, 2014, 2016, 2017b; Giusti, 2019a, 2019b). Por su estructura, por los grados de indeterminación de la enunciación, por la naturaleza transubjetiva de su enunciador y, finalmente, por la condición de ser un texto pensado para ser recitado, la lírica modifica nuestra captación de la temporalidad. Consideremos algunos ejemplos ya comentados:

- 1) Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño,
- 2) Ahora que no hay nadie
pienso que las cucharas tal vez se hicieron remos...
- 3) Las cinco. Tú caías a esa hora en su pecho,

y acaso te recuerda... Pero su blando lecho
ya tiene el hueco tibio de otro cuerpo rosado.

Escribo estos comentarios un miércoles de primavera. César Vallejo murió efectivamente en París, pero en 1938. Estoy rodeado de gente en mi casa. Son las 11.43 am. Sin embargo, mientras leo el primer enunciado me traslado con Vallejo a París y sé que está vivo aún y triste. Con el segundo, me quedo solo tomando sopa. En el tercero observo (con indignación) cómo Lidia Rosa es engañada, ritualmente, en este momento que corresponde a las 17.00. Como señala agudamente Jonathan Culler, el poema reporta algo más que un evento singular y me implica en ese evento (2014, p. 168). Podemos decir que esta afirmación se verifica incluso en «Piedra blanca sobre piedra negra» en el que aparecen informaciones que reclaman una lectura (auto)biográfica. El poema deja el registro de algo que sucede en el tiempo de la lectura (2017b, p. 128). Por esta condición podemos considerarlo como acontecimiento en el mundo (Culler, 2014, p. 169).

En este mismo sentido se desarrollan las consideraciones de Francesco Giusti. Para este estudioso, la temporalidad lírica trabaja de un modo no lineal y no unidireccional (2019b, p. 159). El poema «[...] se ofrece a la repetición en diferentes presentes gracias a sus tiempos verbales, al establecimiento de su propio *kairós* y a la posición abierta (y compartible) de su enunciador» (2019a, p. 45). Leer y recitar son formas de actualizar el poema en nuestro propio espacio/ tiempo. Esta potencialidad constituye, para Giusti, un rasgo distintivo del pacto a lo largo de la historia (p. 47). Y esto es así porque la forma histórica de la subjetividad inscrita en él (por ejemplo, como en el caso de Vallejo), no se cierra en su mera singularidad, sino que adquiere rasgos de generalidad que pueden ser comparti-

dos por el lector. Como señala claramente: «En lugar de aislar al sujeto en una suficiencia autorreferencial, la posición subjetiva del hablante lírico puede abrirse a un reconocimiento de proximidad a través del tiempo» (Giusti, 2019b, p. 161²¹).

Sugerencias para analizar los componentes de la formación subjetiva

He realizado un despliegue muy extenso, pero de carácter incompleto. A pesar de ello, la primera impresión que puedo llegar a generar mediante este modelo es que el trabajo analítico de esta formación puede ser inabarcable y agotador. La intención de este despliegue no es agotar a nadie, y menos al poema, sino solo atender a determinados marcadores que interactúan con la puesta en relieve de una experiencia emocional.

En función de las características del texto, del contexto de análisis (destinatarios, espacio institucional en el que se desarrolla el comentario, situación de comunicación —enseñanza, divulgación, evaluación—) y de los objetivos del comentario, podemos seleccionar aquellas variables que resulten las más pertinentes.

Repaso categorías claves que he empleado en esta sección. De manera global, he distinguido:

- Voz/ voces enunciantoras;
- Pacientes;
- Si el estado afectivo se concentra en un sujeto o se difracta

21 La traducción es mía. En el original: *Instead of isolating a subject in an auto-referential self-sufficiency, the subjective position of lyric speaking may open to an acknowledgement of proximity through time.*

mediante la presencia de otros pacientes, la configuración de un tú alegórico o la proyección en el paisaje o un aire empático desubjetivado;

- El empleo de una instancia de discurso fija o móvil;
- El carácter monódico o polifónico de la enunciación;
- Las situaciones de comunicación (interna del poema/ hacia un afuera del poema);
- La articulación ficción/ factualidad;
- El uso de deícticos y la determinación de un espacio (físico); y,
- El tiempo (la interrelación de la cronología con la estructura del poema).

Para explicar la dinámica de estas categorías en el comentario de poemas concretos he identificado los elementos lingüísticos que permiten su configuración como, por ejemplo:

- Pronombres personales;
- Deícticos (pronombres o adjetivos demostrativos; adverbios de tiempo y lugar, clases de palabras que permiten una localización en el espacio y en el tiempo);
- Roles y caracterizaciones de esos roles (la forma en que se califican los pacientes y el sujeto lírico; la presencia de elementos biográficos/ autobiográficos indicada verbalmente mediante nombres propios o denominaciones de espacios físicos, de circunstancias históricas, etc.);
- Verbos y sus accidentes (tiempo, modo, aspecto);
- Es fundamental que el reconocimiento y el análisis se realice en función de las emociones predominantes en el poema, es decir, que permita explicar cómo el empleo artístico de esos elementos contribuye a que el lector reexperimente los estados afectivos puestos en primer plano.

- Vuelvo al ejemplo del poema de Inchauspe: la presencia de varios pacientes (el sol, la gata, el hijo) que experimentan estados emocionales radicalmente distintos (la tranquilidad de lo habitual, la paz del desinterés, la libertad del juego y del sueño) permite destacar el estado de frustración de ese sujeto lírico encadenado a su impotencia creadora.



Capítulo 6

La formación sensible

El poema lírico es un acontecimiento sonoro y visual. La puesta en relieve de la experiencia afectiva que lo motiva se halla en estrecha relación con la forma en que ese acontecimiento se percibe por los sentidos. Por su imbricación con el cuerpo, los estados de dolor, alegría, miedo o asco se traducen además en sonoridades características, en ritmos, en formas específicas de versificación, en disposiciones espaciales que pueden adquirir incluso una dimensión plástica, en formas de ocupar el blanco de la página y de administrarlo en contraposición con el negro de la escritura.

La formación sensible se refiere a todos estos aspectos. Son rasgos constitutivos de cualquier discurso. Sin embargo, en poesía adquieren un realce particular. Las formas sonora y visual, por su saliencia perceptiva, pueden llegar a considerarse como los constituyentes primordiales para distinguir —en sus manifestaciones prototípicas— textos que pertenecen a uno u otro pacto.

Sobre una página en blanco, ya la estructura visual sugiere una combinación estrófica canónica de la lírica en lengua italiana, española, portuguesa, francesa o inglesa. Esta silueta le permite jugar a Nicanor Parra con la forma soneto del siguiente modo:

1

++++ ++ +++++ + + +++++ +
 + + +++++ +++++ + +++++ + +++++ ++
 +++++ + + +++++ +++++ +++++ ++ ++ +++++
 ++ +++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

++ +++ +++++ +++++ +++++ +++ + + +++++
 +++++ + +++++ +++++ +++++ +++++ ++
 +++++ +++++ +++++ + +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
 +++ +++ +++++ +++++ + +++++ +++++ +++++

+++ +++ ++ +++++ +++++ +++++ +++++ ++
 +++++ ++ + +++++ +++++ + +++++ ++ +++++
 +++++ + + +++++ +++++ +++++ +++++ +++++

++ + +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++
 +++++ +++++ ++ +++++ +++++ + +++++ ++ ++
 +++ +++ +++++ +++++ +++++ +++++ +++++ ++ ++
 (Parra, 1985).

Se trata del primero de sus «Cuatro sonetos del apocalipsis» del libro *Hojas de Parra* (1985). No me interesa entrar aquí en las potenciales interpretaciones de esta tentativa, sino solo señalar que esa silueta remite inmediatamente a una tradición con su propio horizonte de expectativas que atañe a experiencias afectivas específicas, temas vinculados con ellas (por ejemplo, el amor) efectos específicos, autores representativos (Petrarca, Camoens, Garcilaso de la Vega, Ronsard, Shakespeare) o épocas en las que la forma ha florecido (el Renacimiento). De allí la centralidad de este componente. El gesto paródico que realiza Parra desde su antipoesía se comprende cabalmente en función de ese horizonte y su dimen-

sión institucional en el campo de las literaturas en esas lenguas.

La forma visual y sonora pueden correlacionarse de diversos modos. Desde una mirada fenoménica, si accedemos al poema en su manifestación escrita —ya sea en soporte papel, en una pantalla de computadora o de celular— el acontecimiento visual antecede a la percepción de la estructura sonora del poema. Hay una captación que corresponde a la acción de dirigir la vista y la atención al texto con el fin de integrar las manifestaciones visuales del ritmo (Rodríguez, 2009, p. 165). La disposición gráfica arrastra así una percepción y una ejecución rítmica específicas del poema (Devoto, 1982, p. 35). La longitud de los versos, su organización en agrupaciones estróficas, la sintaxis, la recurrencia de sílabas en final de verso o de determinados sonidos, son indicadores gráficos de esa forma sonora que se actualizará en la mente del lector a medida en que realiza una lectura silenciosa o en voz alta, o en el oyente que escucha a otra persona recitar el poema. No será simplemente una «reproducción» de un patrón enteramente previsto por el autor o por el texto. Por el contrario, como sucede en la música o en el teatro, esta actualización de la forma sonora es interpretación: involucra también la corporalidad y pone en juego pautas intersubjetivas, hábitos culturales y sociológicos que se transmiten a través de prácticas pedagógicas formales o no formales (Rodríguez, 2015, p. 180)¹. Si, por el contrario, asistimos a una *performance*, será la forma sonora la que se

1 Se trata de una realidad que he podido constatar en mis clases universitarias cuando solicito a los estudiantes que lean el poema. La falta de práctica de lectura de poesía en voz alta o de memorización y recitado hace que muchas veces no se respeten esas pautas gráficas y, consecuentemente, que se malinterprete el poema.

priorice en función de la habilidad de quien enuncia y actúa el poema.

Desde un horizonte histórico, las relaciones entre formas visual y sonora se problematizan con las búsquedas implicadas en el uso del verso libre y la espacialización del texto lírico entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Este proceso implica una concepción plástica del poema (Chol, 2009, 2012). Se asiste a una transformación de la definición misma del «verso»: de una caracterización en términos rítmico-lingüísticos se pasa a otra delimitación estrictamente visual. Ya no se trata de versos sino de «líneas» o «segmentos» (Chol, 2009, pp. 231-232). A partir de *Un golpe de dados* (1897), los textos despliegan dispositivos sobre el espacio de la página que suponen no el recorrido de lectura lineal del lenguaje, sino en múltiples direcciones sugeridas por su disposición visual (Chol, 2012). El siguiente fragmento de «Región de fugas, 1» del libro homónimo de Amelia Biagioni (1995) nos permite analizar este fenómeno en un ejemplo concreto.

Vista desde
el Big Bang,

a pensadora
carmesí
persecución,

es fugitiva:

sus actos —míos— todos [...] (Biagioni, 2009, p. 577).

vivida desde el
bosque
de los nombres,

la humanidad,

todos sus pasos —míos—

En esta secuencia la disposición del blanco que divide dos columnas textuales tiene una función. Altera las orientaciones de lectura provistas por la sintaxis y la puntuación. El blanco parece habilitar al lector a enlazar «Big Bang» con «vidida desde el» o con «la pensadora». Es decir, erigir a cada columna como una entidad que puede ser leída de manera independiente, sin que se pierda por ello el sentido. Desde su misma denominación («Región de fugas»), el poema invita al menos a ensayar dos formas de lectura: una que establezca una correlación entre ambas columnas de manera horizontal y otra que no y promueva una lectura vertical de la columna. Son formas que generan sentidos y ritmos diversos. Por este motivo, en estas prácticas el tiempo que demanda la exploración visual parece poner en un segundo plano la dimensión sonora del poema, aunque esta no desaparezca del todo.

Anteriormente hemos visto, además, que la espacialización del lirismo asigna funciones estéticas a aspectos como la tipografía. Es lo que sucede, por ejemplo, con «Luxo» de Haroldo de Campos que contrapone la tipografía lujosa de «luxo» con la sencilla de «lijo». En este tipo de prácticas observamos, con Isabelle Chol, una puesta en escena plástica del texto y una exploración lúdica de los límites del lenguaje como «[...] reservorio de elementos potencialmente organizables fuera de las funciones lingüísticas habituales, y en complementariedad con los elementos no lingüísticos» (2012, s. p.). Así todos los efectos del poema están doblemente determinados «[...] por lo que deja ver el diseño del texto y por lo que deja leer el lenguaje verbal» (Chol, 2012, s. p.).

Incluso, la disposición gráfica puede tematizar la dicotomía entre poesía como pintura y poesía como música. Es lo que sucede en un poema ya examinado, «Il pleut» de Guillaume Apollinaire.

Si se analiza, por ejemplo, la primera línea, se advierte como bien señala Laurent Jenny (2009, p. 100), que se trata de la concatenación de hexasílabos liberados, pero al mismo tiempo anudados mediante la disposición vertical: «*il pleut des voix de femm(es) / comm(e) si elles étaient mort(es) / mêm(e) dans le souvenir*» [llueven voces de mujeres / como si estuviesen muertas / incluso en el recuerdo].

La disposición vertical de la línea impide captar su dimensión métrica. La evocación de la lluvia y de los estados afectivos que provoca ya no descansa, como en otros poemas clásicos de la tradición francesa en la musicalidad de las palabras y su organización métrica en el interior del poema. Por el contrario, es sugerida a través de esa línea inclinada que deshace las palabras en letras como las gotas de la estela pluvial. El caligrama tematiza así el tránsito de un lirismo musical a otro visual (Jenny, 2009, p. 97).

Los ejemplos analizados ponen de manifiesto otro aspecto relevante de la formación sensible: su interrelación estrecha con la forma afectiva general y con la formación semántico-referencial. En el caso de Biagioni, el espacio en blanco desafía el ordenamiento sintáctico del discurso; Haroldo de Campos, realiza una selección léxica mediante el juego del parecido sonoro de las palabras (paronomasia) y su oposición semántica (antonimia). La primera operación se traduce gráficamente en el diseño de la palabra «*lixo*» mediante bloques de «*luxo*». La segunda, mediante el uso diferencial de tipografías. Por su parte Apollinaire, difumina el ritmo resultante de la combinación de hexasílabos mediante la disposición en forma de lluvia de letras. Como vemos, el realce del significante propio de la formación sensible no constituye un fin en sí mismo. Las orientaciones empáticas y de sentido determinan la selección y el ordenamiento de los rasgos fónicos, léxicos, sintácticos y

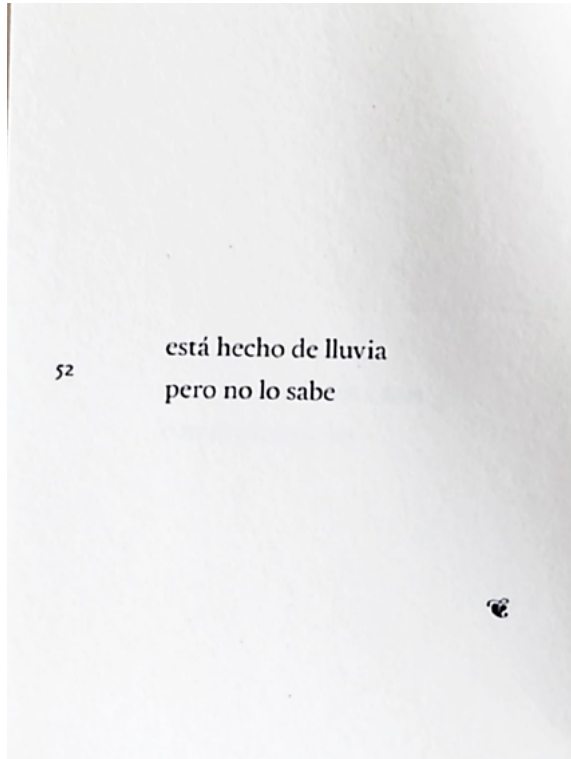
semánticos, las formas de ocupar la página, el ritmo que sugiere la textualización (Rodríguez, 2003, p. 196).

Ya he considerado algunas de las maneras en que forma visual y sonora se interrelacionan. Conviene ahora, con el fin de profundizar en sus aspectos constitutivos, considerarlas independientemente.

Forma visual: La ocupación de la página y el rol de los rasgos gráficos

La ocupación de la página desempeña un rol fundamental en la manifestación de estados afectivos (Rodríguez, 2003, pp. 200 y ss.). Es el primer indicador de estas experiencias. Puede considerarse tanto desde un punto de vista global, relacionado con la forma en que el poema en su totalidad se dispone en la página o incluso, en el libro, si es que constituye un rasgo que se reitera en el conjunto de las composiciones del poemario. Pero también de manera local, si la mirada se centra en los aspectos gráficos que hacen a las partes constitutivas del poema.

Para examinar el papel de la espacialización desde la primera perspectiva los invito a considerar los siguientes ejemplos. El primero, está tomado del libro *Carcome* (2020) de Juan López:



(Juan López, 2020, p. 52).

Inicialmente, me llama la atención como lector que el texto se reduce a dos líneas y está rodeado de blanco. Se trata de un patrón asumido programáticamente en todo el libro. Son poemas de una extrema síntesis que concentran secuencias de gran intensidad lírica. Obedecen a una poética que está anticipada en el título del volumen y explicitada en uno de los textos: «carcome el silencio / las palabras / las devora de / adentro hacia / afuera de / arriba debajo de / principio a / fin»

(López, 2020, p. 52). Tiempo y silencio van desbastando todo lo accesorio del lenguaje y del poema hasta que este adquiere su forma definitiva.

Esta comprensión de la creación poética y esta cosmovisión se contraponen a la manera en que otras voces, como la de Olga Orozco, por ejemplo, entienden el trabajo del arte. El lector asiduo de Orozco sabe que al hojear cualquiera de sus libros, encontrará poemas como «Señora tomando sopa» que despliegan sus versos sobre el blanco de la página y que desafían a los editores. En ocasiones la caja que emplea no alcanza para contener la longitud de los versículos² en su despliegue, por eso debe cortarlos y colocarlos en el reglón siguiente. Esta forma de ocupar la página se relaciona con una concepción múltiple y mudable de la realidad. Por ello, el versículo de Olga Orozco tiende al despliegue, a la amplificación y a la representación de lo real en sus múltiples formas de manifestarse.

Estos modos contrastantes de ocupar la página no solo corresponden a poéticas y cosmovisiones específicas. Impactan también en el tiempo y el modo de apropiarse del poema, incluso en la posibilidad misma de continuar leyendo o no.

En español (pero también en otras lenguas) podemos organizar el poema en la página de las siguientes maneras:

1. Series de versos (sucesión variable de versos sin blanco entre ellos de la misma o distinta longitud: Juan López,

2 El versículo o verso libre retórico mayor de acuerdo con la denominación de Isabel Paraíso es un tipo de verso libre de gran extensión (más de catorce sílabas) propio de la poesía del siglo xx. Consiste en una adaptación al castellano del verso de Walt Whitman, quien se inspira en la Biblia, y de allí la denominación (Domínguez Caparrós, 1992, pp. 189-190; Utrera Torremocha, 2004).

- «Romántico»; Alejandra Pizarnik, «Sentido de su ausencia»);
2. Organización en estrofas regulares (dísticos, tercetos, cuartetos, etc., Basilio Uribe, «Tango XVI; la alondra»);
 3. Combinaciones estróficas tradicionales (lira³, soneto, sextina; Enrique Banchs, «Tornasolando el flanco...»);
 4. Combinaciones estróficas no regulares con verso libre (Enrique Fogwill, «El adjetivo»; Juan Manuel Inchauspe, «Encadenado a esas palabras que no vienen»);
 5. Uso de poema en prosa⁴ (Olga Orozco, «Jardín de las delicias»);
 6. Caligramas (Augusto de Campos, «Luxo»; Guillaume Apollinaire, «Il pleut»).

Estas elecciones son estratégicas. Imponen desafíos para el editor. Pueden ser un rasgo de estilo del poeta. Dan orientaciones al lector sobre ritmos y modos de lectura, experiencias afec-

3 Estrofa de la poesía española e italiana. Está compuesta por cinco versos heptasílabos (primero, tercero y cuarto) y endecasílabos (segundo y quinto). Posee dos rimas consonantes; una entre primero y tercero; otra entre segundo, cuarto y quinto. Ejemplo de Garcilaso de la Vega: «Si de mi baja lira/ tanto pudiese el son que en un momento/ aplacase la ira/ del animado viento/ y la furia del mar y el movimiento» (Domínguez Caparrós, 1992, p. 92).

4 Forma poética de la modernidad cuya invención se atribuye a Aloysius Betrand con su *Gaspard de la nuit* (1842) y a Charles Baudelaire con sus *Pequeños poemas en prosa. El spleen de París* (1869, edición póstuma). Los poemas se organizan mediante una sucesión de párrafos a veces separados por blanco y otras no. Tienen un ritmo propio que, al menos en las formulaciones originales de Baudelaire, aspira a manifestar la enajenación del sujeto en el ámbito de la metrópolis contemporánea. Esta forma tuvo una enorme difusión en la poesía posterior en España, Hispanoamérica y Argentina. Para un estudio más extenso de su fortuna y sus características véase: Fernández, 1994; Zonana, 2013 y 2023.

tivas potenciales y contenidos semánticos (temas, poéticas, cosmovisiones, relaciones del poema con el mundo extratextual).

Las formas tradicionales pueden imponer un ritmo regular sostenido, rápidamente perceptible (Rodríguez, 2003, p. 201) y potencialmente generador de efectos poéticos. Como ejemplo, me parece oportuno elegir la sextina, una forma sumamente artificiosa que cuenta con la tradición venerable de la poesía provenzal. Su invención se atribuye al poeta Arnaut Daniel (ca. 1150/1160-1210), admirado por Dante y Petrarca (de Riquer, 2004, p. 30). Está constituido por un número fijo de treinta y nueve versos (en español, endecasílabos), distribuidos en seis estrofas de seis versos y un remate de tres versos. Los versos no riman entre sí, pero siempre terminan en las mismas palabras distribuidas en un orden distinto en cada estrofa, por lo que generan un rumor de rima pobre. Además, la palabra final del último verso de la estrofa precedente, debe ser la palabra final del primer verso de la estrofa siguiente, de acuerdo con este esquema (en el que cada letra mayúscula se refiere a una palabra potencial):

| Primera estrofa | Segunda estrofa | Tercera estrofa | Cuarta estrofa | Quinta estrofa | Sexta estrofa |
|-----------------|-----------------|-----------------|----------------|----------------|---------------|
| A | F | C | E | D | B |
| B | A | F | C | E | D |
| C | E | D | B | A | F |
| D | B | A | F | C | E |
| E | D | B | A | F | C |
| F | C | E | D | B | A |

El poema termina con un *remate* de tres versos que debe emplear las seis palabras usadas como final de cada estrofa,

una al medio y otra a final de cada verso (Domínguez Caparrós, 1992, pp. 154-155). En español, la forma ha contado con cultores como Fernando de Herrera, Lope de Vega, Jaime Gil de Viedma, Carlos Germán Belli (con tono humorístico) y Ricardo H. Herrera (con tono serio). Veamos brevemente un ejemplo de Herrera titulado «Una meditación» e incluido en su libro *Por la puerta entornada* (2009):

UNA MEDITACIÓN

UNA reminiscencia del silencio
 en la paz de la página, alba o eco
 de poesía inicial; y, manso, un río
 que fluye y lento pule los guijarros
 con una melopea sin palabras;
 tiempo fuera del tiempo, luz de luz.

Arde la oscuridad en esa luz;
 en esa hoguera inmóvil de silencio,
 mudas, en transparencia, las palabras
 se modulan, se abisman en un eco
 de pura desmemoria; unos guijarros
 dan el ritmo del tiempo, el son del río.

Tiempo del sentimiento es ese río
 de rupestre rumor, funda la luz
 del poema que nace: sol, guijarros,
 y el desnudo de un cuerpo en el silencio
 ya aproxima su aroma, deja un eco
 de amada oscuridad en las palabras.

En la calma nocturna mis palabras
 cifran la melopea de ese río

en formas de quietud, envés del eco
si aleja la aridez y hurta con luz
la nota cotidiana del silencio:
la pena o soledad de los guijarros.

Son estudio del alma estos guijarros
de sólida tibieza sin palabras
vibrando sobre el lienzo del silencio;
comparto su pobreza con el río
que hoy fluye en la memoria y extrae luz
de un verano remoto como un eco.

La melopea de agua ahonda el eco
del tiempo recobrado: unos guijarros
que atesoré por años, una luz
intensa y apacible, estpalabras;
a la distancia, en el olvido, el río
y una casa sumida en el silencio.

El eco alucinante del silencio
aún mora entre guijarros, junto al río;
es luz, luz que alimenta las palabras.
(Herrera, 2009, pp. 29-31).

Desde una perspectiva global, el lector percibe que hay una regularidad en la configuración de las estrofas constituidas por la misma cantidad de versos y de una misma extensión, con la sola variante de la estrofa final del poema. Meditar supone desde su definición pensar atenta y detenidamente sobre algo. En el espacio de la espiritualidad, la meditación como práctica supone el apartamiento del sujeto

para tener un estado de serenidad, de paz que haga posible esa consideración atenta y detenida del asunto. La regularidad visual está en consonancia con esas condiciones del meditar. Si a esa primera captación del poema le sigue una lectura atenta de la primera estrofa, el lector advertirá que esa paz es requerida desde el mismo poema. Además, la primera palabra empleada como final de verso de la sextina es «silencio». En clave metapoética, el poema indagará sobre las condiciones del acto creador y sobre las relaciones entre palabra y silencio, también en su íntima imbricación con la página: «Una reminiscencia de silencio / en la paz de la página, alba o eco / de poesía inicial [...]» (Herrera, 2009, p. 29).

Es decir, en su blancura, la página rememora ese silencio necesario para la creación que es, a la vez, premonición («alba o eco») del poema. Finalmente, el ritmo y la cadencia del endecasílabo, que serán percibidos con la lectura, condicen también con el lento y manso fluir que hace posible la meditación.

Las agrupaciones de versos en estrofas no regulares determinan otros modos de captación de la puesta en página, que pueden apelar a una combinación de juegos verbales/ plásticos o simplemente responder a un esquema de unidad de contenido y de ritmo en su totalidad.

Si nos remitimos al ejemplo de «Región de fugas, 1» advertimos que, a pesar de que se promueve cierto desafío del orden lineal del lenguaje, sin embargo, las dos lecturas posibles identificadas lo respetan en términos generales.

Ese tipo de ordenamiento lingüístico y el recorrido perceptivo que supone se modifica sustancialmente en el caligrama, tal como se pudo observar en «Il pleut». Apollinaire privilegia la forma plástica de captación y rompe con la orientación perceptiva habitual del lenguaje.

Espacialidad y rasgos gráficos

Desde una perspectiva local, la puesta en página se organiza de acuerdo con las siguientes oposiciones que funcionan como orientaciones afectivas y de sentido (Rodríguez, 2003, p. 202):

- Lo lleno y lo vacío de la página
- El bloque y el trazo
- La concentración de los elementos frente a su dispersión
- La regularidad del ordenamiento o su irregularidad
- La continuidad o la discontinuidad de los constituyentes gráficos.

Todos estos aspectos no desempeñan una función estratégica de manera aislada, sino que se alían a los demás y especialmente al significado de las palabras. Hacen posible dar una primera orientación empática a través de la sugerencia de un orden y un ritmo visual, tal como se ha podido observar en los ejemplos ya considerados.

Lleno versus vacío

La contraposición entre la puesta en página del poema de Juan López y la de Olga Orozco ejemplifica los contenidos y efectos patémicos alcanzados mediante la primera oposición. La abundancia de blanco provoca una captación de un texto aéreo, apenas suspendido en la página. La intensidad del decir descansa en mecanismos de pulido de un texto dejado a la acción del tiempo, de síntesis, de selección estricta tanto del léxico como de la estructura sintáctica. La apuesta apela a la convocación de lo no dicho, de las resonancias del lengua-

je que cede un lugar importante a la imaginación del lector, a través de una escritura aforística o fragmentaria (Susini-Anastopulos, 1994). Por su parte, los poemas de Olga Orozco — en su despliegue mediante amplificaciones y repeticiones ternarias— exhiben una cosmovisión múltiple y mudable de la realidad, una voluntad de agotar el significante en sus formas de aprehensión de aquella.

Concentración / dispersión; regularidad / irregularidad

«Il pleut» pone de manifiesto los efectos de una disposición en la página en que los elementos se dispersan y presentan una disposición irregular. La captación del mensaje desafía los hábitos de lectura: como lector puedo realizar una mirada holística que identifica las líneas y las asocia al título de la composición, pero la comprensión total del poema me demanda un recorrido exploratorio suplementario de cada línea y la decodificación de las palabras. En este juego radica la complementariedad entre la sugestión y posterior comprensión del dibujo y la interpretación del texto legible. Por esta razón la actividad del lector es enorme y corre el riesgo, como se señalara anteriormente, de no alcanzar la comprensión y el disfrute en su totalidad o incluso de fracasar. Por el contrario, la disposición de un texto regular y concentrado como «Meditación» de Ricardo H. Herrera, libera al lector de este juego y dirige su atención en otro sentido.

Continuo / discontinuo

En «Región de fugas, 1», el lector de poesía no espera ese blanco que divide el texto en dos columnas. En ambas, la longitud

de los versos es similar. Por otra parte, como lector puedo presumir cierta continuidad sintáctica y de sentido porque el poema no prescinde de signos de puntuación y conserva ciertos marcadores morfosintácticos como la concordancia de género y número entre adjetivo y sustantivo. De acuerdo con estos parámetros, el texto podría estar dispuesto en una sola columna. El espacio en blanco establece una discontinuidad que distorsiona la sintaxis, altera los hábitos lectores e invita a validar otras formas de lectura.

Bloque / trazo

Esta oposición se relaciona con la anterior entre lleno y vacío. Amplificación y síntesis pueden presentarse de manera conjunta como un modo de anticipar, gráficamente, una diferencia conceptual y anímica entre distintos momentos de un mismo texto. Esto se advierte de manera patente en textos que juegan con el molde del poema en prosa. En *Museo salvaje* (1974), Olga Orozco emplea por primera vez este molde para realizar una representación de su corporalidad. «Jardín de las delicias», texto inspirado en la pintura de El Bosco, nos ofrece una imagen poética de la sexualidad:

¿Acaso es nada más que una zona de abismos y volcanes en plena ebullición, predestinada a ciegas para las ceremonias de la especie en esta inexplicable travesía hacia abajo? ¿O tal vez un atajo, una emboscada oscura donde el demonio aspira la inocencia y sella a sangre y fuego su condena en la estirpe del alma? ¿O tan sólo quizás una región marcada como un cruce de encuentro y desencuentro entre dos cuerpos sumisos como soles?

No. Ni vivero de la perpetuación, ni fragua del pecado original, ni trampa del instinto, por más que un solo viento exasperado propague a la vez el humo, la combustión y la ceniza. Ni siquiera un lugar, aunque se precipite el firmamento y haya un cielo que huye, innumerable, como todo instantáneo paraíso.

A solas, sólo un número insensato, un pliegue en las membranas de la ausencia, un relámpago sepultado en un jardín.

Pero basta el deseo, el sobresalto del amor, la sirena del viaje, y entonces es más bien un nudo tenso en torno al haz de todos los sentidos y sus múltiples ramas ramificadas hasta el árbol de la primera tentación, hasta el jardín de las delicias y sus secretas ciencias de extravío que se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa, lo mismo que una red de ansiosos filamentos arrancados al rayo, la corriente erizada reptando en busca del exterminio o la salida, escurriéndose adentro, arrastrada por esos sortilegios que son como tentáculos de mar y arrebatan con vértigo indecible hasta el fondo del tacto, hasta el fondo sin fin que se desfonda cayendo hacia lo alto, mientras pasa y traspasa esa orgánica noche interrogante de crestas y de hocicos y bocinas, con jadeo de bestia fugitiva, con su flanco azuzado por el látigo del horizonte inalcanzable, con sus ojos abiertos al misterio de la doble tiniebla, derribando con cada sacudida la nebulosa maquinaria del planeta, poniendo en suspensión corolas como labios, esferas como frutos palpitantes, burbujas donde late la espuma de otro mundo, constelaciones extraídas vivas de su prado natal, un éxodo de galaxias semejantes a plumas girando locamente en el gran aluvión, en ese torbellino atronador

que ya se precipita por el embudo de la muerte con todo el universo en expansión, con todo el universo en contracción para el parto del cielo, y hace estallar de pronto la redoma y dispersa en la sangre la creación.

El sexo, sí,
 más bien una medida:
 la mitad del deseo, que es apenas la mitad del amor.
 (Orozco, 2012, pp. 177-178).

Podemos notar en este poema dos secciones claramente contrastadas. Todo el bloque está organizado en tres párrafos y responde a esa lógica compositiva de la amplificación. La segunda sección está conformada por una estrofa de tres versos. El blanco separa ambas secciones. Desde el punto de vista sintáctico, la segunda sección sorprende por su síntesis. Concluye con una sentencia terminante, que es una forma habitual de final poético en la obra de la autora (Zonana, 2020b, pp. 59-62). La oposición bloque/ estrofa de tres versos traduce gráficamente dos maneras de entender la sexualidad. El bloque, particularmente en el tercer párrafo, despliega su representación desde un horizonte celebratorio del goce, de la excitación que provoca y su densidad. Para ello apela desde lo imaginario, al panel principal del cuadro que le da el título al poema. Desde la organización sintáctica, la poeta desarrolla —en este párrafo— una sola oración mediante la yuxtaposición, la coordinación y la subordinación. Desde el punto de vista rítmico, este despliegue se apoya en el paralelismo anafórico, sumamente marcado. El blanco parece sugerir el tiempo necesario para re-examinar esta experiencia desde otro horizonte, más racional, si se quiere. La medida y la mesura de la última estrofa conciben con este horizonte otro que parece querer encuadrar la

experiencia del goce sexual con la del amor desde una mirada más espiritual y más abarcadora. El laconismo de la estrofa refleja también este cambio de perspectiva. «Jardín de las delicias» permite así examinar el valor estratégico de esta oposición en poesía.

El blanco y sus funciones

El blanco rodea y delimita las palabras. Adquiere un valor expresivo y significativo cuando una forma contrastiva lo pone en evidencia (Rodríguez, 2003; Chol, 2012). No debe concebirse solo como margen del texto, o un afuera de él, ilegible. Es, paralelamente, un elemento que participa en la textualización y en la producción de sentido.

El texto verbal ocupa el blanco de manera dinámica. Tal como hemos podido observar en los ejemplos analizados, sugiere ritmos de enunciación, orientaciones de lectura, estados afectivos e incluso, contenidos.

Su importancia es tal, que ha sido considerado como tema. Desde Mallarmé especialmente, el blanco es ese fondo originario silencioso sobre el que emerge y se desarrolla el poema. Basta recordar el inicio de «La página blanca» de *Prosas profanas y otros poemas*: «Mis ojos miraban en hora de ensueño la página blanca. / Y vino el desfile de ensueños y sombras. [...] Y fueron visiones de extraños poemas, de extraños poemas de besos y lágrimas [...]» (Darío, 1984, p. 217). Es también «la paz de la página, alba o eco / de poesía inicial» como ya vimos en la «Meditación» de Ricardo H. Herrera.

Podemos distinguir, siguiendo a Chol (2012) distintas funciones del blanco: a) una función rítmica, relativa al marcado del fluir de la dicción poética en una relación análoga a la de

los signos de puntuación; b) una función organizativa relativa a la separación de diversas unidades que pueden ser semánticas y también afectivas; c) una función enunciativa, que interviene en la dinámica del proceso deíctico implicado en la enunciación. Cabe destacar que no se trata de funciones excluyentes, sino que, en ocasiones pueden concurrir en un mismo poema o en una misma secuencia.

Blanco como elemento organizador del poema

Posiblemente esta sea la función que nos parece más evidente del uso del blanco. En el poema de Juan Manuel Inchauspe «Encadenado a esas palabras que no vienen», el blanco entre estrofas separa unidades semánticas correspondientes a la presentación de cada uno de los pacientes.

Un empleo similar, referido al detalle de las distintas acciones que realiza el amante de «Olvido» de Alfonsina Storni, se encuentra en el uso del blanco entre el segundo cuarteto y el primer terceto.

En estos dos ejemplos, la separación de estrofas marca la aparición de distintos contenidos que, ciertamente, participan también en el despliegue de la experiencia afectiva que quiere ponerse de relieve. Esta organización que desagrega contenidos mediante su agrupación en estrofas y su separación con el blanco, prepara el momento máximo de tensión de esa experiencia: en el caso de Inchauspe, la constatación de la libertad de los demás pacientes frente al encierro que experimenta el paciente principal por no encontrar las palabras adecuadas a su poema. En el de Storni, la aparición de «otro cuerpo rosado» que sustituye al de Lidia Rosa en el último terceto.

Blanco con funciones enunciativas

El blanco puede tener además funciones enunciativas estratégicas cuando participa en la dinámica de la deixis propia de la enunciación. Es decir, cuando sugiere o prepara un cambio en el tiempo, un cambio de persona de la voz enunciativa, un cambio en los momentos del proceso de enunciación. Esta función puede estar apoyada por el léxico o no o incluso por los signos de puntuación. Cuando está apoyada por alguno de estos elementos es más fácilmente identificable.

Consideremos algunos ejemplos que no agotan las funciones enunciativas del blanco. En «Olvido», por ejemplo, el blanco entre primer cuarteto y segundo señala dos momentos: en primer lugar, el apóstrofe a Lidia Rosa en el que la voz enunciativa manifiesta su enojo, y, en segundo, el inicio de la reconstrucción del caso que justifica su ira.

Ese silencio marcado por el blanco es sumamente necesario. Representa el lapso que la voz enunciativa se toma para pasar de la interpelación a la presentación de la prueba que justifica su enojo. Podemos considerar que, en la secuencia, el uso de los dos puntos sugiere la apropiación de ese tiempo en el acto de enunciación⁵.

En otros casos, el blanco puede sugerir el devenir mediante una poderosa condensación temporal. Es lo que sucede, por ejemplo, con el blanco que separa las dos estrofas del poema «Señora tomando sopa» que ya hemos trabajado detenidamente.

Al analizar el uso de una instancia de discurso móvil y la funcionalidad de los deícticos, observamos cómo se podía es-

5 Como signo de puntuación, los dos puntos «representan una pausa del discurso que tiene como finalidad llamar la atención sobre lo que sigue. Esta pausa es menor que la exigida por el punto» (Stern, 2006, p. 39).

tablecer una identidad de las pacientes principales de una y otra estrofa por la repetición de la misma actividad y el uso del adverbio «ahora» que permitía distinguir dos presentes: el de la niña terca y el de la solitaria comensal del olvido. El blanco coadyuva en la sugerencia del paso del tiempo entre una y otra escena. Establece un corte entre los dos presentes. En conjunción con los contenidos semánticos (la mención de que no hay nadie y está sola) permite imaginar la transformación en el tiempo de esa paciente principal, que toma la sopa por «pu-ro acatamiento».

Un uso innovador del blanco con valor enunciativo se encuentra en *muñequitachocadora* (2009) de Eliana Drajer. De acuerdo con su autora, el libro representa

[...] la historia, contada por medio de dos voces o registros (poesía y narrativa), de una precoz adolescente y los conflictos, tanto económicos como culturales, que padece por pertenecer a la marginalidad y hablar desde el nuevo lugar de una niña-mujer que intenta descubrir el mundo que la rodea» (Drajer, 2009, s. p.).

El volumen se estructura en cuatro secciones: «Primera Infancia / batita rosa y vainillas con Nesquik», «Segunda Intención / autito chocador y quitavida acuático/», «Tercer Reich / historietitas máximas o devoradoras/» y «Cuarto Oscuro / papihot y muñecabestial». La denominación de cada sección anticipa esa dualidad de voces y registros. En la página, cada poema adopta la siguiente estructura:

Me alucina columpiarme
con mi vestidonegro bordado a mano
y cubierta de telarañas

No extraño mi cuna con mantilla rosa
 ni las vainillas con Nesquik que
 mami servía
 a las cinco de la tarde

Ya tuve una vida con
 infinitos arco iris de colores
 y soldaditos de plomo

Creo estar demasiado vieja
 para seguir cuestionando al mundo

muñequitachocadora casi siempre se viste de negro. Me contó que su mamita tiene mucha ropa de ese color. A ella también le gusta. Mi mami dice que es un color para gente grande. (Drajer, 2016, p. 13).

La diferencia de registros y voces aparece también marcada gráfica y tipográficamente. El discurso de la voz lírica en primera persona que coincide con el paciente principal (*muñequitachocadora*) se dispone en segmentos que corresponden a la silueta prototípica del verso libre y que emplean recursos visuales y sonoros como, por ejemplo, el paralelismo anafórico o la recreación de canciones infantiles. El discurso de la otra voz en primera persona, correspondiente a un paciente en rol de amiga de *muñequitachocadora*, se dispone como si fuese un texto en prosa, de carácter predominantemente narrativo, en itálicas. El poemario plantea así una dinámica perspectivista. El blanco que separa los segmentos textuales en cada página sirve para indicar al lector este cambio de enunciador y de perspectiva. El texto oscila de esta manera entre dos pactos: el lírico y el fabulante. Sin embargo, si se piensa desde el efecto

final que produce la lectura del poemario, predomina el lirismo ya que permite revivir las experiencias de una adolescente en un entorno marginal (indefensión, desazón, pérdida temprana de la inocencia y de las ilusiones).

En todos los ejemplos que hemos analizado en este apartado, el blanco ha dado continuidad a bloques del discurso poético en un eje vertical, correspondiente a un desplazamiento de la mirada de arriba hacia abajo. Conviene considerar otra función que sigue una orientación horizontal, de izquierda a derecha, más propia de la organización de lenguas como el español.

El blanco en la producción de efectos rítmicos

En relación con la linealidad del lenguaje y con la gestión de los intervalos y los enlaces en la continuidad del discurso, el blanco puede desempeñar también ciertas funciones semejantes a las de la puntuación.

Por ejemplo, en los poemas que adoptan la forma del verso libre, puede tener el valor de una pausa. Los elementos que en la línea horizontal aparecen separados por un blanco adquieren una mayor saliencia perceptiva y, en consecuencia, un mayor relieve discursivo. Asimismo, desde el punto de vista de la lectura silenciosa o en voz alta, el blanco sugiere una detención. Un poema de *La otra cara de la almohada*, de Damián C. López permite ejemplificar este uso:

| | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| rondando | divorciada de toda tregua |
| va la pregunta esta de atormentarme | |
| sin orilla ni horizonte posibles | |

Renece

de la penumbra grácil otra penumbra, grave
 para los ojos que hace
 tiempos la vieron casi idéntica, inmutable,
 como el giro en que yacen las sombras de los árboles,
 en ínfimos detalles
 rígidamente iguales [...].
 (Devoto, 1980, s. p.).

El poema representa estados afectivos a partir de la contemplación del vuelo de una hoja seca en otoño. El ir y venir de la hoja se asocian al movimiento del recuerdo de las identidades del paciente principal en la memoria. La asonancia en «a/e» colocada sistemáticamente en las palabras de final de verso parece imitar el movimiento descendente de la hoja. El movimiento más rápido o más lento de la hoja también es sugerido métricamente con el uso libre de alejandrinos y heptasílabos. El blanco desempeña también un papel de puesta en relieve en el paso del verso cuarto al quinto (olvidado // renece). En realidad, se trata de un heptasílabo cortado que subraya a la vez la idea de resurgimiento y la musicalidad dominante de la asonancia.

En estos ejemplos, el blanco hace sentir «la respiración» entre las partes del poema a la vez que acompaña su desarrollo temático y la evolución de la experiencia afectiva representada en él.

Puesta en página y ritmo enunciativo

Se trata de un aspecto complejo de la formación sensible en el que se interrelacionan dinámicamente la forma visual y

la sonora. Su complejidad se relaciona con el carácter difuso del concepto mismo de «ritmo» (Rodríguez, 2003, p. 197 y ss.; Luque Moreno, 2011). Hablamos de ritmo con referencia a fenómenos de carácter artificial (el ritmo de tal o cual composición musical) o natural (el ritmo de las estaciones de año; el ritmo de las etapas de la vida). Puede aplicarse tanto a fenómenos de índole sonora como visual (el ritmo de una señal luminosa o de una sucesión de colores). Finalmente, puede predicarse tanto de fenómenos dinámicos (el ritmo de una danza) como estáticos (el ritmo de un complejo escultórico o de un cuadro) (Luque Moreno, 2011, p. 101).

De acuerdo con Émile Benveniste, el ritmo es una forma particular del movimiento, una manera de fluir, propia de las configuraciones que no tienen fijeza ni necesidad natural, sino que son resultantes de una disposición siempre en trance de cambiar (Luque Moreno, 2011, p. 135).

Todas las lenguas tienen un ritmo propio. El ritmo del verso o de la prosa artística resulta de la transformación del inherente a las lenguas. Son, como señala Luque Moreno, el resultado de una organización y explotación de los movimientos que sustentan los aspectos sonoros del habla. Por esta razón, cualquier persona perteneciente a una comunidad lingüística determinada puede producirlos o reconocerlos sin necesidad de un estudio especial de prosodia o métrica, en principio (Luque Moreno, 2011, p. 117). Con todo, la educación formal y la frecuentación de formas artísticas incidirán positivamente en su capacidad para interactuar con el ritmo poético como productor o receptor.

La transformación artística del ritmo del lenguaje cotidiano se realiza mediante un proceso de estilización y estereotipación de determinadas formas hasta fijarse como convenciones métricas (Luque Moreno, p. 122). La cadena hablada adquiere

una organización especial mediante el ordenamiento y la repetición de ciertos fenómenos (número y tipo de sílabas —tónicas y átonas—, selección léxica, configuraciones sintácticas, usos del espacio en la página, etc.) (Luque Moreno, 2011, p. 123).

El ritmo no es reducible a un sistema de referencia totalmente estable ni calculable de manera objetiva. Depende de elementos ya analizados de la configuración gráfica (la puesta en página, la concentración o dispersión de los componentes, el uso de trazos o bloques, la continuidad o discontinuidad) pero también de la extensión de los versos, de los recursos sintácticos y fónicos. En la configuración del ritmo participan además los hábitos de lectura poética de cada individuo.

Es, asimismo, una configuración que se va constituyendo en la medida en que se avanza en la lectura del poema. Provee direcciones empáticas del tiempo implicado en el acto de lectura a partir de polos como:

Aceleración / desaceleración

La longitud del verso, los acentos que implica y el encadenamiento sintáctico determinan un ritmo diverso de enunciación. Los versos más extensos, los bloques más densos, las configuraciones más dispersas, las líneas discontinuas generan ritmos enunciativos más lentos. Un mismo enunciado poético puede adquirir distintos ritmos enunciativos de acuerdo con su disposición en la página. Por ejemplo:

1) Quién tuviera tal ventura sobre aguas de la mar

Implica un ritmo enunciativo más lento que:

2) Quién tuviera tal ventura
sobre aguas de la mar

O incluso que:

3) Quién tuviera
tal ventura
sobre aguas
de la mar

En la medida en que el verso se acorta y promueve el movimiento hacia la enunciación del verso siguiente, el ritmo se acelera.

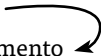
Encadenamiento / ruptura

La continuidad gráfica y sintáctica del enunciado también promueve un ritmo más lento. Volvamos a examinar los efectos rítmicos del soneto de Enrique Banchs «Si como sombra fue mi pensamiento [...]».

Al examinar la relación entre cronología y *kairós* en este poema, señalamos que el uso del verso con pie quebrado rompe con la parsimonia habitual del endecasílabo y acelera el ritmo de la enunciación.

Por el contrario, el encabalgamiento acentuado en el soneto genera el efecto contrario de desaceleración. Al unir sutilmente unidades que habitualmente se separan, el encabalgamiento alarga el tiempo de la enunciación. A mi juicio, el más importante es el siguiente:

y si perdura
con secreto lamento



la angustia que me viste en la mirada [...].

Recordemos además que Banchs da continuidad sintáctica a la frase que comienza en la mitad del tercer verso del segundo cuarteto y culmina en el último verso del primer terceto, obligando al lector a dar una unidad enunciativa a todo ese conjunto. Banchs emplea otros medios para ralentizar la enunciación: el uso de comas y puntos incluso en el interior del verso, el paralelismo anafórico sumamente marcado en todas las cláusulas condicionales y la repetición léxica. Esa oscilación entre aceleración/ desaceleración dada por la continuidad o el corte de los elementos del poema traduce la turbación anímica del amante que reclama una respuesta a su amada y que padece la incertidumbre acerca de la perduración de su amor.

Forma sonora

Hemos dicho anteriormente que el poema es un acontecimiento sonoro. ¿Qué peculiaridades tiene la forma sonora y cuál puede ser su gravitación en la puesta en relieve de una experiencia afectiva?

Para responder este interrogante es necesario realizar una comparación sintética entre la percepción auditiva y la visual (Lowe, 1986). El oído es un sentido más continuo y penetrante. La onda sonora nos llega, nos rodea y crea a nuestro alrededor en el momento de su percepción un espacio acústico lleno de timbres y matices. Es, como recuerda Roland Barthes, el sentido que nos permite delimitar el espacio propio, e incluso el

territorio familiar identificable en función de la «sinfonía doméstica» de golpeteos de puertas, ruidos de cocina, de cañerías, de voces reconocibles (Barthes, 1986, p. 244).

El oído es un sentido más cercano y sugestivo que la vista. La vista nos muestra la superficie. El sonido nos permite reconocer que hay bajo ella o cuán sólida es (Lowe, 1986, p. 20). En el diálogo cara a cara se oficia una verdadera conexión entre los interlocutores. Por ello puede implicar un proceso perceptivo más conmovedor y vital (Lowe, 1986, p. 21).

La vista posee mayor agudeza. Pero solo permite ver lo que el perceptor tiene en frente. Por ello establece una distancia con relación a lo percibido. Ver permite además comparar. La visión está relacionada con el juicio, el intelecto y la objetividad (Lowe, 1986, pp. 21-22).

La percepción auditiva en su modalidad básica, no transformada tecnológicamente, presupone una copresencia entre perceptor y percibido. La percepción visual del lenguaje, por el contrario, presupone ausencia y mediación a través de medios tecnológicos como la escritura (Lowe, 1986, pp. 22-23).

Por último, mientras la forma visual del poema se reconoce mediante una primera captación holística sobre la página, la forma sonora, por el contrario, emerge progresivamente, tanto si el poema se lee silenciosamente como en voz alta o se escucha.

La dimensión sonora del poema está originariamente relacionada con la música. La propia definición del género lírico remite a un *illo tempore* de la poesía como actuación, como integración de la palabra, el acompañamiento instrumental y la danza. (Rodríguez, 2009, pp. 5-7; Galí, 1999, pp. 32-35; Guerrero, 1998, p. 19). En esta dimensión musical del poema descansa su poder de encantamiento. Un poder más vinculado a los aspectos pre-reflexivos y empáticos que a los

semántico-significativos (Dworkin, 2008, p. 12). Como señala Antonio Rodríguez, «[...] si el canto provoca un encantamiento esto es porque quien lo oye es atrapado en su sensibilidad y parece perder momentáneamente la dicotomía reflexiva del sujeto frente a un mundo o a un discurso» (Rodríguez, 2009b, p. 75)⁶.

Tal como hemos indicado anteriormente, en el contexto de una cultura tipográfica (Lowe, 1986, p. 25) lo visual puede coadyuvar en el rescate de la dimensión sonora del lirismo. Hemos analizado ya el papel de la puesta en página, del blanco, de la dispersión o la concentración, de la continuidad o discontinuidad en la gestación de determinados ritmos enunciativos. Conviene repasar ahora otros medios que permiten poner de relieve esta dimensión.

La versificación y sus usos creativos

Antes de considerar el papel de la versificación en la producción de los estados afectivos conviene repasar algunas categorías básicas (Devoto, 1982, 1995; Rodríguez, 2003; Rodríguez-Vázquez, 2020, pp. 119-120).

Entiendo por verso una unidad rítmica que se caracteriza por un patrón acentual, un inicio y un fin que marca una pausa en acuerdo con una disposición gráfica determinada que sirve de pauta al lector. Puede constituir una unidad de sentido y de estructura sintáctica.

6 La traducción es mía. En el original: *Si le chant provoque un enchantement, c'est parce que celui qui l'écoute est pris dans sa sensibilité qu'il semble perdre momentanément la dichotomie réflexive du sujet face au monde, face au discours.*

La estrofa es la ordenación y el agrupamiento de los versos con arreglo a un patrón rítmico, de forma y de contenido. Puede ser fija, como en el caso de la sextina o el soneto o variable en especial a partir del romanticismo en adelante.

La rima es la igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada. La igualdad o equivalencia puede darse entre todos los sonidos o entre algunos. La realización normal de la rima es en el final del verso.

Todos estos elementos no generan ni ponen de relieve necesariamente una experiencia afectiva. En lírica, su uso artístico, en conjunción con el resto de los aspectos inherentes a la formación sensible, puede producir ese efecto final.

En español, como recuerda Rodríguez-Vázquez (2020), suele establecerse una distinción preliminar entre los versos de arte mayor (más de ocho sílabas) y los de arte menor (hasta ocho sílabas). Los primeros suelen ser más apropiados para los temas graves o solemnes o para la poesía de celebración (como la oda, por ejemplo). Los segundos, por estar más cerca de los grupos fónicos de mayor frecuencia (entre cinco y diez sílabas, con predominio del de ocho sílabas), se relacionan con la poesía popular y pueden emplearse para asuntos más modestos o ligeros. Estas características se refieren obviamente a la poesía que apela a la versificación tradicional.

Así entendida, la tradición métrica opera como un horizonte de expectativas en los lectores. Su efectividad radica en la capacidad del poeta para producir efectos patémicos y de sentido específicos, estableciendo una mayor distancia estética con relación a los usos prototípicos y desgastados de la forma. Es decir, su operatividad está ligada a la ambivalencia entre la sorpresa y la expectativa.

En este capítulo ya hemos examinado manifestaciones de ese trabajo con la tradición del soneto: por ejemplo, su apro-

piación solo como silueta gráfica en Parra, el uso de versos de pie quebrado en Banchs, el uso de versos alejandrinos en lugar de endecasílabos en Storni.

Pero las posibilidades creativas no se agotan aquí. En el apartado sobre «Poesía y juego» mencioné a Bernardo Schiavetta y a su libro *Con mudo acento* (1995), que obtuvo el primer premio en el X Certamen Internacional de Poesía Barcarola. El volumen representa un homenaje contemporáneo a esa forma a la vez que explora, rescatando el legado de la tradición métrica y poética, diversas posibilidades de recreación que enumero de manera incompleta y ejemplifico más discretamente aún:

- 1) **El centón:** soneto-*collage* hecho a partir de versos recogidos de otros sonetos de un autor o de distintos autores de la tradición literaria;
- 2) **La corona:** consiste en un Soneto Maestro y en una serie de catorce sonetos en los cuales cada primer verso repite el último verso del soneto precedente; el círculo (la corona) se cierra en el soneto N.º 14, cuyo último verso es idéntico al primer verso del primer soneto de la serie. El Soneto Maestro, el 15, rige a todos los otros, porque está compuesto por los versos que se repiten en ellos: su primer verso es el primer verso del primer soneto; su segundo verso es el primer verso del segundo soneto, etc.; hasta su catorceavo verso que es el primer verso del último soneto (Schiavetta, 1995, IV);
- 3) **El soneto bisílabo o sonetillo:** soneto en versos de arte menor, en el caso del poemario de dos sílabas;
- 4) **El sonétulo:** soneto compuesto íntegramente con palabras esdrújulas; y,
- 5) **Sonetos con rima de cabo roto o partida:** forma fre-

cuenta en el Siglo de Oro español que consiste en prescindir de la última sílaba de los versos, rimando las penúltimas (Devoto, 1995, p. 140). El lector es desafiado mediante un enigma: debe reponer la parte omitida de la palabra final para comprender el poema y verificar la persistencia de las rimas.

Con estos juegos Bernardo Schiavetta no pretende agotar las posibilidades expresivas y recreativas del soneto, sino proponer una poética innovadora que resista las tendencias realistas, subjetivistas, coloquialistas y expresivas de la lírica del siglo XXI. Una poética «constructivista» que rescata el valor estético de los límites, de las normas, entendidas como un desafío que es potencial de poemas para el futuro. En el prólogo del volumen Schiavetta afirma:

En su rechazo iconoclasta del viejo orden poético, el formalismo transgresivo de las vanguardias dejó de lado toda investigación de los ritmos métricos. Hoy, salvo para algunos neomodernos que repiten sus envejecidas novedades, las vanguardias han agotado sus posibilidades de destrucción. Hoy cuando ya no queda ninguna regla por destruir, es otra vez factible construir reglas, como lo hicieron los poetas provenzales, y explorar como tal el antiguo formalismo de la métrica, pero sin olvidar los cuestionamientos de la agnizante Modernidad (1995, p. XXI).

El ejemplo de este poeta contemporáneo argentino es emblemático porque permite reconocer el potencial estético de la tradición métrica en un contexto predominante de versolibrismo. El desafío consiste en vincular ese potencial con objetivos y efectos poéticos específicos. Pero para ello es necesario

el trabajo silencioso pero activo del creador como lector, el conocimiento profundo y sistemático de la tradición literaria entendida en su función vital.

La rima y sus usos creativos

En este repaso de los constituyentes de la versificación tradicional y de su valor en poesía es importante distinguir el papel de la rima.

Contrariamente a lo que suele pensarse, la rima no es patrimonio exclusivo de la literatura. Es, por el contrario, una fatalidad de las lenguas ya que no existe ninguna que dote a cada una de sus palabras de una terminación irrepetible (Devoto, 1990, p. 44). Un sistema de esa índole sería además muy poco práctico.

No solo la literatura, la publicidad y el discurso periodístico pueden apelar a ella para llamar la atención de sus destinatarios. En ocasiones la rima puede ser recurso para la producción de efectos cómicos. El verso, pero también la prosa, pueden valerse de esta fatalidad y trascenderla en su uso con fines estéticos.

Las rimas pueden clasificarse por su acentuación (aguda, grave y esdrújula), por su posición en el verso (final, interna), por su forma de correspondencia (consonante, coinciden todos los sonidos; asonante, coinciden las vocales principales y varían las consonantes), por la variedad léxica de su composición (rica: coinciden más vocales y consonantes, entre palabras inusuales: ejemplo tomado de Schiavetta báculo/ pináculo; mayéutica/ hermenéutica; pobre: entre palabras de uso común, homófonas, o la misma palabra con sentido distinto: ejemplo obvio, «Arte poética» de Borges: «Mirar el río hecho

de tiempo y *agua* / y recordar que el tiempo es otro río, / saber que nos perdemos como el río / y que los rostros pasan como el *agua*» (Borges, 1974, p. 843)).

Cualquiera sea su clasificación, la rima dota al poema de una estructura sonora y de un ritmo particular. Este patrón sonoro, puede sugerir ciertos estados afectivos y, a la vez, suscita en el lector o en el oyente la expectación de lo que vendrá. Por eso la maestría del poeta se mide en la capacidad de evitar las soluciones rímicamente altamente previsibles. El soneto con rima de cabo roto de Schiavetta que acabamos de mencionar, por ejemplo, desafía esa expectación y en ello radica el valor de su juego.

La rima adquiere además un relieve particular cuando establece lazos con la construcción semántica del poema. Por ejemplo, en el «Arte poética» de Jorge Luis Borges, la pobreza de la rima está asociada a una concepción de la poesía que es «inmortal y pobre». Se trata de una austeridad propia del talento expresivo de su autor, conquistada con el dominio esencial del lenguaje y de la tradición literaria. Por ello en este caso la reiteración de la misma palabra tiene un sentido cabal. Determina la musicalidad más apropiada para esta declaración de principios estéticos.

La rima puede además intensificar oposiciones o asociaciones de significado entre los términos que vincula, tal como se observa en la «Noche serena», de Fray Luis de León: «Cuando contemplo el cielo, / de innumerables luces *adornado* / y miro hacia el *suelo* / de noche *rodeado* [...]» (de León, 1982, p. 217). Cielo y suelo representan los polos de la naturaleza que el poeta contempla. La musicalidad de la rima engloba así la totalidad del espacio observado.

Incluso las rimas internas, a veces evitadas exprofeso en la lírica tradicional, pueden dar lugar a efectos musicales originales. Observemos lo que sucede en la siguiente «Canción X»

de *Canciones de verano* (1950), de Daniel Devoto, caracterizada por su autor como «falsos alejandrinos (7, 4, 3 alternados) de triple asonancia»:

Amor que por las islas amarillas transitas
 rodeándome la cara con tus ramas amargas
 aparta de mis párpados tus dos manos de sándalo,
 déjame solamente que recuerde sin verte
 la pasión que murió, lo que no pasó [...].
 (Devoto, 1950, s. p.).

La falsedad de estos alejandrinos resulta de la aparición, en alguno de sus hemistiquios, de palabras esdrújulas o agudas que llevan a la supresión o suma de una sílaba en el conteo. Los números 7, 4 y 3 corresponden al módulo rítmico-acental de acuerdo con el cual está pensado el verso:

| | | |
|------------------------------|----------------|---------------|
| A/mor/ que/ por/ las/ is/las | //a/mar/i/llas | //tran/sí/tas |
| /7 sílabas | // 4 sílabas | // 3 sílabas/ |

Este patrón predomina, pero su mantenimiento supone la suma o la supresión antes mencionada, tal como se advierte en los siguientes casos:

| | | |
|-------------------------------|---------------------|---------------|
| a/par/ta/ de/ mis/ pár/pa/dos | //tus/ dos/ ma/nos/ | de/ sán/da/lo |
| /8-1 | // 4 | / 4-1 / |

| | | |
|---------------------------|----------------|---------|
| la/ pa/si/ón/ que/ mu/rió | // lo/ que/ no | /pa/só |
| /6+1 | // 3+1 | / 2+1 / |

Por su parte, la triple asonancia se da según la noción de «plurivalencia rímica» acuñada por el propio Devoto en sus estudios:

Para que haya rima [...] se necesitan por lo menos dos palabras: es decir, que cada una de esas dos o más palabras concurrentes cobrará su precisa fisonomía, inscribiéndose en tal o cual especie de rima solamente a partir de las otras palabras que se le emparejan (Devoto, 1977, pp. 68-69).

De acuerdo con este criterio en el poema riman: islas/ amarillas/ transitas (i-a); caras/ ramas/ amargas (a-a); párpados/ manos/ sándalo (a-o); solamente/ recuerde/ verte (e-e); murió/ que no/ pasó (u-o; e-o; a- o). Aquí, la expectativa del lector/ oyente también es defraudada porque espera, conforme al patrón típico, que la coincidencia sonora ocurra en el final del verso siguiente y no en el interior de cada verso. Esa coincidencia, asociada al módulo 7, 4, 3, dota al poema de un ritmo particular en relación con el deseo del sujeto lírico de alcanzar el olvido. El poema, enmascara la asonancia en el molde del verso libre con reminiscencias del primer Neruda en cuanto al modo de enunciación, al tema y al imaginario.

Acentos

La «Canción X» de Devoto permite también apreciar el papel de los acentos en el interior del verso para la obtención de ritmos particulares. El final de cada módulo recibe un acento en su penúltima sílaba que coincide con las palabras que riman. Se genera así un ritmo marcado e insistente mediante la ocu-

rrerencia de acentos en la segunda (menos intenso), sexta, décima y decimotercera sílabas (más intensos):

| | | | | | | | | | | | | | |
|----|------|------|------|------|-----|-------|----|-----|-----|-------|-------|-----|-----|
| A/ | mor/ | que/ | por/ | las/ | is/ | las// | a/ | ma/ | ri/ | llas/ | tran/ | si/ | tas |
| o/ | ó/ | o/ | o/ | o/ | ó/ | o// | o/ | o/ | ó/ | o/ | o/ | ó/ | o |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-------|-----|-----|-----|-----|------|------|------|-----|------|----|------|-----|
| ro/ | deán/ | do/ | me/ | la/ | ca/ | ra// | con/ | tus/ | ra/ | mas/ | a/ | mar/ | gas |
| o/ | ó/ | o/ | o/ | o/ | ó/ | o// | o/ | o/ | ó/ | o/ | o/ | ó/ | o |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |

Este molde tiene variantes, por ejemplo, en los versos acentuados en la primera sílaba (cuarto y sexto), en el verso con hemistiquios esdrújulos o agudos y en el verso final. En estos casos, se desplaza la sílaba acentuada, pero se conserva un patrón de cuatro acentos por verso. Las variantes difuminan un ritmo que sería demasiado machacón si se repitiese de manera permanente.

Si tomamos en cuenta los acentos más intensos al final de cada módulo podemos observar que la distancia entre sílabas acentuadas parece acortarse, así como decrece el número de sílabas de cada módulo de acuerdo con el siguiente esquema:

6 sílabas // 3 sílabas / 2 sílabas

De acuerdo con Blanca Alberta Rodríguez-Vázquez:

[...] a mayor distancia entre un acento y otro la intensidad de este se iría diluyendo y esto provocaría el efecto de ato-

nía y de lentitud. Por el contrario, si la distancia entre un acento y otro fuera menor, crearía el efecto de lo tónico y de rapidez, puesto que la intensidad antes de perder su fuerza recibiría un refuerzo al enlazarse con el próximo acento (2020, p. 123).

Este factor determinaría que, en la «Canción X», el primer hemistiquio posea un ritmo más lento y fluido, y el segundo se acelere en función de la proximidad de los acentos.

Un efecto similar en el uso de versos de una misma extensión con distintos acentos interiores se observa en el soneto antes comentado de Banchs, «Si como sombra fue...». Comparemos los siguientes versos:

- 1) si/ co/ mo/ som/ bra/ fue// mi/ pen/ sa/ mien/ to,
o o o o o ó// o o o ó o
- 2) som/ brae/ ter/ naa/ bra/ za/ daa/ tu/ fi/ gu/ ra,
o o ó o o ó o o o ó o
- 3) la/ tu/ ya, co/ moen/ mu/ do/ fir/ ma/ men/ to
o ó o o o ó o o o ó o

Los tres tienen ritmos distintos en función de los acentos: el número 1 posee dos acentos marcados, uno en la sexta sílaba y el principal en la décima; el número 2 presenta tres acentos en la tercera, sexta y décima sílabas; el número 3, en la segunda, sexta y décima sílabas. De los tres, el primero, en función de los parámetros antes señalados, sería más fluido y

lento. El segundo y el tercero, más enérgicos y rápidos. Esta diferencia en los acentos de cada verso genera distintos ritmos. Contribuye así en el juego de aceleración/ desaceleración que sugiere la inestabilidad del paciente principal frente al posible abandono de su amor.

El peso estético de los acentos se observa también en los poemas que adoptan el verso libre. Los acentos se asocian con los recursos empleados para generar un ritmo particular como, por ejemplo, la repetición léxica y el paralelismo. Observemos el juego de aceleración y desaceleración que se produce en el poema «Para destruir a la enemiga» de *Los juegos peligrosos* (1962) de Olga Orozco:

Nómbrela con el nombre de lo deshabitado.
 Nómbrela.
 Nómbrela con el frío y el ardor,
 con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
 con las tijeras y el puñal,
 con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra, con el humo del ascua,
 con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
 con la palabra de poder
 nómbrela y máatala [...].
 (Orozco, 2008, p. 137).

La enemiga es la muerte. Todo el poema se plantea como el desarrollo de un conjuro que la voz enunciativa da a sus lectores/as para evitar su inevitable venida o al menos demorarla. El paralelismo anafórico, la repetición léxica y la figura etimológica («nómbrela con el nombre») producen el ritmo ritual del pasaje.

Olga Orozco establece una dinámica de aceleración y desaceleración de la enunciación mediante la combinación de versos cortos y versos largos. La proporción de la secuencia es la siguiente: cinco versos de ocho sílabas o menos; cinco versos de más de ocho sílabas. La poeta tiene una forma arquitectónica de escritura. No pasa al verso siguiente si el que está trabajando no alcanza la forma perfecta. Por esta razón esta simetría no es azarosa. Está organizada de manera tal de alcanzar su clímax en el cierre de la estrofa en la que se ordena acabar con la enemiga como parte del conjuro.

En toda la secuencia los versos tienen un ritmo determinado por los acentos y por su conformación. Por lo general, los versículos de Olga Orozco son el resultado de la fusión de heptasílabos, heptasílabos con endecasílabos o endecasílabos (Zonana, 2010, pp. 129-146). Veamos un ejemplo:

| | | | | | | | | | | | | |
|-------|------|-----|-----|-----|------|-----|------|-----|-------|-----|------|-----|
| [...] | con/ | la/ | ce/ | ra/ | fun/ | di/ | da// | co/ | mo u/ | na/ | nie/ | ve/ |
| | | | | 7 | | | | | | 7 | | |

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-------|-----|------|-----|----|-----|------|-----|-----|-----|------|
| su/ | cia// | do/ | nde/ | ca/ | e/ | la/ | for/ | ma/ | de/ | su/ | vida |
| | | | | 11 | | | | | | | |

Estos versículos, mantienen los acentos propios de los versos que los componen. Por ejemplo: en la tercera y sexta sílaba en el primer «hemistiquio»; en la cuarta y sexta en el segundo; en la tercera, sexta y décima en el hemistiquio final.

En las secuencias encabezadas con el verbo en imperativo, el acento en la primera sílaba determina ese ritmo enérgico del rito. Permite imaginar la entonación de la orden. Ese ritmo

enérgico queda aún más marcado en el verso final que cierra la secuencia con sus dos acentos en la primera y la cuarta sílaba.

En las que están encabezadas con la preposición «con» y tienen esa marcada estructura paralelística, hay una ligera variación rítmica también en función de los acentos y la extensión de las palabras. Por una parte, hay una serie con sustantivos bisílabos que determinan un acento en la tercera sílaba:

con la cera
con el rastro
con el humo
con la fosa

Y otra con sustantivos trisílabos que determinan un acento en la cuarta sílaba:

con las tijeras
con la palabra

Esta conjunción de elementos rítmico/sonoros contribuye en la puesta en escena de una voz que se sitúa en el lugar de la «[...] oficiante, médium, hechicera» (Monteleone, 2020, p. 20). El lector logra percibir así «[...] la inflexión oral del poema en su dimensión imaginaria, que se manifiesta en un ritmo o una serie de ritmos, de prosodias subjetivas y transubjetivas» (Monteleone, 2020, p. 20).

Efectos de la sintaxis

Hay rasgos sintácticos que inciden en la orientación empática del discurso (Rodríguez, 2003, pp. 221 y ss.). Pueden provo-

car determinaciones rítmicas de aceleración, desaceleración, continuidad, corte, por ejemplo. Las mayúsculas, los signos de puntuación, los marcadores del discurso dan instrucciones para:

- Delimitar unidades o módulos rítmicos
- Establecer jerarquías rítmicas, sintácticas y semánticas
- Establecer formas de encadenamiento
- Sugerir velocidades de lectura.

Cabría reconocer algunos usos estratégicos de la sintaxis en la determinación del ritmo enunciativo.

Uso de signos de puntuación

A) La longitud de la frase y su marcación mediante signos de puntuación en combinación con la organización de las estrofas y de los versos. El uso de los signos de puntuación en el interior del verso produce cortes y ralentiza la enunciación. Hay una diferencia rítmica entre estos endecasílabos:

- 1) «Si como sombra fue mi pensamiento»
- 2) «el brillo de la luna; y si perdura»
- 3) «Y si en mi breve juventud fulgura
la tuya, [...]».

En el endecasílabo 1), el verso coincide con la unidad sintáctica de la frase por eso la enunciación fluye. En el 2) el punto y coma establece una ligera pausa y corta ese fluir; en el ejemplo 3) el encabalgamiento hace que la frase se derrame de un verso a otro; el completamiento de la idea reclama la

llegada al final y por eso altera ligeramente la melodía esperable, prototípica del soneto que supone una pausa entre verso y verso.

B) La contraposición entre una sintaxis con uso de signos de puntuación y sin usos de signos de puntuación:

Los signos de puntuación dan la pauta al lector de una respiración, de la segmentación del discurso en determinados patrones rítmicos incluso, conceptualmente, de un orden y una jerarquía. Su ausencia, por el contrario, sugiere una continuidad y provoca un efecto de proliferación caótica. Comparemos dos secuencias. La primera es un fragmento del poema «Jardín de las delicias» de Olga Orozco. La segunda pertenece a «Luz de patíbulo» del libro *Amantes antípodos* (1961) de Enrique Molina:

1) Pero basta el deseo, el sobresalto del amor, la sirena del viaje, y entonces es más bien un nudo tenso en torno al haz de todos los sentidos y sus múltiples ramas ramificadas hasta el árbol de la primera tentación, hasta el jardín de las delicias y sus secretas ciencias de extravío que se expanden de pronto de la cabeza hasta los pies igual que una sonrisa, lo mismo que una red de ansiosos filamentos arrancados al rayo, [...] (Orozco, 2012, p. 117).

2) No quiero morir sin conocer a fondo una piedra una mano la rueda de hormigas y vino que mueve la noche la amistad de los pájaros en esas regiones baldías donde se mueve la harina sin fin del calendario con mi alma de encrucijada y de caricia girando en el viento de la frustración

excitante como el horizonte
 ¡como un sexo insatisfecho hasta los últimos óvulos de la costa
 que se pierde de vista!
 (Molina, 1987, p. 221).

Ambos fragmentos ocupan la totalidad de la página, poseen una gran densidad textual, implican un desborde imaginario. Pero en el primero, el uso estratégico de las comas en las tres primeras cláusulas que se refieren al deseo establece cortes en el ritmo enunciativo, señala una pauta de respiración y prepara el despliegue explosivo de la cláusula siguiente. Incluso dos de estas cláusulas tienen la estructura de un heptasílabo:

Pe/ro/ bas/ta el/ de/se/o
 7 sílabas

la/ si/re/na/ del/ via/je
 7 sílabas

Por el contrario, en el fragmento de Molina, la ausencia de comas dificulta incluso la captación de los elementos que constituyen la enumeración caótica (piedra, mano, rueda de hormigas, vino, amistad de los pájaros). Los módulos rítmicos y las pautas de respiración están marcadas mediante el blanco, el cambio de línea y el uso de los signos de exclamación. Por esta forma de organización, el primer módulo tiene un ritmo vertiginoso: los elementos que el sujeto lírico quiere conocer antes de morir se le amontonan al lector en su imaginación y en su dicción. Se trata de una forma de organización que responde al talento surrealizante de los poemas de esta colección.

Uso de marcadores del discurso y términos relacionantes

La contraposición entre un ordenamiento sintáctico yuxtapositivo sin términos de relación y otro que los emplea también puede adquirir un valor clave en la determinación del ritmo del poema.

Artículos, preposiciones, nexos coordinantes y subordinantes, marcadores del discurso a la vez que permiten inferir relaciones jerárquicas, lógicas y de fondo/ forma en la frase, pueden impactar en el ritmo de la enunciación y generar determinados efectos estéticos en el lector. También su omisión es empleada de modo estratégico. Analicemos lo que sucede en el siguiente «Autorretrato» de Bernardo Schiavetta:

Renegrido, negral, bruno, quemado,
Pardusco, ceniciento, gris, plumizo,
Perlino, cano, cándido, rojizo,
Rosa, amaranto, carmesí, encarnado,

Lacre, rubí, coral, arrebolado,
Bermellón, escarlata, bermejizo
Naranja, flavo, rútilo, pajizo,
Melado, rubial, áureo, dorado,

Verde, verdoso, verdemar, verdino,
Verdinegro, oliváceo, cetrino,
Verdemontaña, verdecedón,

Glauco, turquí, cerúleo, azulino,
Violáceo, morado y jacintino,
Mi color es color camaleón.

(Schiavetta, 1995, p. 33).

Si bien el texto posee el ritmo propio del endecasílabo y la melodía tradicional del soneto, su recitado sugiere una ligera aceleración provocada por la enumeración de adjetivos yuxtapuestos. Este fenómeno puede reconocerse mejor si se compara un verso de este soneto con otro del mismo autor en el que se empleen voces relacionantes:

- 1) Verde, verdoso, verdemar, verdino
- 2) Sino que en un papel que no me nombra

En el ejemplo 1, como lector tiendo a respetar los acentos de cada adjetivo. El verso contiene cuatro acentos. En el ejemplo 2, las palabras de relación son elementos átonos. Tiendo a acentuar las sílabas «-pel» (de papel) y «no-» (de nombra). El verso contiene dos acentos.

Si seguimos el planteo de Blanca Alberta Rodríguez-Vázquez (2020), el verso 1 posee un ritmo más enérgico, más cortado, determinado por la yuxtaposición de elementos, la suma y la proximidad de los acentos. Mientras que al verso 2, el número menor de acentos y la distancia entre ellos, le otorga un modo de enunciación más fluido.

Orden de los elementos en la secuencia poética

En español, el orden de los elementos en la oración es bastante libre. Sin embargo, la alteración de la estructura prototípica «Sujeto/ Verbo/ Complementos» puede generar efectos de puesta en relieve de los elementos dislocados y generar ritmos particulares. Volvamos al ejemplo ya transitado de Banchs «Tornasolando el flanco...», *La urna* (1911): «[...] el brillo de la

luna; y si perdura /con secreto lamento / la angustia que me viste en la mirada».

El respeto de la rima y de la longitud del verso lleva a modificar el orden prototípico de la frase («Y si la angustia que me viste en la mirada perdura con secreto lamento»). Pero además esa modificación implica una ganancia. Si se respetase el orden habitual, el sintagma «la angustia» estaría en la posición final del tercer verso del segundo cuarteto. Por el contrario, en la forma finalmente adoptada por Banchs, «la angustia» aparece en la secuencia al principio de primer verso del primer terceto y eso le da una mayor saliencia perceptiva. La coloca ante los ojos del lector como la experiencia afectiva dominante que genera todo el conflicto amoroso. Ese realce está dado también por el blanco que separa las estrofas, por el uso del pie quebrado y por la organización encabalgada de la secuencia. Como podemos advertir, la maestría del poeta reside en el dominio consciente de todos esos elementos para la puesta en relieve del *pathos* del poema.

Repetición de un mismo ordenamiento sintáctico (paralelismo anafórico)

Como señala Bice Mortara Garavelli (2000, p. 229) se trata de un recurso propio de las plegarias, las invocaciones, las letanías, los estribillos infantiles, por ejemplo. Por ello remite a los universos de lo sagrado o lo mágico. Ya hemos analizado parcialmente el valor rítmico de esta forma de estructuración al hablar del papel de los acentos en poemas en verso libre. Vimos ese estatuto ritual en el análisis de «Para destruir a la enemiga» de Olga Orozco. Conviene completar ahora su consideración.

El paralelismo anafórico es un mecanismo del énfasis desde tres perspectivas: semántica, rítmica y empática. Desde el punto de vista semántico puede contribuir a la cohesión y a la progresión temática del texto, es decir, al desarrollo del contenido del discurso mediante la asignación de información nueva a un tema presentado inicialmente. Desde el punto de vista rítmico, consolida un mismo patrón que se imprime en la dicción y en la memoria. Finalmente, desde el punto de vista empático, la reiteración de un ritmo insistente provoca en ocasiones un clímax emocional.

El paralelismo anafórico puede emplearse solo en una secuencia del poema o constituir un mecanismo estructurador global. La secuencia anafórica no requiere repetirse en forma idéntica, sino que mantiene su función enfática y su papel configurador, aunque presente variantes. Consideremos estos aspectos en el siguiente fragmento del poema «No voy a estar», de Teny Alós:

estoy acá
 en la sala de máquinas
 estoy acá
 en las nubes de tu cielo
 estoy acá
 transitando los olvidos
 y un día no voy a estar

estoy acá
 repartiendo caramelos
 estoy acá
 combatiendo el capital
 estoy acá
 grumete entre marineros
 y un día no voy a estar

y un día no voy a estar
caminando bajo los tilos
y un día no voy a estar
escribiendo poemología
y un día no voy a estar
en la proa de la nave
pero hoy estoy acá

pero hoy estoy acá
buen samaritano
de las oscuridades
de los escondrijos
de la inocencia
sí
estoy acá [...].
(Alós, 2015, p. 51).

Aunque he citado solo un fragmento por razones de economía, en este texto la reiteración de los sintagmas «estoy acá» y «un día no voy a estar» constituye un mecanismo estructurante global. Las variaciones relativas al primer sintagma se refieren a un modo de estar y permiten perfilar la índole del sujeto lírico: poeta, soñador, trabajador (en la sala de máquinas), militante (combatiendo el capital), bondadoso (reparando caramelos; buen samaritano), humilde (grumete entre marineros). Puedo inferir que esta afirmación está dirigida a una interlocutora de la que está enamorado (en las nubes de tu cielo), pero también que ese amor no es correspondido (transitando los olvidos). La reiteración de la afirmación podría interpretarse como una forma de llamar la atención de esa interlocutora, una forma insistente de convalidar una presencia y un modo de sentir a pesar del desprecio. Por su parte, «un día

no voy a estar» puede interpretarse como la constatación de un destino inexorable, tal como se infiere del final del poema:

[...] palabras
 que se quebrarán
 y alimentarán la tierra
 humus
 paradigmático
 que aflorará
 bajo una luna
 a la que engatusé
 con mi sangre
 y ya no voy a estar
 (Alós, 2015, p. 52).

Pero también, especialmente en el fragmento antes citado, puede entenderse como una amenaza del amante despedido.

La dialéctica estar/ no estar, en su manifestación lingüístico- discursiva, contribuye claramente en la estructuración del poema y le otorga un ritmo enérgico. Las variantes se relacionan con la progresión temática y con la posibilidad de enriquecer el patrón rítmico de base. A pesar de estas variantes, la percepción de ese patrón persiste. Es, además un contenido en sí mismo. Revela la firmeza del sujeto lírico, su empecinamiento.

Recurrencia o repetición de sonidos

Así como la recurrencia de estructuras sintácticas o de palabras puede generar un ritmo particular con efectos empáticos,

también la recurrencia de determinados sonidos de manera local o global puede orientarse en el mismo sentido. Se trata de procedimientos que ponen de relieve la materia significativa sonora con la intención de intensificar valores semánticos y expresivos determinados. En la «Égloga III» de Garcilaso de la Vega, por ejemplo, la aliteración en «s» imita el zumbido de las abejas.

Mediante juegos de palabras como la paronomasia, Oliverio Girondo intenta generar afinidades semánticas insólitas a través de las similitudes sonoras entre los términos: «Abandoné las carambolas por el calambur; los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones; los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios» (Girondo, 1999, p. 82).

El juego sonoro puede también orientarse hacia una renovación o crítica del lenguaje a través de la creación de palabras nuevas.

Girondo es, en el contexto de la literatura argentina de vanguardia, quien ha trabajado sobre la sonoridad del lenguaje de manera más radical. *En la mas médula* (1954), constituye una originalísima recreación de la materia significativa del español, sobre todo en el poema, «Yolleo»:

Eh vos
 tatacombo
 soy yo
 di
 no me oyes
 tataconco
 soy yo sin vos
 sin voz

aquí yollando
 con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla [...]
 (Girondo, 1999, p. 246).

El predominio de un sonido tiene en este poema un alcance global. Por su recurrencia silábica, hay al menos dos vocales sobresalientes: «o» (en 56 sílabas) e «i» (en 23). Es importante también considerar la relación entre estos sonidos y los componentes del poema. El sonido «o», por ejemplo, aparece vinculado a los pacientes: el sujeto lírico (yo) y el interlocutor a quien dirige su reclamo (tatacombo, tataconco, tatatodo). También se asocia con las acciones relativas a estos pacientes: yollar, yoyollar (relativas al sujeto lírico) y oír (que es la acción que se espera del interlocutor). Finalmente, se vincula con su modo de ser y estar: así, el sujeto lírico está alejado de su interlocutor (sin vos), casi sin palabras (sin voz), padeciendo una suerte de crisis vital (harto en todo). Este vacío del yo contrasta con el ser de su interlocutor que es todo y en plenitud (sí sos).

Las dos acciones que mejor caracterizan a este sujeto lírico son, como ya dijimos, yollar y yoyollar. Como bien señala Dardo Scavino, estos términos están «[...] forjados a partir de su homofonía con llorando y sollozando» (pp. 520-521). Este procedimiento supone una remotivación lingüística. Establece una derivación etimológica caprichosa, casi psicoanalítica, entre esas acciones y el pronombre de primera persona a partir de la semejanza entre yo y la sílaba /llo/ que aparece en ambos verbos. Desafiando la arbitrariedad del enlace entre significante y significado, Girondo funda su nuevo lenguaje mediante distintos tipos de mimofonías, de enlaces sonoros poéticamente motivados (Scavino, 2005).

El poema adquiere, por la repetición sonora, un ritmo que oscila entre el llanto y el sollozo como acciones inheren-

tes al sujeto (Cozzi, 2012). Este ritmo puede reconocerse incluso en la grabación del poeta recitando «Yolleo»⁷. En su recitado Gironde se apoya en el sonido «o», lo prolonga y lo engola —especialmente cuando pronuncia las palabras «yo», «vos», «voz», «tatacombo»— acentuando su tono grave y cavernoso.

¿Por qué esta recurrencia en «o»? Recordemos que se encuentra además en otros poemas de *En la masmédula* como por ejemplo «La mezcla» y «El puro no». ¿Hay solo un juego de significantes y no uno entre palabras y cosas? (Scavino, 2005, p. 521). Me inclino a sostener lo contrario por dos razones.

La primera es de orden intertextual. El arte de las vanguardias recoge el legado de poetas como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. El célebre soneto de las vocales de Rimbaud instituye para su posteridad un simbolismo singular. En este poema el sonido /o/ remite a la letra omega, cierre del alfabeto griego y, en conjunción con la letra *alpha*, representación de la totalidad del cosmos y de Cristo (Chol, 2013). Asimismo, en la tradición hindú, el monosílabo «om» es el sonido primordial, inaudible, creador, a partir del cual todo se manifiesta, la imagen del Verbo creador (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 700). Creo reconocer el eco de al menos uno de estos horizontes en «Yolleo».

La segunda razón es de orden semántico, pero se relaciona con la anterior. El poema (pero también el libro en su conjunto) plantea una crisis metafísica y existencial del yo lírico. El llanto y el sollozo son manifestaciones de una queja: ¿cuál es el sentido del sufrimiento? ¿hasta cuándo ha de durar? ¿por qué no hay respuestas?

7 Disponible en Youtube a través del canal de Cervantes Virtual (2016): https://www.youtube.com/watch?v=a13Foy_8-jQ&ab_channel=cervantesvirtual

El análisis de «Yolleo» permite observar el rendimiento poético de la recurrencia sonora en la imbricación entre formación afectiva general, formación subjetiva, formación sensible y formación semántico-referencial.

Cómo trabajar la formación sensible

Repasemos ahora los aspectos que hacen a la formación sensible y que podemos examinar en el trabajo con poemas o incluso con libros enteros. Tal como hemos procedido en este apartado, el reconocimiento de ciertos fenómenos y de la finalidad de determinadas configuraciones de la formación sensible implicará realizar comparaciones entre poemas o fragmentos de poemas. También, posiblemente, leer el poema en voz alta para identificar con mayor certeza los rasgos inherentes a la forma sonora.

Forma visual

1. Reconocer cómo es ocupada la página. Si el texto deja espacio en blanco o si lo ocupa densamente y qué efectos provoca esa forma de la puesta en página, es decir cómo se relaciona con las demás formaciones del poema (la experiencia afectiva predominante, los pacientes, la voz, el tiempo de enunciación, los posibles destinatarios, el tema del poema).
2. Identificar si el poeta emplea formas métricas tradicionales, verso libre, caligramas y qué impacto tienen estas elecciones en la captación del poema, es decir si, por ejemplo, sugieren algún recorrido de lectura o un perfil iconográfico reconocible.

3. Analizar el uso estratégico de la tipografía, las mayúsculas, los signos de puntuación en relación con la configuración visual y los efectos pretendidos por el poema.
4. Examinar el juego entre lo vacío y lo lleno de la página, la disposición de los bloques, la concentración o la dispersión, la regularidad y la irregularidad, la continuidad o la discontinuidad de los elementos gráficos, sus efectos y su relación con la experiencia afectiva que se pone de relieve en el poema.
5. Considerar los distintos usos del blanco en el nivel local: como organizador del contenido, con funciones enunciativas, como indicador del ritmo y la respiración de la dicción poética.
6. Reconocer efectos rítmicos en relación con la disposición gráfica. Considerar si existen procedimientos que favorezcan la aceleración o desaceleración de la dicción, de continuidad o ruptura y su relación con los demás constituyentes del pacto.

Forma sonora

1. Examinar si se trata de poemas que responden a la verificación tradicional o al verso libre. En el primer caso, reconocer si la apropiación de las formas de la tradición presenta alguna variable innovadora o si respeta de manera estricta los patrones formales tradicionales. Tanto en lo que se refiere a las combinaciones estróficas como al uso de la rima. Si hay un uso innovador describir en qué consiste siempre en relación con la puesta en relieve de la experiencia afectiva. Examinar el papel de los acentos en la determinación del ritmo. El examen de la forma sonora implicará procedimientos que habitualmente se efec-

tuaban en el estudio de la poesía como, por ejemplo, contar las sílabas, marcar acentos, reconocer tipos de versos. Solo que esta tarea debe resignificarse al ponerse en relación con los demás componentes del pacto, en especial con la formación afectiva general.

2. Identificar usos estratégicos de la sintaxis en cuanto al orden de los elementos, su integración con la estructura versal, el uso de palabras de enlace, el uso de los signos de puntuación, la repetición de estructuras y su finalidad en el poema.
3. Reconocer fenómenos relacionados con la repetición de determinados sonidos y con la creación de palabras y su sentido en la economía del poema. Tener en cuenta en este caso que la recurrencia debe ser notable y estar bien marcada en el verso. Por eso, en estos casos cuenta el criterio cuantitativo. Dos fonemas repetidos en un verso no son suficientes para hablar de aliteración. También contará la extensión del verso en este caso.



Capítulo 7

La formación semántico-referencial

La puesta en relieve de una experiencia afectiva se halla en estrecha relación con la formación semántico-referencial. Producción de sentido y apertura al mundo son los soportes de la experiencia afectiva revivida, de la profundidad empática del poema. Corresponde en este apartado examinar cómo este componente se organiza en sí mismo y en relación con los demás del pacto en la unidad del poema.

En su modelo, Rodríguez (2003) subraya la relación del poema con el mundo. Por eso, no habla de formación semántico-referencial, sino solo de *formación referencial*. Por mi parte, entiendo que los mecanismos relativos a la producción de sentido no se agotan en la referencia. Como señala Jacques Fontanille, la referencia es una de las direcciones del sentido en un texto o en una práctica; la dirección hacia su propia coherencia, o hacia otras formas típicas ya conocidas son otras tensiones que hacen posible la construcción del sentido (Fontanille, 2001, p. 23).

Por esta razón, en este capítulo vamos a repasar el conjunto de mecanismos que interactúan en su producción. En primer lugar, realizaremos un deslinde sobre los tipos de mundo convocados por el poema en relación con el problema de la referencia. En segundo, abordaremos aspectos relativos a la configuración semántica: el tema, su despliegue y organización en el cuerpo textual (relaciones con la formación sensible);

también examinaremos el papel de las figuras de pensamiento en la producción de sentido; por último, reconoceremos sintéticamente el valor del diálogo textual como mecanismo que participa en esa producción.

Relaciones poema / mundo

La insistencia en una función referencial de la poesía debe interpretarse como una toma de posición frente a una comprensión extrema de la «función poética» postulada por Jakobson. La función poética pone el énfasis sobre el mensaje como tal y proyecta una equivalencia entre las relaciones paradigmáticas (del eje de la selección) sobre las sintagmáticas (del eje de la combinación). Si bien no se trata de una función excluyente de la poesía, sí se manifiesta en ella de manera eminente. El objetivo de esta toma de posición es plantear la forma en que la producción de sentido inmanente se asocia con una puesta en relación del mundo del texto lírico con el mundo extratextual.

Para ello es conveniente comparar algunos ejemplos prototípicos en los que se verifican distintas formas de producción de sentido y distintos grados de apertura al mundo.

En «Muertes de Buenos Aires. I La Chacarita» de *Cuaderno San Martín* (1929), Jorge Luis Borges ofrece una representación lírica del conocido cementerio. Tal como se puede inferir de su lectura, su configuración presupone un conjunto importante de referencias concretas al espacio y a la historia de la ciudad.

Desde el título del poema se habla de una ciudad y de un lugar específicos. Son espacios fácilmente reconocibles por los lectores bonaerenses y por otros de otras latitudes. No conozco el cementerio de «La Chacarita» pero sé que suele aso-

ciarse al de «La Recoleta», más antiguo. Sé, también, que la oposición entre ambos está connotada: el de la Chacarita es el cementerio popular, el de los inmigrantes, mientras que el de la Recoleta, es el de la aristocracia. Se trata de una diferencia que creo ver operando en el poema cuando se habla de «muertos de barba herrumbrada y ojos en vela, / muertas de carne desalmada y sin magia» (Borges, 1974, p. 90). Hay además referencias históricas que pueden validar esta interpretación: la epidemia de fiebre amarilla que asoló Buenos Aires en 1871, y da origen a su construcción, por ejemplo. Pero también, la referencia al «tren fúnebre», que salía de un galpón ubicado en las calles Bermejo y Corrientes, y transportaba los ataúdes, los familiares de los difuntos y los visitantes al cementerio (González Podestá, 2002).

Si bien el poema reflexiona sobre la muerte y sobre sus relaciones con la vida, está íntegramente dedicado a la descripción/ celebración de ese espacio de la ciudad, padecida y sentida por el sujeto lírico. Un sujeto caminante que completa el recorrido por sus barrios para agotar su redescipción mitopéutica. Se trata de un objetivo programático de la poesía del autor en la década del 20, que culmina, justamente con la publicación de *Cuaderno San Martín* (Lefere, 2005).

Un segundo ejemplo presenta otra forma de remisión a la realidad extratextual. El poema presupone un mundo, pero la remisión a él se realiza en términos generales, sin especificaciones. Una forma que también está sugerida en el título. En «Insectos de verano», del libro *Claridad vencida* (1957), Juan José Hernández traduce una experiencia común en dísticos de construcción clásica:

Entre oscuros bostezos despertaron
sus máscaras de furia, de agudísimo espanto.

Hay una dura obscenidad que brilla
 en el asco metálico de sus vientres hinchados.

Con sus agrias y finas mandíbulas de amante
 devoran los sonidos del verano [...].
 (Hernández, 2001, p. 192).

Posiblemente hemos experimentado la visión de distintos insectos que aparecen en las casas en las noches veraniegas. El poeta confía en que hemos transitado por esa experiencia y nos deja la posibilidad de referenciar el poema con el insecto que deseemos. No hay una mirada de entomólogo, ni el deseo de describir poéticamente una especie en particular (como lo hace Leopoldo Lugones en *El libro de los paisajes* de 1917). La referencia a los vientres metálicos, a las mandíbulas agrias y finas, a su condición de amuletos de herrumbre, a la costumbre de desenterrar cosas me hace pensar en cucarachas, escarabajos, grillos, o hasta alacranes.

Juan José Hernández nació en Tucumán, provincia de clima subtropical, con zonas de monte, estepa de altura, selva y bosque. Pero el poeta no especifica esta información: podría haber dicho «Insectos en el verano de Tucumán» o «Insectos tropicales de verano». El enlace con un aspecto específico del mundo es en esta ocasión innecesario. Sintagmas como «máscaras de furia», «agudísimo espanto», «dura obscenidad», «asco metálico de sus vientres hinchados», «agrias y finas mandíbulas de amante», por ejemplo, ponen de relieve la experiencia de una repulsión visceral que es expuesta en su mera manifestación en tercera persona, es decir, sin atribuirla a un paciente humano. Le ha bastado al poeta especificar solamente un tiempo: la estación del año. Hay un espacio y un mundo presupuestos pero los lectores no nece-

sitamos más datos para revivir la experiencia que el poema plantea.

Consideremos ahora un tercer ejemplo ya conocido. Se trata de «El infierno musical», del libro homónimo (1971) de Alejandra Pizarnik que presentamos al hablar de las tonalidades afectivas. El poema describe un espacio percibido como agobiante por la paciente principal. Hay, como en los ejemplos anteriores, espacio. Pero a diferencia de ellos no es físico, aun cuando sus efectos opresivos y desgarradores sí se perciban corporalmente. La descripción da cuentas de una experiencia tremenda de deriva, desolación, vulneración del yo, naufragio en una materia que no logra dominarse.

El texto abre un diálogo ya no con una realidad extratextual concreta, sino con otros textos, pero lo disimula. El intertexto más visible remite a una tabla de El Bosco conocida como «El infierno musical». Se trata del panel derecho del *Tríptico de las delicias*. En este panel, se representa un infierno en el que aparecen acoplamientos imposibles de seres monstruosos, mitad animales, mitad hombres, mitad instrumentos musicales. En su contexto, estas representaciones remiten a dichos del lenguaje popular, a símbolos herméticos y alquímicos y se presentan como una imagen del caos reinante en los dominios del mal. La referencia a la tabla es perceptible en el título y en sintagmas como «golpean con soles», «nada se acopla con nada aquí», «monjas como cuervos», por ejemplo.

El segundo intertexto, apenas perceptible por el uso de itálicas, es el verso cinco, «la cantidad de fragmentos me desgarrá», que opera como una bisagra: sintetiza los efectos del espacio infernal sobre el yo y marca el paso a otro tipo de espacio, eminentemente verbal, tan angustiante como el primero. La cita es la primera mitad del aforismo N.º 5 de «Para que nada sea cambiado», texto perteneciente a la sección «Solo per-

manecen» del libro *Fureur et mystère* (1948) de René Char. El volumen reúne poemas en verso, en prosa y aforismos escritos entre 1938 y 1947, síntesis de la experiencia del poeta en la resistencia. Manifiesta el padecimiento de la guerra, la devastación, la pérdida de amigos y plantea la posibilidad de refugio en la imaginación como una instancia liberadora del desastre.

Ambos intertextos deben interpretarse además de manera diacrónica en el contexto de la evolución expresiva que representa *El infierno musical*. Este es el último libro recopilado como tal y editado en vida de la autora. Contiene, como el modelo de Char, poemas, prosas poéticas y aforismos. Exhibe un pliegue agónico entre la escritura del poema sublime, cuidado, que se mueve en el registro de la literatura culta y la escritura abyecta de las prosas que «irrumpe (como) una masa lingüística de excentricidad y heterogeneidad irreductibles, que hace estallar tanto cualquier figuración de la subjetividad hasta entonces presente en la escritura» (Piña, 2012, pp. 198-200).

Este espacio agobiante representa un estadio de la evolución expresiva de la autora, un momento en que la materia verbal se proyecta desesperadamente y el poema deja de ser habitable o protector. Hay un afuera del mundo textual, intertextual y metapoético. Su descubrimiento implicará el empleo de diversas estrategias interpretativas, la apelación a conocimientos enciclopédicos y críticos, en consonancia con las pistas que el mismo texto deja al lector. Además, la interpretación de ese vínculo es mucho más inestable.

Veamos finalmente un ejemplo extremo. Se trata del final del «Canto VII» del poema *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro:

[...] Ululayu
 ulayu
 ayu yu

Lunatando
 Sensorida e infimento
 Ululayo ululamento
 Plegasuená
 Cantatorio ululaciente
 Oraneva yu yu yo
 [...]

Auriciente auronida
 Lalalí
 Io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i o ia
 (Huidobro, 1976, p. 437).

Altazor es un poema extenso que sintetiza la experiencia vanguardista de Huidobro. Está constituido por siete cantos que sugieren un descenso imaginario del paciente principal del poema en paracaídas. Se trata, por esta razón, de un texto metapoético. El viaje podría interpretarse como inmersión en los orígenes del lenguaje.

Si en el ejemplo de Alejandra Pizarnik los contenidos debían desambiguarse mediante el diálogo intertextual, en este caso ese camino no es sugerido por el texto. Este se cierra sobre sí mismo: es imposible entender el sentido de este pasaje final sin apelar a los datos provistos por las secciones anteriores. Estas nos muestran que el sujeto de la enunciación, que asume la figura emblemática de «*Altazor*», el azor alto, realiza un camino de descenso que coincide con su transformación y con la disolución del lenguaje. El canto VII muestra el final de esta etapa. El poeta juega con la composición léxica (palabras portmanteau) y la derivación: «plega-suená», «cantatorio», «ululaciente». Hacia el final del canto, la enunciación se

reduce a una secuencia vocálica que parece balbuceo o grito. La desarticulación pone a la lengua en un primer plano. Una lengua que, por su singularidad pierde su dimensión social, su condición de contrato que garantiza la comprensión entre quienes la hablan. Este procedimiento genera su contrapartida. Obliga a los lectores y a la crítica a apelar a distintos marcos interpretativos para deducir el sentido: entre otros, la intención del autor, expuesta en los manifiestos y presupuesta en la experimentación poética y lingüística.

Los ejemplos de Pizarnik y Huidobro presentan similitudes. No establecen relaciones directas con una realidad extratextual y poseen una índole metapoética. Pero mientras en el primero es posible identificar claramente un estado afectivo, en el segundo esta posibilidad no es tan patente. Como ya sugerimos, el último verso semeja un grito, pero ¿es de alegría o de dolor?

¿Cómo han reaccionado los lectores expertos para explicar el poema? Existe un consenso amplio en considerar al Canto VII como expresión del fin del programa vanguardista de Huidobro (Costa, 1984, p. 208; Maturo, 1996, p. 67; Sucre, 1985, pp. 227-229; Teitelboim, 1993, p. 149; Yurkievich, 1984). Sin embargo, este consenso desaparece a la hora de asignarle un valor estético y de postular una explicación más detallada. Saúl Yurkievich, por ejemplo, enfatiza el sentido social de la ruptura altazoriana y ve en su conclusión la sublimación de una actitud solipsista, de marginación con respecto a la lengua (Yurkievich, 1984, p. 97). Graciela Maturo concibe el balbuceo final como la «antítesis de la soberbia vanguardista» (p. 108). En su opinión, la conciencia del fracaso del programa implica en Altazor el triunfo de la poesía (Maturo, 1996). Contrariamente a esta postulación, Guillermo Sucre interpreta el protolenguaje como una huida hacia el silencio en cuanto ideal estético. Es decir, como una actitud de escepticismo fren-

te a los poderes del lenguaje y de la poesía (Sucre, 1985). Óscar Hann (1993) considera el fin del poema como un canto de agonía. El lenguaje es la materia misma de *Altazor* y su desconstrucción implica la fragmentación de su cuerpo.

Cierro aquí esta enumeración de interpretaciones, que podría empero prolongarse tediosamente. A pesar de que el texto se pliega sobre sí mismo y promueve estrategias interpretativas que no implican una apelación a un afuera de sí, la voluntad de dar sentido lleva al lector a buscar ese afuera: las prácticas de la vanguardia con relación a la experimentación del lenguaje, la intención del autor, su trayectoria expresiva, el mismo contexto. Esa búsqueda se efectúa en función de hábitos de lectura ya arraigados en la comunidad de los lectores expertos.

El análisis de los ejemplos permite ahora realizar una caracterización más ajustada del componente.

La formación semántico-referencial y el mecanismo de la evocación

De acuerdo con Antonio Rodríguez, la formación semántico-referencial alude a la relación entre la puesta en forma y la experiencia, entre el discurso y la realidad, entre el sentido semántico y la referencia, entre la predicación y la verdad (Rodríguez, 2003, pp. 239 y ss.; Luján Atienza, 1999, pp. 41 y ss. López Casanova, 1994, pp. 19 y ss.).

La formación semántico-referencial ocupa un lugar importante para que se cumpla el efecto global del cuadro intencional del pacto. Para que un lector reviva una experiencia afectiva se debe pasar necesariamente por una estructuración del sentido que determina en gran parte la constitución de la forma afectiva general y del tema.

¿Cómo se realiza en el pacto lírico esa remisión al mundo? De acuerdo con Antonio Rodríguez, la lírica apela al mecanismo de la evocación. A través de un conjunto de referencias limitadas, escogidas por su condición prototípica y perceptivamente saliente, el poema tiene un poder sugestivo enorme para hacer aparecer al espíritu ese mundo evocado. En «Muertes de Buenos Aires. I. La Chacarita», el nombre del cementerio, las coordenadas espaciales (sur/ oeste), las referencias históricas al origen, unas calles de la ciudad. Ese esquema sintético ya le permite al lector generar una imagen espacial y temporal del cementerio. Hernández omite estratégicamente la denominación específica de los insectos, pero la descripción de sus características permite a los lectores revivir la experiencia asociada a alguno en particular en función de sus propias vivencias. Finalmente, «El infierno musical» no redescrive poéticamente en su totalidad la tabla de El Bosco. Menciona solo alguno de sus componentes. Sin embargo, el lector conocedor de la remisión intertextual puede evocarla en su totalidad, porque el objetivo de Pizarnik es básicamente recuperar su atmósfera opresiva, no realizar una interpretación poética global de la misma.

La evocación juega así con una dialéctica de determinaciones e indeterminaciones graduadas en función de los efectos pretendidos y en función de la competencia del lector que está en condiciones de llenar los espacios vacíos. Se orienta, de este modo, a generar un «efecto de presencia» (mientras que en el pacto fabulante se pretende un «efecto de realidad»). Se aparta de una descripción objetiva y totalizante de contenidos para poner en forma la resonancia propia de la presencia.

Desde el punto de vista de su valor referencial, la evocación de un mundo, de una cosa, de un paisaje implica una ida y vuelta entre las manifestaciones descritas y el latente e irre-

ductible permanecer del referente. La evocación juega con lo dicho, lo sugerido y lo omitido. Exhibe así la manera en que el objeto poético se escapa al mismo tiempo en que es dicho.

La evocación además se hace cargo del poder y de la debilidad del lenguaje para nombrar. Ya hemos visto en el caso de «El jardín de las delicias», cómo la sucesión de metáforas conlleva a una incesante redescipción del objeto de manera tal de captar sus modos cambiantes de manifestación. Este juego revela que el lenguaje y sus representaciones asociadas en un imaginario cultural determinado son desvalorizados en la poesía, porque se ajustan mal a la complejidad afectiva que se intenta representar y valorizados porque sirven al mismo tiempo para la convocación de esa complejidad.

Ahora bien, el mundo hecho presente mediante la evocación no es el mundo de una crónica. Volvamos a Jorge Luis Borges. Su objetivo no es hacer una descripción pormenorizada del cementerio de La Chacarita, ni tampoco reconstruir con precisión su historia. Por el contrario, nos ofrece a través del poema otra visión, renovada, del cementerio. Antonio Rodríguez habla de una referencia empática desdoblada. Toma este concepto de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur. Se trata, también, de una idea arraigada en la teoría literaria, por ejemplo, en la categoría de extrañamiento, propuesta por el formalismo ruso.

De acuerdo con Ricoeur, la metáfora propone un «ver como» a través de la analogía. Ver como implica reconocer una identidad y una diferencia. En «Insectos de verano», el término científico «mandíbulas» adquiere un espesor lírico al recibir las calificaciones de «agrias y finas» y la especificación «de amante». La transformación se completa con la mención de que se emplean no para comer otros insectos o vegetales sino para «devorar» los sonidos. «Mandíbulas de amante» asocia conceptual y empáticamente las acciones de comer y amar.

El sonido de los insectos en el verano adquiere un sentido distinto si se lo piensa desde la imagen mental de ser devorados. El lector genera correspondencias conceptuales y empáticas entre amar y comer; entre producir ruido y devorarlo. Pero la representación mental que se genera pone de relieve esas correspondencias y pasa a un segundo plano las diferencias para generar una visión nueva de esa experiencia. A través de la metáfora, el poeta redefine lo real. Obliga a pensar o a ver el mundo con ojos nuevos.

La construcción del mundo textual: el tema

Consideremos el poema xxviii de *Eternidades* (1918) de Juan Ramón Jiménez:

Te conocí, porque al mirar la huella
de tu pie en el sendero,
me dolió el corazón que me pisaste.

Corrí loco: busqué por todo el día,
como un perro sin amo.

... ¡Te habías ido ya! Y tu pie pisaba
mi corazón, en un huir sin término,
cual si él fuera el camino
que te llevaba para siempre.
(Jiménez, 1957, p. 601).

¿Cuáles son los conceptos que configuran el mundo de este texto? (de Beaugrande y Dressler, 1997, p. 149): dos sujetos; humanos; uno permanece y el otro ha huido; por ello, hay una

distancia entre ellos. En relación con la huida, se habla también de un sendero y de una huella que permite reconocer al agente que la ocasionó. El corazón de uno de los sujetos ha sido pisado por el otro; el corazón se transforma asimismo en camino para la huida. La distribución en tres estrofas corresponde a las reacciones del sujeto dolorido: reconocer la huella y sentir dolor (primera); correr en busca del sujeto que huye (segunda), comprobar que se ha llegado tarde (tercera). Una de esas acciones (correr) se califica mediante un adjetivo *loco*, mediante una determinación temporal *todo el día* y también con una comparación *como un perro sin amo*.

Hay al menos dos ejes de sentido: el de la separación (huella, sendero, huir, correr, camino, llevaba) y el del dolor (dolió, corazón, pisaste, pisabas). Ambos atraviesan la totalidad del poema y se interrelacionan. Aunque el primero se presenta explícitamente en las tres estrofas y el segundo en la primera y en la tercera.

Para la reconstrucción ajustada del texto debo suponer que algunos términos no se entienden en su sentido recto: los términos «como» y «cual si fuera» me alertan sobre el sentido analógico de las expresiones que anteceden.

Asimismo, «corazón» y «pisar» tampoco se entienden de manera estrictamente literal. No hay marcas lingüísticas que me permitan apelar a una interpretación semejante. Si procedo de ese modo es porque, en función mi conocimiento literario y enciclopédico, incluyo este texto en la tradición de la poesía amorosa e infiero¹ ese sentido (de Beaugrande y Dressler, 1997, p. 156).

1 Inferir es enriquecer el mundo textual mediante el aporte del propio conocimiento del mundo o de la cultura para sostener su coherencia (de Beaugrande y Dressler, 1997, p. 40).

En este contexto, el corazón es centro vital del cuerpo humano y es también el símbolo por antonomasia del amor. La distancia posee, en esa misma tradición un valor simbólico: la proximidad es promesa de consolidación del vínculo mientras que la distancia es la manifestación, ya sea de la elevación de la amada o del fracaso del amor (Vallcorba, 2013, p. 71). Aunque el texto no lo dice expresamente infiero, también en función de esa tradición, que se trata de un amado dolorido y de una amada que lo abandonó.

Finalmente, el sintagma *como un perro sin amo* si bien es bastante elocuente por sí mismo y está anclado en el lenguaje cotidiano, podría interpretarse desde esta tradición. En la poesía provenzal y en la del *dolce still novo*, la amada es la dueña, la señora a la cual su amante le debe cortesía, el norte de su existencia. La comparación describe así a un amante sin amo y sin el amor, eje de su ser.

Los vínculos que establecen los ejes conceptuales del camino y del dolor, con todas sus nociones asociadas explícitas e inferibles, hacen posible identificar el tema del poema: el abandono de la amada y el dolor que le provoca al amante.

El tema es, de este modo, el componente semántico abstracto de la obra, que corresponde al mundo textual. Es, como destaca Ángel Luján Atienza (1999), «lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros textos y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estamos leyendo» (p. 44). Se despliega en todo el poema, de acuerdo con el desarrollo de los distintos ejes conceptuales que lo constituyen. El tema determina la coherencia y su unidad de sentido. Es importante destacar que, en función de variables como la extensión, pero incluso en textos como el que acabamos de analizar, en ocasiones es posible identificar más de un eje de sentido.

Esos ejes conceptuales se consolidan progresivamente. Se enuncian y desarrollan con el aporte de información nueva, desde el título y a través de todo el texto de acuerdo con diferentes formas de organización. El desarrollo del tema enlaza la formación semántico-referencial con la formación sensible.

Los (inter)títulos y su función en la determinación del tema

Voy a recoger algunos de los títulos de los poemarios y poemas que hemos analizado hasta el momento para examinar su función, especialmente en relación con la construcción temática:

- 1) *El infierno musical*
- 2) «El infierno musical»
- 3) «Balada para los niños que serán poetas»
- 4) «Qué alegría vivir...»
- 5) «Algunas anotaciones alrededor del miedo»
- 6) «Lluvia»
- 7) «Olvido»
- 8) «Piedra negra sobre piedra blanca»
- 9) *Altazor*
- 10) «Muertes de Buenos Aires. I La Chacarita»

Altazor y *El infierno musical* designan libros, mientras que «El infierno musical» o «Balada para los niños que serán poetas» identifican poemas incluidos en libros. Llamaremos a los primeros títulos y a los segundos intertítulos de acuerdo con Genette (2001).

Por su parte, *Altazor* está formado por dos palabras: «azor» y «alto». Anticipa la índole del sujeto lírico del poema

extenso que titula a la vez que ofrece algunas pistas sobre su contenido.

«Balada para los niños que serán poetas» hace referencia a la forma poética que adoptan.

«Qué alegría vivir...» y «Algunas anotaciones alrededor del miedo» anticipan el estado afectivo predominante de los poemas que titulan. Solo que, en el caso del poema de Salinas, se trata de intertítulo por defecto, ya que corresponde al primer verso del poema. Es una estrategia del editor para identificarlo en un índice, por ejemplo.

«El infierno musical» es de carácter intertextual. Remite a una pintura de El Bosco.

«Piedra negra sobre piedra blanca» nos despista. No da informaciones evidentes sobre el contenido del texto o de la experiencia afectiva puesta de relieve en él. «Lluvia» y «Olvido» por su carácter general, poco específico, se comportan de manera semejante.

Por último, «Muertes de Buenos Aires I. La Chacarita» remite a un lugar concreto de la ciudad y anticipa claramente el mundo textual al que va a referirse el poema.

A partir de este repaso, pasemos ahora a la descripción teórica de nuestro objeto (Genette, 2001, pp. 61 y ss.; pp. 250 y ss.; Luján Atienza, 1999, pp. 30-37). El título es un objeto artificial, responsabilidad del autor por lo general, que permite la identificación de la obra. Es un marcador paratextual esperado por los lectores potenciales. Mientras el título del libro posee un carácter público, accesible desde la tapa, el intertítulo es «privado» y está disponible solo para los lectores que eligen leer el libro que los incluye.

Títulos e intertítulos pueden cumplir las siguientes funciones: identificar la obra; anticipar su contenido; ponerla de relieve dentro de un conjunto; despertar la curiosidad de los

lectores para promover la lectura. Si son muy enigmáticos pueden, por el contrario, obstaculizar la interpretación.

La costumbre de titular los poemas de un volumen se consolida en el Romanticismo, de acuerdo con Genette (2001, p. 268). Incluso actualmente pueden no tenerlo o simplemente estar numerados.

¿Qué papel puede desempeñar el título en la construcción del mundo del poema? La respuesta a esta pregunta depende de varios factores. Por una parte, depende de la naturaleza literal o figurada del título. Los títulos literales dan pistas acerca del contenido e inician el despliegue del mundo del poema. Un título como «Instituto de belleza» de *Las condiciones de la época* (1967) de Joaquín Gianuzzi, por el contrario, puede desorientar al lector por su carácter irónico en relación con el mundo del poema:

El derrumbe de un cuerpo
no proclama el fracaso del universo.
El piojo se deteriora súbitamente;
los leones caen en un soñoliento
crepúsculo reumático.
Como los hombres de Hesíodo.
Así, durante un sepelio observé
la majestuosa degradación
de un ramo de gladiolos. [...].
(Gianuzzi, 2000, p. 114).

Se habla de la belleza, pero de un modo que desafía toda una tradición consagrada al mismo tema. La vinculación trascendental de lo bello con lo inmutable, propia de esa tradición, y que podría operar como expectativa del lector para la realización de inferencias, aparece progresivamente invalidada. Con

el desarrollo de la lectura, contenidos de este mundo textual como «sepelio», «gladiolo», «piojo», exhiben el guiño del término «instituto» que corroe la sublimidad de «la belleza». Por eso el título es irónico.

Otra variable para considerar es si el título establece una relación intertextual. En este caso, la posibilidad de que anticipe el desarrollo del mundo del poema dependerá de la enciclopedia del lector y de su competencia para establecer la relación adecuada entre el hipotexto y el texto que lo recupera. Es lo que ya hemos considerado con relación al poema de Alejandra Pizarnik que, a través de su título, remiten a la pintura de El Bosco.

Finalmente, un título puede sintetizar de manera global el tema o puede referirse solo a un aspecto del mundo del poema: un paciente, un tiempo, un espacio, un símbolo fundamental, la experiencia afectiva puesta de relieve, entre otros. Por ejemplo, *Altazor* identifica el paciente principal del poema; «Algunas anotaciones alrededor del miedo», la experiencia afectiva dominante; «Olvido» apunta a un rasgo definidor de uno de los pacientes; «Muertes de Buenos Aires I. La Chacarita», el espacio que será celebrado.

La organización del tema en el cuerpo poemático. Relaciones con las formaciones sensible y subjetiva

Progresión temática

A partir del título, el mundo del poema, su contenido temático, se desarrolla de acuerdo con distintos esquemas organizativos. Estos esquemas pueden coincidir con la estructura estrófica en el caso de que el poema esté dividido en ellas. Si el

poema adopta la estructura de una serie de versos sin división, este desarrollo del contenido dependerá del aporte de información nueva en cada momento de la serie.

Volvamos al ejemplo de Juan Ramón Jiménez. Podemos identificar una secuencia narrativa incipiente compuesta por tres acciones:

1. Reconocer la huella de la amada
2. Correr siguiéndola
3. Comprobar la partida definitiva.

Como ya señalamos, esas acciones se distribuyen en las tres estrofas que componen el poema. El eje conceptual del abandono se desarrolla así por el aporte de información nueva relativa a él.

Bernard Combettes (1978) denomina a este tipo de desarrollo *progresión temática*. La progresión temática describe cómo se realiza el aporte de información en el texto, es decir:

1. Cómo se encadenan los temas que operan como ejes conceptuales con la información nueva (rema)
2. Qué estructura adopta este encadenamiento
- 3.Cuál es su orden (Combettes, 1978, p. 80).

La progresión temática representa el modo en que se entrelazan los contenidos para mantener la identidad lógica e informativa del discurso, haciéndolo progresar. Combettes distingue los siguientes prototipos de progresión temática:

1) Progresión de tema constante: un mismo tema, presente en una oración o sintagma, se repite y a él se le adjunta información nueva que varía y completa la idea. Es el caso de

poemas que se organizan de manera global mediante el paralelismo anafórico, como por ejemplo «No voy a estar» de Teny Alós.

2) Progresión de tema lineal: la información nueva (rema) contenida en una frase o secuencia, constituyen el tema de la frase o secuencia siguiente (Combettes, 1978, p. 81). Frente al tipo anterior, que provoca un efecto de insistencia, la progresión lineal genera una idea de fluidez (Rodríguez, 2003, p. 227). Es el tipo de encadenamiento presente en un poema como «Me voy temprano y regreso muy tarde», de Juan Manuel Inchauspe:

Me voy temprano y regreso muy tarde
cuando la noche ha hecho ya
gran parte de su trabajo
y no queda tiempo para detenerse a mirar.

Así paso los días. Como si lo mejor de mí
estuviera paralizado y muerto
o mejor como si no hubiera existido nunca.

Nada más que este rostro hipnotizado.
Como un pájaro nocturno
alguna palabra escala mi sangre.

Entiendo que debo quemar mis manos una vez más.

Abro el cuaderno y escribo rápidamente.

Todo arde.
(Inchauspe, 2010, p. 155).

En la secuencia, el inicio de la segunda estrofa sintetiza el contenido de la primera mediante el enunciado «Así paso los días» y da lugar al despliegue de la idea del desgaste que esta vida monótona produce en el sujeto. A su vez, en el inicio de la tercera, el primer verso («Nada más que este rostro hipnotizado») sintetiza el contenido de la segunda y da lugar al inicio del proceso creador. Las tres últimas líneas representan metafóricamente este momento intenso.

3) Progresión de tema derivado: para Combettes se trata de una variante de los esquemas anteriores (1978, p. 81). El tema o el rema de una frase o secuencia contienen elementos que, a su vez, serán utilizados —cada uno en forma separada— como otros temas y sus respectivas ampliaciones. Rodríguez, por su parte, habla de un tema o hipertema principal que se subdivide en subtemas (2003, p. 227). En el poema «Encadenado a esas palabras que no vienen» se puede observar este tipo de progresión. Las dos primeras estrofas refieren el estado de incapacidad creadora del sujeto lírico. Lo ubican en un espacio concreto y fijo (aquí), que lo tiene inmovilizado y desde el cual puede observar el mundo circundante. Las estrofas tercera, quinta y sexta, desarrollan contenidos referidos a la libertad de los otros pacientes que componen ese mundo (el sol, la gata, su hijo pequeño). La pregunta de la cuarta estrofa introduce, en principio, una ruptura temática en la secuencia enumerativa de ese mundo: reintroduce la primera persona e incluye un contenido ajeno a la isotopía «seres libres del mundo que me rodea». A su vez, en la sexta estrofa la información nueva referida a la libertad del niño dormido se encadena con el tema inicial del poema y le otorga así una estructura cíclica. Este cierre cíclico pone de relieve la impotencia creadora del sujeto lírico.

4) **Progresión por ruptura temática:** en los ejemplos anteriores es posible reconocer ciertos lazos —sintagmas, palabras, un mismo campo semántico, una misma voz enunciativa— que dotan de unidad a las frases o a las estrofas. La presencia de estos enlaces cohesivos facilita el establecimiento de la coherencia textual. Sin embargo, es posible encontrar textos que los omiten programáticamente (Combettes, 1978, p. 81). Las secuencias subsiguientes a una inicial aportan una novedad radical que no remite a ningún antecedente, provocando así saltos temáticos (Rodríguez, 2003, p. 227). Examinemos la progresión temática del poema «ella se prolonga» de *Ni razón ni palabra* (1955-1960), de Edgar Bayley:

ella se prolonga en sus ojos y manos tendidos hacia los trenes
 que pasan muy cerca
 en el silencio batido incesantemente
 por un sueño frío
 por una fría locura sin amparo

tú que sabes contar
 y estás de pie
 y en tu alma recompones el amanecer
 y simulas el recuerdo
 la unitaria claridad de los días sobrevenidos
 sientes la presencia
 de una memoria rota
 de una sonrisa a la deriva
 de unas manos
 de un vuelo
 de un breve valle que ardió en el ocaso

¿cómo decir que ya no está el fuego

y las paredes caen y pasa el viento entre las sombras?

tú puedes ser nombrado y miras simplemente
 como un viajero más
 hacia los altos pero allí quedó
 —es vano el ocultarlo—
 la sangre que trepaba al sol en el verano
 allí quedaron sus ojos deslumbrados
 y un alba común
 anochecida
 (Bayley, 1999, p. 82).

Hay, en primer término, saltos o quiebres de la voz enunciativa: en la primera estrofa la voz enuncia en tercera persona y presenta a una paciente caracterizada como «ella». En la segunda estrofa aparece un «tú» de entidad dudosa: ¿es un sujeto distinto de la voz enunciativa o es el mismo sujeto desdoblado mediante la segunda persona? En la tercera estrofa, el verbo en infinitivo «decir» borra toda marca de persona del proceso enunciativo. Finalmente, en la cuarta reaparece ese tú ambiguo.

En segundo lugar, si analizo el contenido semántico a partir del léxico de cada estrofa me llama la atención la escasez de contenidos recurrentes: las manos tendidas de ella en la primera, ¿son las mismas cuya presencia siente el «tú» de la segunda? La pregunta de la tercera estrofa ¿representa la constatación de una relación amorosa que ya no existe (eventualmente simbolizada por el «fuego» que no está, por las paredes caídas, por el viento y las sombras) y que motiva el recuerdo del «tú» en la segunda? Por último, «sus ojos deslumbrados» ¿son los de la paciente de la primera estrofa?

Como puede verse en este texto, la ausencia de enlaces semánticos y los cambios abruptos del sistema de enunciación

dejan un espacio de indeterminación que debe ser solucionado por el lector mediante la apelación a un marco que englobe los contenidos y les dé coherencia, es decir, que reponga su unidad de sentido. Dicho marco interpretativo puede ser el que explique los roles posibles entre un «tú» y un «ella». En la tradición occidental, por ejemplo, el de la poesía amorosa. Así, María Amelia Arancet Ruda (2006), entiende que el poema se «[...] refiere a un amor terminado», de un sujeto «que recuerda o finge recordar» (p. 140). Desde este horizonte, la clave del poema está en la última estrofa: ese tú que tiene nombre, que mira distraído «como un viajero más», no puede eludir la presencia del recuerdo. Esa presencia incómoda que quedó allí, inocultable, como testimonio de un «alba común».

La progresión por ruptura temática dota al poema de una atmósfera de ambigüedad, de asociación onírica y libre. Exige del lector un mayor esfuerzo interpretativo a partir de las preguntas motivadas por los espacios de indeterminación.

Asimismo, nos permite considerar la interrelación entre formación semántico-referencial y formación subjetiva. En la medida en que voz enunciativa, tiempo, espacio y destinatario tienen continuidad en el cuerpo textual operan como marcadores cohesivos del discurso. Por el contrario, cuando estas variables se modifican puede darse lugar a la aparición de saltos temáticos que impliquen la incorporación de información nueva y rompan con el(los) eje(s) predominante(s) en la enunciación.

Progresión temática y tipologías textuales

En la organización del contenido del poema, las distintas formas de progresión temática se articulan además con formas

de organización mayores como las tipologías textuales primarias —narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo (Adam, 1992)—. Las tipologías presentan estructuras prototípicas de acuerdo con Jean Michel Adam:

- **Narración:** situación inicial, complicación, resolución, situación final, evaluación o moraleja;
- **Descripción:** anclaje², aspectualización³, puesta en relación⁴, afectación⁵, reformulación⁶;
- **Argumentación:** tesis, argumentos, datos, reglas generales, conclusión;
- **Explicación:** planteamiento del problema, resolución del problema, conclusión/ evaluación; y,
- **Diálogo:** secuencia fática de apertura, secuencia transaccional, secuencia de cierre.

Tal como sucede con los pactos, de acuerdo con su extensión y con los fines del acto comunicativo, estas secuencias pueden combinarse en un texto concreto. Por otra parte, hay componentes más estables que otros en cada tipo. Así, por ejemplo, la evaluación o moraleja puede no aparecer en una secuencia narrativa; las reglas generales en las que se basa una argumentación pueden darse por presupuestas y no explicitarse.

2 Determinación sobre qué se describe.

3 Determinación de propiedades y partes del objeto descrito.

4 Determinación de espacio/ tiempo; comparación con otros objetos.

5 Detalle de las partes y propiedades del objeto descrito y revelación posterior de su identidad.

6 Síntesis de las operaciones anteriores para indicar el cierre de la secuencia descriptiva. (Para la definición de estos procedimientos de la descripción he seguido a Adam, 1992, pp. 84-95).

Las tipologías textuales, incluso las más elaboradas referidas a un tipo de discurso especializado, pueden operar como motivaciones para el acto de creación poética. Ya examinamos, en el inicio de este estudio, el papel que el tipo «Clasificado» cumple en la génesis del poema «Romántico» de acuerdo con el testimonio de Juan López. Repasemos ahora algunas tipologías textuales:

1. Descripción: esta estructura aparece, por ejemplo, en los poemas paisajísticos y en otros textos orientados a la representación poética de objetos, entidades, incluso estados afectivos como la ira, tal como puede observarse en el soneto del tigre de Enrique Banchs. Son poemas en los que la intención de re-describir lo real se plantea de manera patente. Están por eso orientados a descubrir aspectos inéditos, no previstos por los lectores. El objeto se representa en sus partes, su situación, su dinamismo propio, su relación con otras entidades. En «Dos formas del insomnio», de *La cifra* (1981) Jorge Luis Borges describe su experiencia de la longevidad:

¿Qué es el insomnio?

La pregunta es retórica; sé demasiado bien la respuesta.

Es temer y contar en la alta noche las duras campanadas fatales, es ensayar con magia inútil una respiración regular, es la carga de un cuerpo que bruscamente cambia de lado, es apretar los párpados, es un estado parecido a la fiebre y que ciertamente no es la vigilia, es pronunciar fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años, es saberse culpable de velar cuando los otros duermen, es querer hundirse en el sueño y no poder hundirse en el sueño, es el horror de ser y seguir siendo, es el alba dudosa.

¿Qué es la longevidad?

Es el horror de ser un cuerpo humano cuyas facultades declinan, es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero, es el peso de mares y pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de las auroras que vio Adán, es no ignorar que estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre, a una rutina de recuerdos, al castellano, que no sé manejar, a la nostalgia del latín, que no sé, a querer hundirme en la muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo.

(Borges, 1981, 29).

Este poema en prosa se estructura en dos partes. Cada párrafo se refiere a objetos que provocan el desasosiego del sujeto lírico. La pregunta inicial opera como anclaje en cada párrafo. Sigue luego la aspectualización, que se ordena mediante la enumeración de cada una de las manifestaciones del insomnio y la longevidad. Para darle mayor espesor lírico a la enunciación, el poeta marca la serie mediante el paralelismo anafórico («es temer y contar..., es ensayar..., es apretar..., es saberse..., es querer»; «estoy condenado a mi carne, a mi detestada voz, a mi nombre...»). El texto apela a una progresión de tema constante marcada mediante la similitud en la estructura organizativa de los párrafos (pregunta, enumeración y cierre: «es querer hundirme en el sueño...» / «es querer hundirme en la muerte...»), la analogía explícitamente establecida en el texto («es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero») y el hecho de que ambas realidades provocan el mismo estado afectivo en el paciente principal, solo que en el segundo caso ese desasosiego presenta un mayor grado de intensidad.

2. Narración esquemática: hay poemas que plantean una microhistoria con una situación inicial, una complica-

ción y una resolución de manera esquemática. Hemos analizado en este estudio «Tango XVI; La alondra», de Basilio Uribe. Se trata de una brevísima historia de amor con un encuentro inicial y una ruptura organizado en el marco de una jornada y en relación con el simbolismo de la alondra. «Señora tomando sopa» de Olga Orozco recrea dos momentos de carácter autobiográfico con relación al mandato de tomar la sopa: uno de la infancia en el que se plantea una profecía en el caso de no obedecer; otro que corresponde al presente de la enunciación y que muestra que la profecía se ha cumplido definitivamente.

3. Escena: empleo esta categoría de manera analógica. Sugiero una definición tentativa. Consiste en la contemplación de un momento en el tiempo y el análisis de lo que sucede en él, en una secuencia en la que interactúan pacientes. O, en palabras ligeramente modificadas de Gerard Genette, la «[...] enunciación detallada de actos» (Genette, 1989, p. 152) de tales pacientes en ese lapso temporal. En la estructuración poética de la escena los anclajes temporal y espacial desempeñan papel clave. Los actos y sus correspondientes estados afectivos se dan en un mismo tiempo y, eventualmente, en un mismo lugar o simultáneamente en dos lugares alternativos. Este aspecto es el que lo diferencia de la narración esquemática que consideramos anteriormente. Del conjunto de textos ya trabajados en este manual, podríamos categorizar como escenas «Encadenado a esas palabras que no vienen», de Juan Manuel Inchauspe y «Olvido» de Alfonsina Storni, por ejemplo. En este último caso, hay dos escenarios en los que suceden actos simultáneos: la casa de Lidia Rosa y la habitación del amante olvidadizo. Examinemos someramente otra escena del poema «La extraña», perteneciente a *Estudios de la luz* (2005-2007), de Pablo Anadón:

Fumabas, y en el humo que ascendía
el ojo azul, el renegrido pelo
se veían como a través de un velo
de ausencia o luto, o de melancolía.

Hablabas, y tu voz tenía dejos
de todas las palabras que en el mundo
no fueron dichas, y que en un segundo
raro expresaban las cosas que están lejos.

Luego mirabas a la calle. Así,
entre el bullicio del café, tu cara
de perfil parecía aún más pálida.

Como una vaga esfinge que cifrara
el destino. Fue entonces que tu cálida
palma se abrió: yo creo que entendí.
(Anadón, 2010, p. 59).

La experiencia revivida transcurre en una mesa de café y en un momento preciso que parece detenerse. Las acciones de esa paciente extrañada son vistas por un sujeto lírico que percibe la distancia que media entre ambos: fumaba (ausente), hablaba (de cosas que están lejos), miraba la calle (y no al sujeto lírico). Cada una de estas acciones capitales y su cualificación se dispone en los cuartetos y en el primer terceto del soneto mediante una progresión temática lineal. El clímax de la escena está dado en la última estrofa: la transfiguración de ella en esfinge y la realización del gesto que podría interpretarse como una despedida y una ruptura definitivas.

4. Argumentación: el texto presenta una voz enunciadora que exhibe su intención de persuadir a un interlocutor. Este

puede ser de naturaleza intratextual —un/a amado/a, un ser alegórico (el amor, la poesía, el destino)— o extratextual (el lector), entre otros. Este tipo está asociado a poemas que presuponen actos de habla como alabar (a alguien o a algo), solicitar, rogar, reprochar. Actos propios de la poesía panegírica o de la poesía amorosa. Los enunciados tienen el carácter de argumentos que aspiran a demostrar una determinada tesis o conclusión. Y se disponen en distintos momentos del todo textual. Puede emplear determinados marcadores léxicos que son propios del discurso argumentativo u omitirlos. Retomo el poema de Enrique Banchs, «Si como sombra fue mi pensamiento». El poema está dirigido a la amada y presupone el ruego de mantener el amor vivo. Para lograr este propósito, el sujeto lírico dispone sus argumentos en los dos cuartetos y en el primer terceto:

1. Mi pensamiento siempre estuvo abrazado a vos (primer cuarteto);
2. Me diste sufrimiento, pero también dulzura (primer cuarteto);
3. Tu juventud fulgura en la mía (segundo cuarteto); y,
4. La angustia que viste en mi rostro persiste (segundo cuarteto y primer terceto).

En función de estos argumentos, la conclusión a la que arriba el sujeto lírico es:

5. mantengamos vivo nuestro amor.

Solo que esta conclusión, dada su incertidumbre y el carácter de ruego del pedido, no se formula asertivamente sino en la forma de una pregunta.

Una argumentación con ecos intertextuales de Gustavo Adolfo Bécquer («Rima IV», «[...] podrá no haber poetas; pe-

ro siempre / habrá poesía»), se encuentra en «La natación y el aire» del libro *Mística abajo* (2001-2007) de Andrés Neuman:

En eras primitivas,
cuando el verbo aguardaba sumergido
los peces empleaban
una antigua vesícula
que era brújula y bronquio,
fuente del equilibrio
y la respiración bajo las aguas.

En nosotros pervive un testimonio:
¿quién no ha sentido en sueños que volaba
como dando brazadas en el mar?
Durmiendo respiramos con el órgano
extraño que los peces han perdido,
el mismo que dirige las imágenes,
y el ritmo del pulmón orienta el vuelo
y sudamos en busca de un líquido remoto
y levamos el cuerpo como quien muta en pájaro.

Mientras siga ocurriendo —mientras haya
sueños y voluntad de remontarlos,
memoria y reflexiones abisales,
fusiones de elementos y de ciclos—
flotará la poesía. En el futuro
volar será nadar con más conciencia.
(Neuman, 2008, p. 134).

Este metapoema justifica con otros argumentos, «evolucionistas», la perduración del canto. La primera estrofa remeda el lenguaje de la divulgación científica y se plantea casi

como un dato. La segunda, presenta una hipótesis (en los hombres persiste un testimonio de ese pasado de los peces) que se justifica mediante el argumento que le sigue: soñamos que volamos como dando brazadas en el mar. La tercera, expone la conclusión: siempre habrá poesía porque siempre habrá soñadores con voluntad de remontar el vuelo/ sueño. La progresión temática de estos contenidos es lineal. Notemos además que la argumentación se sostiene en un eje temporal, coincidente con esa mirada evolutiva: la primera estrofa remite a un pasado prehistórico (eras primitivas); la segunda al presente (pervive un testimonio); la tercera, se proyecta al futuro (flotará la poesía. En el futuro...).

5. Diálogo: en este estudio ya hemos visto casos de polifonía textual en los que intervienen distintas voces. Pero esta combinación de voces no implica, de suyo, una organización dialógica del poema. Es el ejemplo de «Balada para los niños que serán poetas» de Leopoldo Marechal.

Otros poemas presentan una especie de andadura dialógica con la presencia de una voz enunciativa que claramente se dirige a un interlocutor interpellándolo pero que no tiene respuesta o que no deja lugar de manera explícita a su respuesta. Como, por ejemplo, «Está enfermo y quiere verte», de *La canción del barrio*, de Evaristo Carriego: «¿No me respondes? ¿Te han dicho / a lo que vengo? No es hora / de negarte: ese capricho / sería cruel ahora. // Quiere que vayas a verle... / Quedó en un grito, entretanto ¡Vieses! Debemos tenerle / Compasión: ¡padece tanto! [...]» (Carriego, 1999, p. 174).

El poema se inicia *in media res* y sumerge al lector en la secuencia propiamente transaccional. Presupone la formulación de otra pregunta. La ausencia de respuesta se plantea como una reticencia de la amada que no está dispuesta a visitar a su amante, aunque esté gravemente enfermo y reclame su pre-

sencia, y a pesar de los insistentes reclamos de la voz que se define como «amigo» del convaleciente. La falta de respuesta se comprende porque, más adelante, se califica a este amante de «ingrato». Por otra parte, un lector asiduo de la poesía de Carriego sabe que las mujeres del barrio suelen ser maltratadas. En este ejemplo, la interacción es presupuesta pero no se manifiesta de manera explícita.

Por último, hay textos poéticos que plantean un diálogo efectivo, manifiesto en el intercambio de turnos y en la concatenación semántica de la pregunta y la respuesta. Es decir, se verifica una efectiva fase transaccional, aunque no se presenten las secuencias de cierre y de apertura. Veamos un ejemplo más de Enrique Banchs. Se trata de «Diálogo», poema de *El cascabel del halcón*, en el que interactúan el alma (personificada) y el poeta:

- Alma, si te pudiera perpetuar en un libro...
 - No yo me perpetúo por mi propia virtud
 - Pero, ¿toda la idea por la cual canto y vibro?
 - ¡Joyel para mi inmenso manto de juventud!
- (Banchs, 1981, p. 255).

Como en muchos poemas de *El cascabel...*, Banchs recrea en este caso una venerable tradición de poemas alegóricos medievales en los que el diálogo constituye la tipología discursiva de base. Podemos en este contexto mencionar la poesía provenzal y los textos que muestran al poeta y al amor en dialógica contienda sobre el cumplimiento de los favores prometidos. En este caso, la estructura dialógica aparece ya anticipada en el título del poema. Su contenido se construye progresivamente en la interacción, aunque se sintetice en el primer verso del último terceto: «el libro es artificio que lo natural veda». La es-

estructura dialógica en su despliegue completo tiene en este caso un sentido: exhibir la persistencia de la voluntad creadora del poeta, independientemente de la inutilidad/ incapacidad de su tentativa.

Progresión temática y configuración global del poema

Hemos examinado hasta el momento distintas formas de organización del tema en función de formas de encadenamiento de la información conocida y nueva, o de la adopción de tipologías textuales básicas. Hay además un tercer factor que puede considerarse relativo al desarrollo del tema, en especial cuando este no responde a formas canónicas de combinaciones estróficas de la tradición. El poema en serie y el poema extenso representan modalidades de macroconstrucción que inciden tanto en el despliegue del contenido semántico como en el del mundo afectivo puesto de relieve.

Poema en serie

Entendemos por poema en serie un conjunto de textos que poseen unidad semántica. Cada parte del conjunto es, por lo general, breve. Se distingue mediante una numeración o un intertítulo, englobados por otro más general. No son estrofas o partes de un mismo poema sino, poemas engarzados por el tema. Esta disposición manifiesta la voluntad de descomponer un todo en partes, que pueden poseer un carácter fragmentario. La descomposición tiene un valor semántico en sí: abre esa totalidad para poner de relieve los fragmentos. Cada uno puede representar una parte, un rasgo (color, olor, dimen-

sión, posición, efecto sobre quien lo percibe), un momento en la captación de ese todo (mañana, tarde, noche, por ejemplo), un momento en el desarrollo de un proceso. Por su condición de totalidad dentro de otra totalidad más abarcadora, los fragmentos pueden incluso poseer epígrafes.

La discontinuidad tiene también un efecto en la percepción de la totalidad poética. El blanco y la numeración de las partes dan al lector un tiempo para pensar, para abordar el objeto desde otro lugar. Así, el ritmo de lectura se hace más pausado. Asimismo, la serie genera una expectativa de progresión: da a entender que es necesario alcanzar el final para captar el todo. Algunas series memorables, por su inclusión en el canon escolar son las que componen *El libro de los paisajes* (1917) de Leopoldo Lugones como, por ejemplo, «Repique matinal» o «Salmo pluvial». Para examinar el desarrollo del contenido en el poema en serie elijo otro ejemplo, tal vez menos conocido, pero también de carácter paisajístico. Es «Las retamas», de *Lugar de reunión* (1981) de Alejandro Nicotra:

1

Día,
verdad de las retamas.

Cada planta
astro verde y dorado,
fuego que exhala olor, frescor,
amor de flor.

(Con la sombra a sus pies,
igual a una mañana
arrodillada.)

2

Explosión
 Expoliada
 por dedos extinguidos.

3

¿Nadie habrá visto,
 a favor de un parpadeo del sol,
 dos cuerpos, dos hogueras
 condenadas a arder y renovarse sin tregua
 en la penumbra del rocío y las flores caídas?
 (Nicotra, 2004, pp. 72-73).

Nicotra ofrece una visión que pone el énfasis, en cada parte, en un aspecto singular de la retama florecida y los efectos que provoca. En el fragmento 1 hay una presentación general, con el señalamiento del momento del día en que se realiza el descubrimiento del arbusto, su color y su fragancia, puesta de relieve mediante la consonancia interna entre «olor», «frescor», «amor» y «flor». En el 2, síntesis de tres versos breves, se destaca analógicamente el impacto de la inflorescencia de las retamas. En este fragmento, la aliteración en /ex/ sugiere de manera sonora la explosión que se enuncia. En el tercero, finalmente, el color del arbusto se pone en relación con la reverberación solar y se destaca la persistencia del fulgor de sus flores. El carácter interrogativo de este último enunciado constituye una invitación al lector. Lo hace cómplice de ese impacto sensorial y afectivo.

Entre cada parte hay, por lo tanto, una progresión temática lineal. Sin embargo, se sostiene en el poema la unidad de contenido. Esa unidad descansa obviamente en el título englobante, pero también en la reiteración de un eje isotópico y figu-

rativo: la condición fogosa de la retama, mediante la mención del fuego en el fragmento 1, de la explosión en el 2 y del ardor en el 3. Hay además unidad del modo de enunciación en tercera persona que provoca el efecto de difracción afectiva.

Poema extenso

El poema extenso se puede caracterizar como una composición de longitud considerable, desde cincuenta versos en adelante, aproximadamente (Graña, 2006; Mesa Gancedo, 2006, 2008; Rastrollo Torres, 2011; Russotto, 2011). Generalmente se compone de una serie continua de versos o se divide en partes de longitud desigual.

La extensión tiene impactos significativos sobre la organización del contenido. En primer lugar, hay que destacar que, si bien posee un eje temático principal, puede, sin embargo, articular distintos subtemas. Entre otros, la exploración y reconfiguración del propio sujeto y la reflexión metapoética. Por otra parte, pone en tensión rasgos prototípicos del lirismo como la brevedad y la intensidad (Mesa Gancedo, 2006). La extensión, finalmente, da lugar a la hibridación de pactos: los estudiosos suelen señalar que el poema extenso integra lo lírico con lo narrativo y a veces lo dramático (Rastrollo Torres, 2011, p. 107). A pesar de estos rasgos dependientes de la extensión «[...] alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen» (Rastrollo Torres, 2011, p. 105).

Para sostener la unidad en la diversidad, una estrategia presente en esta forma del lirismo es la repetición: ya sea de palabras, de sintagmas, de estructuras paralelísticas, de motivos y temas. El objetivo de esta estrategia es, de acuerdo con Francesco Fava, «[...] la creación de canales intratextuales que uniendo entre sí los varios planos temáticos del poema insinúen correspon-

dencias ocultas y afirmen la existencia de elementos comunes, unitarios, dentro de lo múltiple» (en Graña, 2006, p. 99).

Desde el punto de vista de los estados afectivos expresados, María Cecilia Graña destaca que el poema extenso posee un dinamismo interno resultante de la transición por distintos estados que, aunque no logre generar una diégesis propiamente dicha, la sugiere simbólicamente (Graña, 2006, p. 14).

La dilatación en el espacio textual impacta además sobre el tiempo de lectura: contrariamente a lo que sucede con el poema breve que puede leerse de una sola vez, los poemas extensos requieren una lectura detenida y que a veces se interrumpe o se retoma, de acuerdo con su longitud.

Desde el punto de vista histórico, aun cuando se puedan señalar antecedentes en la poesía barroca (*Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz) o romántica (*La cautiva* de Esteban Echeverría, la tradición de la poesía eglógica hispanoamericana), se trata de un subgénero característico de la modernidad poética que incluye textos como *The Waste Land* de T. S. Eliot, *Espacio* de Juan Ramón Jiménez o *Altazor* de Vicente Huidobro.

En el espacio de la lírica hispanoamericana contemporánea cabe destacar la presencia de memorables poemas extensos escritos por mujeres que recrean la tradición clásica: «Electra en la niebla» (1963, incluido de manera póstuma en *Lagar II*) de Gabriela Mistral y «Lamentación de Dido» (incluido en *Poemas 1953-1955*) de Rosario Castellanos son dos ejemplos representativos (Russotto, 2011, p. 162).

Los alcances de este libro me impiden realizar el análisis detallado de un poema extenso en particular. Solo me limitaré a dar un ejemplo de un poema extenso del sistema de la poesía argentina contemporánea que he examinado en otro lugar al cual remito (Zonana, 2020a). Me refiero a *Canto de Eurídice* (1966) de Graciela Maturo.

Se trata de un poema constituido por 450 versos libres, distribuidos en 49 estrofas de extensión desigual en lo que se refiere a la cantidad de versos de cada una. Esta disposición tipográfica indica que se trata de un texto unido por el sentido y por la tonalidad afectiva predominante, lo que no significa que, con la lectura, no puedan reconocerse distintas unidades en función del tema y de los estados afectivos de cada secuencia temática que terminan por configurar un verdadero «episodio emocional»⁷.

En todo el poema Eurídice deambula por un espacio oscuro con temor. Nadie la reconoce, ni escucha sus reclamos, ni orienta su camino. Predomina una sensación de agobio y desasosiego: «Sigo un camino a ciegas, solitario / donde no llegan tus ojos; / un camino de roca y desvarío que me lleva por páramos sedientos [...]» (Maturó, 1996, p. 18).

7 De acuerdo con Antonio Rodríguez, «Las numerosas formas de la emoción no se funden en un pico fulgurante, sino a través de un proceso de resolución que implica una duración y una transacción. El episodio emocional extrae su unidad de una referencia a un acontecimiento particular (accidente, resultados de un examen, ruptura amorosa, por ejemplo); puede extenderse varias horas generalmente, tal vez por varios días, sin confundirse con un humor, en tanto disposición estable del ánimo, sin embargo. Se inicia con la reacción emocional de respuesta al cambio de situación y se acaba con la resolución o el abandono de la transacción. Durante el episodio emocional, el sujeto intenta gestionar el acontecimiento, hecho que provoca un ciclo problemático que es una fuente de desafíos continuos. La unidad del episodio emocional se debe al compromiso afectivo del sujeto con relación a un mismo tema asociado al acontecimiento. Sin embargo, esta unidad no impide las transformaciones y aparece incluso a través de las fases sucesivas del episodio emocional: ascenso, apogeo, amesetamiento, declinación. Estamos ante una relación de unidad de sentido que implica una unidad temporal hecha de variaciones y de progresiones hacia un nuevo equilibrio» (Rodríguez, 2009, s. p., la traducción es mía).

Su extensión permite recrear el mito y en particular la historia del primer descenso/ ascenso. Maturo amalgama los misterios de la música y el amor y recrea tres elementos básicos del descenso *ad inferos*: la representación del reino de Hades como analogía de un estado de abandono, la figura de Eurídice como analogía del yo y la de Orfeo como representación del amado ausente.

El poema no presenta divisiones marcadas gráficamente. Sin embargo, es posible reconocer una estructura que se corresponde con el inicio de la caída, el tránsito de Eurídice por el espacio infernal y la visión de un posible ascenso y reencuentro con Orfeo hacia el final del poema. Esta estructura global —que sugiere un ascenso— se relaciona además con el juego simbólico entre oscuridad/luz.

A su vez, las estrofas se concatenan configurando unidades de sentido reconocibles por sus contenidos y por el tiempo de la enunciación (presente /pasado/ futuro) y vinculados a transformaciones anímicas reconocibles (sufrimiento por el abandono/ recuerdo del tiempo feliz de unión/ expectativa gozosa de reconciliación). Es posible entonces hablar de doce unidades en el poema.

Si se examina de manera global el desarrollo del proceso emocional presente en el poema puede observarse que en 47 estrofas predominan un impulso imaginario descendente, la oscuridad y el deambular por un espacio hostil que hierre a la paciente principal del poema: la angustia, la soledad, la nostalgia de un tiempo de unión, la ira por el abandono, son afectos que se reiteran y dan unidad emocional al despliegue del poema. En las dos últimas estrofas, la visión de la luz, el cambio del escenario infernal a un escenario marino y la visión de Orfeo que vuelve a encantar a los animales con su música implican una modificación radical de la tonalidad afectiva

opresiva a un estado de serenidad que le permite al sujeto de la enunciación recuperar su ser y sentirse contenida.

La unidad semántica del poema está determinada por la continuidad de la voz enunciativa de Eurídice, por las referencias reiteradas a su peregrinar, por las menciones de la oposición oscuridad/luz, descenso/ascenso, por las referencias al inframundo y a sus habitantes, por la reiteración de ciertas figuras simbólicas como las serpientes y por la persistencia de estados afectivos disfóricos relativos a la separación de los amantes⁸.

Final del poema

La construcción de sentido y la generación de un estado empático específico se completan con el arribo del lector al final del poema. El lector reconfigura en ese instante todos los eventos de sentido que ha recorrido. De allí su importancia y su cuidado desde el punto de vista del acto de creación verbal (Agamben, 2016; Bahti, 1990; Fabb, 2016; Heller-Roazen, 2003; Herrnstein Smith, 1968; Luján Atienza, 1999, pp. 90-94; Ouellet, 2017; Tamine-Gardes, 1985; Zonana, 2020b).

El final del poema puede considerarse al menos desde una triple perspectiva: poética en cuanto a su necesidad, sus modos de manifestación y su finalidad; discursiva en cuanto a los medios tipográficos, lingüísticos y textuales que lo marcan; cognitiva, en cuanto a los procesos que intervienen en su procesamiento y los efectos de lectura que genera.

Desde el punto de vista poético, es la última estructura formal perceptible en un texto lírico (Agamben, 2016). Se trata de

8 Para un mayor conocimiento del poema sugiero su lectura y el análisis realizado en mi artículo de referencia.

un constituyente decisivo para la captación del poema como tal, ya que, como destaca Pierre Oullet, este solo existe en su límite (2017, p. 14). Su manifestación ha sido considerada como un momento de crisis: la (re)caída en el silencio inicial del cual nace el poema (Agamben, 2016; Heller-Roazen, 2003, p. 80).

Desde una perspectiva lingüístico-discursiva, el final del poema necesita ser marcado (Tamine-Gardes, 1985, p. 34). A través de la tipografía, mediante la ocupación de la página y el blanco y, en el caso de su enunciación en voz alta, mediante la entonación descendente y el silencio posterior. Ciertas combinaciones estróficas fijas vinculadas a tradiciones literarias, como el soneto o la sextina, subrayan el arribo del final mediante recursos formales. Por ejemplo, el dístico de los sonetos de Shakespeare, con un cambio en el esquema de la de rima pone de relieve el final, o la sextina con su remate de tres versos que emplea las seis palabras del resto del poema en posición de final de verso.

Los recursos formales pueden ser solidarios con los del contenido en la determinación del final. La base temática del poema se despliega con una economía particular que relaciona contenidos y propósitos, a las tipologías discursivas de base (Bahti, 1990, pp. 1046-1048). Las formas que adopta la progresión temática generan expectativas que pueden cumplirse o no. Estas formas implican elecciones relacionadas con aspectos como el título del poema, la selección de las tipologías discursivas de base y su organización, las creencias y mundos movilizados, los intertextos empleados. Todos estos factores pueden promover en el lector la generación de determinadas expectativas (de Beaugrande y Dressler, 1997, pp. 211-224).

Tales expectativas se relacionan además con el carácter «abierto» o «cerrado» del remate del poema. Se trata de un aspecto que es necesario distinguir del final propiamente di-

cho (Luján Atienza, 1999, pp. 90-92). Desde una perspectiva semántica y discursiva, si se tienen en cuenta el contenido y las tipologías de base predominantes, se puede afirmar que un final es cerrado cuando, por ejemplo, la argumentación arriba a una conclusión, el relato alcanza su resolución, la descripción agota la representación de su objeto. Es decir, las expectativas generadas por todos los constituyentes antes mencionados se cumplen. Por el contrario, cuando estas condiciones no se cumplen, se puede hablar de un final abierto. Asimismo, cierto tipo de enunciados, como las interrogaciones, pueden dar lugar a un final de esta última índole.

Si elegimos dos ejemplos ya examinados en este apartado, el final de «La natación y el aire», de Andrés Neuman es cerrado:

Mientras siga ocurriendo —mientras haya
sueños y voluntad de remontarlos,
memoria y reflexiones abisales,
fusiones de elementos y de ciclos—
flotará la poesía. En el futuro
volar será nadar con más conciencia.

Toda la argumentación presente en el poema arriba a una conclusión que comprueba la tesis expuesta por la voz enunciativa.

Por el contrario, el final «Si como sombra fue mi pensamiento», con sus dos preguntas insistentes que ocupan todo el segundo terceto, deja al lector en la incertidumbre de saber si ese amor perdurará o no:

¿por qué pasamos sin decirnos nada?,
¿por qué dejar que se marchite en vano
la rosa blanca del amor humano?

Desde una perspectiva cognitiva, el final del poema constituye un momento fundamental del proceso lector, que puede implicar, de acuerdo con las características de cada poema en particular, un mayor esfuerzo de procesamiento (Herrnstein Smith, 1968; Fabb, 2016). Al acceder al final, el lector reconoce retrospectivamente la forma del poema y evalúa si sus expectativas se han cumplido. El evento terminal, sin embargo, no supone un detenimiento del proceso poético-inferencial. Por el contrario, representa la llegada a una instancia de estabilidad. Según Herrnstein Smith, «[...] el momento en que el lector está capacitado para revivir la experiencia del poema ya no como sucesión de eventos, sino como un diseño integral» (1968, p. 36, la traducción es mía).

Por último, hemos comentado reiteradamente poemas que emplean como cierre el mismo verso con el que comienzan o lo retoman con variaciones. Por ejemplo, «Señora tomando sopa» de Olga Orozco o «Encadenado a esas palabras que no vienen...» de Juan Manuel Inchauspe. Hablamos en estos casos de un cierre cíclico. Dado que hacia el final el lector revive la experiencia del poema en su totalidad, aunque la frase sea la misma, ya no tiene el mismo sentido. Se reevalúa desde otro horizonte de comprensión y desde otra dimensión afectiva.

Analicemos estos casos nuevamente desde la perspectiva del final. En «Señora tomando sopa» tenemos la siguiente situación:

1. Inicio: «Detrás del vaho blanco está la orden, la invitación o el ruego»; y,

2. Final: «[...] como si atrás del humo estuviera la orden, la invitación, el ruego».

Hay en este caso palabras que se repiten y palabras diferentes: «orden», «invitación», «ruego» son los elementos léxicos más estables. «Detrás del vaho blanco» es sustituido por «atrás del humo». El verbo en la frase de inicio se conjuga en presente de indicativo (está); en la de cierre, en pretérito imperfecto del subjuntivo (estuviera). La clave en esta diferencia es la relativa al modo y el tiempo verbal empleado: se trata de las formas usadas para expresar situaciones condicionales, imaginarias o improbables en español. La práctica es la misma (tomar sopa) pero su intencionalidad y su horizonte de comprensión se han transformado a lo largo del poema considerablemente. El tiempo ha transcurrido, la niña terca se ha transformado en una señora, quienes formulaban el pedido han fallecido. Inexorablemente, la condena por no tomar la sopa («se quedará...sola») se ha cumplido. Y por eso, aunque aún se lo deteste (esta sopa de arena, de abrojos, de hormigas), el ritual se piensa como un intento imaginario de recuperación familiar. Se trata de una situación paradójica que subraya el dolor del duelo y la soledad. Con sus variantes, la reiteración de la orden, la invitación y el ruego ponen de relieve y dan énfasis a esa situación.

Juan Manuel Inchauspe juega con el mismo recurso. Pero su tentativa tiene un sentido distinto. En su caso, la reiteración se establece entre el título y el primer verso y los dos últimos versos:

1. **Inicio: Título:** «Encadenado a esas palabras que no vienen»;
Primer verso: «No es fácil estar sentado aquí»

2. **Final:** «Yo en cambio sigo aquí»;
Último verso: «Encadenado a esas palabras que no vienen».

La diferencia sustancial se da entre el primer verso y el penúltimo verso. Es de índole semántica y hace al juego entre «estar aquí» y «seguir aquí». Este juego pone en evidencia que, a pesar del paso del tiempo, no hay cambios en la situación de indigencia del poeta: el sol cumple con su «tarea» habitual, la gata se revuelve en el pasto, su hijo pequeño duerme, sueña y vuela. Él mismo avanza en edad: está por cumplir treinta y cuatro años. Y a pesar de todos estos movimientos, continúa en el mismo estado de pobreza creadora, con su vacío perfumado de soledad y su desprotección. La sucesión de pacientes dinámicos, indiferentes, libres contrasta con su estatismo lacerante. Por eso, aunque la situación sea la misma (seguir encadenado y en espera), no se experimenta del mismo modo. Pone de relieve el ahondamiento de su desasosiego.

Los ejemplos de Orozco e Inchauspe muestran cómo la sucesión de eventos impacta sobre la producción de sentido y sobre el proceso empático hacia el final: lo similar se reconfigura desde otros horizontes de experiencia y comprensión, más profundos, más dramáticos.

Las figuras retóricas y su incidencia en la producción de sentido

Otro aspecto inherente a la producción de sentido es la estructura figurativa del discurso. Se podría pensar incluso que, frente al lenguaje cotidiano, lo esencial del lenguaje poético, además del empleo del verso, es el uso de un lenguaje figurado. De hecho, en las prácticas de análisis de los poemas fundadas en un modelo cognitivo idealizado de lo lírico, el cómputo silábico y el reconocimiento de figuras retóricas son tareas habituales, como señalamos en la introducción. A través de este

estudio, confío en haber demostrado que esto no es así. Es decir, que la presencia de estos elementos no determina la condición lírica del texto.

La tradición retórica incluye a las figuras en el ámbito de la propiedad discursiva del *ornatus*: es decir de la aspiración a la belleza de la expresión lingüística (Lausberg, 1975, p. 89). Desde esta forma de comprensión, el empleo del lenguaje figurado se concibe como un rasgo inherente al discurso retórico. Pero también del discurso artístico, orientado a la producción de efectos estéticos. La figura es entonces una especie de suplemento. Las metáforas referidas al universo figural como «condimento», «flor» o «luz» del discurso (Lausberg, 1975, pp. 92-93) confirman esta concepción.

Desde la década de 1950, los estudios sobre la metáfora de Roman Jakobson (1955; 1956), Paul Ricoeur (1974), George Lakoff y Mark Johnson (1980), George Lakoff y Mark Turner (1989), Mark Turner y Gilles Fauconnier (1995) o los de Raymond Gibbs Jr. (1994), quien amplía el espectro a otras figuras como la metonimia y la ironía, ponen de manifiesto que las figuras no son patrimonio exclusivo de un tipo de discurso (retórico; poético), sino que permean el lenguaje cotidiano y el de otras áreas como la filosofía, la economía, la política, el deporte, por ejemplo. Forman parte de la enciclopedia del hablante y de su bagaje de uso del lenguaje. Esta presencia universal de las figuras —y esta es la asunción más importante de estos estudios— manifiesta que en ellas se articulan componentes verbales con otros cognitivos y emocionales. Esta articulación es inherente al conocimiento y la praxis humana. Por ello poseen una función capital en la producción de sentido, en la conceptualización de lo que representan, en el efecto estético y emocional que provocan.

En el poema, el universo figurativo, no se suma como un suplemento o adorno. Resulta la manera más adecuada de decir que encuentra el poeta en función del contenido que desea expresar y del estado emocional que aspira a recrear en el lector.

A su vez, la disposición lingüístico-discursiva de una figura particular, puede resultar de una invención original, inédita, o puede ser una recreación de esquemas figurativos ya consolidados en la cultura. Al analizar el soneto del tigre, hemos visto cómo Enrique Banchs renueva magistralmente la imagen de la ira como un animal salvaje.

Realizar un repaso de las figuras de pensamiento en este apartado sería una tarea imposible. Contamos además con numerosos manuales de retórica que nos permiten efectuar una consulta sintética o detenida de las principales figuras del discurso (Lausberg, 1975; Mortara Garavelli, 2000).

Para reconocer el papel que juegan en la producción de sentido puede ser de utilidad examinar un ejemplo concreto.

En el poema «Dos formas del insomnio» de Jorge Luis Borges, se reitera la siguiente estructura en ambas estrofas: pregunta retórica + respuesta. A su vez, la respuesta se organiza como una enumeración de propiedades. La lista no responde a un orden preciso sino a otro aparentemente caprichoso. Intenta sugerir una totalidad de experiencias traumáticas que caracterizan a la longevidad. Algunas de estas propiedades establecen analogías en la segunda estrofa entre dos magnitudes conceptuales: así, por ejemplo, la expresión «es un insomnio que se mide por décadas y no con agujas de acero». Otras propiedades, para resaltar la vivencia exasperante de la longevidad, apelan a la hipérbole, a la exageración: «el peso de mares y pirámides, de antiguas bibliotecas y dinastías, de las auroras que vio Adán». Asimismo, hemos

visto que esta enumeración posee un ritmo especial de dicción que está marcado por el uso del paralelismo anafórico. Como vemos en este análisis apurado, en una misma secuencia se conjugan varias figuras retóricas:

- Pregunta retórica
- Enumeración (caótica)
- Analogía
- Hipérbole
- Paralelismo anafórico

Me detengo ahora en la consideración de dos figuras. Empiezo por la enumeración. He puesto entre paréntesis el adjetivo «caótica». En un célebre estudio estilístico Leo Spitzer (1945) observó el uso de esta figura en la poesía moderna. Su modelo de ejemplificación del recurso fue la poesía de Walt Whitman: el caos en las enumeraciones de este autor se deriva del hecho de la ausencia de una síntesis final y de acercar «[...] violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana [...]» (Spitzer, 1945, pp. 25-26).

La secuencia analizada responde a esta caracterización: no sigue un criterio lógico de ordenamiento y mezcla entidades disímiles de la naturaleza y la cultura (el cuerpo humano, mares, pirámides, bibliotecas), algunas de condición general (el horror, un insomnio, el peso del cuerpo) con otras de carácter rigurosamente personal (mi carne, mi detestada voz, mi nombre). Borges emplea este recurso de manera intencional. En las notas que aparecen al final de *La cifra*, el libro en el que se incluye el poema comentado afirma al referirse a otra composición titulada «Aquel»: «Esta composición, como casi

todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, solo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden» (Borges, 1981, p. 105). Se trata de un orden íntimo y por ello secreto, dictado por la vivencia de la longevidad. Pero también de un orden que se compone poéticamente a través de la regularidad de la enunciación dada por el paralelismo anafórico. Un orden poético orientado a la búsqueda de la empatía en el lector.

Pero además hay un orden dado al poema por la analogía y con esta afirmación paso ahora al examen de la segunda figura. Si consideramos el poema completo comprobamos que la analogía insomnio/ longevidad, que ya está sugerida en el título, no tiene un nivel de manifestación puramente local (la secuencia que destaqué del segundo párrafo), sino global. Organiza la estructura total del poema.

La relación conceptual entre insomnio/ longevidad no es aleatoria. Está estratégicamente pensada por un sujeto que las ha padecido y las padece, pero también desde la idea de que su poema puede tener lectores jóvenes aún. El insomnio es, si se quiere, más universal. Y más concreto. Si repasamos las características referidas a él en la primera parte del poema, veremos que la mayoría involucra al cuerpo:

- Ensayar con magia inútil una respiración regular;
- La carga de un cuerpo que bruscamente cambia de lado;
- Apretar los párpados;
- Un estado parecido a la fiebre;
- Pronunciar fragmentos de párrafos leídos hace ya muchos años;
- Saberse culpable de velar cuando los otros duermen.

Así, la analogía proyecta sobre la longevidad toda la ansiedad que nos provoca el no poder dormir. Dilata la incomodidad física y anímica del insomnio sobre el decurso vital. Subraya su carácter de experiencia insoportable para quien la padece. La configuración retórica del poema construye un sentido profundo del «ser y seguir siendo», nacido en una vivencia personal. Transfigura esta experiencia, la redescrive y la universaliza mediante el trabajo artístico.

Finalmente, la apelación programática al recurso de la enumeración caótica, reconocida en la nota final del poemario pone de relieve otro aspecto que hace al papel de las figuras en la construcción de sentido. El universo de posibles retóricos pertenece al repertorio de la tradición. Pero cada autor le da un uso —una estructura lingüístico-discursiva, un valor cognitivo y afectivo, una finalidad— específico en relación con su cosmovisión y su poética.

El diálogo textual y su incidencia en la producción de sentido

Al iniciar este capítulo hemos visto ciertos textos que establecen una tensión con otros de la tradición cultural. Son textos cuya construcción se apoya en mecanismos que hemos denominado intertextuales (Genette, 1989; Martínez Fernández, 2001). Entendemos por intertextualidad una relación de copresencia entre dos o más textos. Para Genette (1989), ejemplos de intertextualidad son la alusión o la cita (p. 10). Se trata de una forma de trascendencia textual distinta a la del comentario crítico que Genette define como relación metatextual (*ibid.*, p. 13)⁹.

9 El comentario académico, el de divulgación, el estudio crítico, establecen

Conservamos la categoría de intertextualidad cuando se trata de relaciones entre textos de naturaleza verbal. Cuando se establecen relaciones entre textos verbales y de otros lenguajes (icónico, musical, audiovisual) empleamos la categoría de interdiscursividad. Las remisiones a la pintura de El Bosco en «El infierno musical» de Alejandra Pizarnik son de esta naturaleza.

Tanto en un caso como en el otro, el juego puede presentar distintos grados y modos de remisión. Con fines didácticos, podemos reconocer al menos dos: la alusión y la cita.

Alusión

De acuerdo con Bice Mortara Garavelli, la alusión es:

[...] un hablar insinuante, o por enigmas, un dar a entender, apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura a la enciclopedia del género; generalmente se hace referencia al objeto del discurso, sin nombrarlo, mediante una selección de los rasgos más adecuados para caracterizarlo (Mortara Garavelli, 2000, p. 294).

Se trata de una referencia sintética, pero sin reproducción del hipotexto o con una referencia elíptica a él (a través de, por ejemplo, su título o un mínimo pasaje altamente reconocible). Podemos observar cómo opera en la producción de sen-

una relación intertextual. Pero no reclaman para sí una condición literaria. Muchos poemas resultan de un comentario de otros textos, pero conservan pertenencia al pacto lírico mediante diversas estrategias. Es lo que hemos visto en los casos de «El adjetivo» de Fogwill.

tido la referencia bíblica en el poema de Joaquín O. Gianuzzi «Proyecto de apocalipsis» del libro *Señales de una causa personal* (1977).

Como si no supiera de qué se trata exactamente
la historia vacila entre poner punto final a su novela
o abandonarlo todo a la oscuridad.
Resulta que tampoco puede mudarse. En definitiva
la Luna no había sido otra cosa que un abominable cascote
gris.

Enceguecido bajo un manto de grasa y de humo,
Este suburbio sólido se ha vuelto bastante incómodo,
mientras los mares pierden la profundidad de su respiración
y el universo político jadea y gira confusamente en redondo.
La sociología y la cibernética escogen la semilla de la nueva
vida,
la filosofía interpreta fenómenos parciales, accidentes y
dislocaciones.

(El absoluto ha sido confinado a las computadoras.)

Las muchedumbres gritan en las calles pidiendo mejores
salarios.

El cielo se puebla infinitamente de funcionarios públicos.

El planeta sigue pariendo alegremente automóviles y revólveres
y se acerca el diluvio de los siete mil millones de habitantes.

Sobre nosotros se cerrarán las aguas.

(Gianuzzi, 2000, p. 210).

No hay en este poema una referencia específica a algún pasaje del *Apocalipsis*. A pesar de ello, su mención en el título y la forma en que se configura toda la visión de la historia y del mundo nos colocan en un escenario que evoca el fin de los tiempos tal como se representa en el libro de San Juan. Hay

efectivamente giros del lenguaje (abominable, pariendo, diluvio, se cerrarán las aguas) y símbolos como la luna que imitan su lenguaje. Todo el texto se plantea, además, en consonancia con el texto bíblico aludido, como una comprensión del final, dramática. La referencia sintética contribuye en la construcción del sentido catastrófico que se desprende de esta evaluación de la historia. Ahora bien, la activación de este marco simbólico y de sentido suponen un lector que conoce mínimamente el tema y el estilo del *Apocalipsis*.

Citación

La citación supone la presencia efectiva de un discurso ajeno en el propio (Martínez Fernández, 2001, p. 83). Esa presencia se verifica a través de palabras o sintagmas que se reproducen directamente, sintetizadas o reelaboradas. El carácter ajeno del discurso citado puede explicitarse o no. Cuando se explicita aparece marcada entre comillas o con itálicas. Cuando no se explicita se integra en el discurso propio sin ningún tipo de marcas. Las citas pueden aparecer modificadas en su forma de distinto modo: por omisión de segmentos, por sustitución de palabras, por alteración del orden de las palabras o por ampliación. En el texto poético es muy común, al menos en ciertas épocas o en ciertos autores, la aparición de citas en función de epígrafes ya sea introductorios de todo el libro (anticipando el tema o la tonalidad afectiva predominante), de secciones del libro, o de poemas específicos. Las citas pueden aparecer en el título del poema o en el cuerpo textual del mismo. Asimismo, a veces se menciona al autor o la referencia específica de donde está extraído el fragmento citado, pero esto, en función de la brevedad que suele caracterizar al texto poético, no es lo más frecuente.

Veamos en un ejemplo concreto cómo se activan estos mecanismos. Retomemos el poema «El adjetivo» Enrique Fogwill. Al analizar la combinación de pactos en un mismo texto, vemos que este poema poseía dos intertextos: uno de Vicente Huidobro, el «Arte poética» de *El espejo de agua* (1916) y otro de Alberto Girri. Propongo examinar el funcionamiento del primer intertexto.

Fogwill cita el segundo verso de la segunda estrofa del poema. Y la coloca en un lugar prominente: la anticipa en el título del poema y la coloca en el primer verso. De esta manera le da mayor saliencia perceptiva y lo instituye como uno de los ejes temáticos de su composición. Se trata de un lugar textual que la cita no posee en su fuente. Sin conocer el texto de Huidobro, el lector puede sospechar que se trata de una cita porque está destacada en itálicas. Aparece además con una ligera modificación requerida por el modo de inicio del poema («sino da vida» en lugar de «cuando no da vida»). La omisión del autor de la cita presupone un lector competente. Huidobro es un autor capital en el contexto de las vanguardias históricas europeas e hispanoamericanas. Por otra parte, su «Arte poética» constituye una síntesis emblemática del ideario del creacionismo. Pero, por otra parte, podemos suponer que no se menciona en función de la organización temática y formal del mismo poema¹⁰.

Otro aspecto inherente al papel de la cita como constructora de sentido es su funcionalidad. La tesis de Huidobro es discutida por Fogwill. Por eso no funciona como argumento

10 Hay una diferencia con relación a la incorporación de la voz de Girri. La ausencia de cursivas no permite ni siquiera reconocer que el enunciado remite a otra voz. No podemos indicar cuáles son los motivos que mueven a este procedimiento.

de autoridad: el conector contraargumentativo «pero», exhibe la debilidad del adjetivo incluso cuando da vida. Pero entonces, ¿para qué citar? En su versión originaria, la afirmación se orienta a la defensa de una poética. Está en consonancia con la idea de que la misión del escritor no es cantar la rosa, sino crearla. En su nuevo contexto ya no tiene esta finalidad. La cita es una especie de excusa —muy saliente por su prestigio— para desplegar por contraste otro eje temático relacionado con la condición híbrida (pacto crítico/ pacto lírico) del poema de Fogwill. Su impugnación en los versos siguientes da lugar a la demostración de la sustantividad del amor entre el sujeto lírico y su amada.

Transposición

Para Genette se trata de otra forma de relación transtextual. Consiste en «[...] toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989, p. 14). Es decir, implica una recreación del hipotexto (Genette, 1989, pp. 40-44).

Es para este autor la más importante de las prácticas hipertextuales por la relevancia histórica y estética de las obras que resultan de ella (p. 262). Hay una multiplicidad de prácticas transpositivas, unas meramente formales como la traducción y otras temáticas. Las que nos interesan desde la perspectiva del pacto lírico son estas últimas «[...] en las que la transformación del sentido forma parte explícita y oficialmente, del propósito» del autor (Genette, p. 263). Las transposiciones en el espacio de la narrativa son ampliamente conocidas: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes transpone varias novelas de caballería, *Ulysses* (1922) de James Joyce

actualiza en clave vanguardista *La Odisea, Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara rescriben desde la perspectiva femenina el *Martín Fierro*. En el campo de la lírica, textos enteramente transpositivos de la literatura argentina contemporánea son *Las muertes* (1952) de Olga Orozco, que recrea líricamente episodios de la narrativa universal, *Quieras que no* (1978) de Perla Rotzait, que reconstruye dialógicamente la muerte de Ofelia de *Hamlet*, *Citas y comentarios* (1982) de Juan Gelman que reelabora desde la experiencia del exilio a los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa, *Hieronymos Bosch* (2005) de Diego Muzzio que traspone las tablas del pintor flamenco.

Como práctica, la transposición apela a numerosas estrategias compositivas. Cuando implica un pasaje de un texto perteneciente al pacto fabulante a otro perteneciente al pacto lírico supone la articulación de todos los planos textuales según otros principios de configuración: el desarrollo de los presupuestos y sobreentendidos de los hipotextos, la recuperación de perspectivas de personajes secundarios, entre otros.

Esta práctica transtextual puede observarse en su plenitud mediante el análisis de «Al pájaro se lo interroga con su canto», de *En el revés del cielo* (1987) de Olga Orozco. La referencia a «The Snow Man», del poeta norteamericano Wallace Stevens, tiene como objetivo la impugnación de una de sus claves: la poética de la transparencia y la inmanencia.

En este poema, perteneciente a su primer libro, *Harmonium* (1923), Stevens propone un proceso de despojamiento que problematiza las relaciones entre lo exterior y lo interior, el observador y lo observado. Su respuesta consiste en la recuperación de una mirada que se despoje del yo, de su historia, de su imaginación para ver la realidad tal como se pre-

senta. El deseo de ver despojado de cualquier parámetro ajeno al que ofrece el inmediato estar de la cosa misma:

Se debe poseer un espíritu de invierno
para observar la escarcha y las ramas
de los pinos encostrados de nieve;

y haber tenido frío durante largo tiempo
para contemplar los enebros erizados de hielo,
los rudos abetos en el distante resplandor

del sol de enero; y no pensar
en ningún dolor en el sonido del viento,
en el rumor de unas pocas hojas,

que es la voz de la tierra llena del mismo viento
que sopla en el mismo desnudo paraje

para el que escucha, el que escucha en la nieve
y nada en sí mismo, contempla
esa nada que no está allí y la nada que está.
(Stevens, 1988, p. 10)¹¹.

11 Cito el poema en la traducción de Alberto Girri. Transcribo la versión en su lengua original: «*One must have a mind of winter / To regard the frost and the boughs / Of the pine-trees crusted with snow; // And have been cold a long time / To behold the junipers shagged with ice, / The spruces rough in the distant glitter // Of the January sun; and not to think / Of any misery in the sound of the wind, / In the sound of a few leaves, // Which is the sound of the land / Full of the same wind / That is blowing in the same bare place // For the listener, who listens in the snow, And, nothing himself, beholds / Nothing that is not there and the nothing that is*» (Stevens, 1986, pp. 6-7).

Stevens propone un proceso de vaciamiento del yo. El sentido y el valor de este vaciamiento ha dado lugar a numerosas interpretaciones en función de su enigmático final: ¿cómo se debe entender el contemplar la nada que no está y la que está? ¿Debe considerarse una ganancia o una pérdida? ¿Se alcanza una revelación al final?

«The Snow Man» presupondría una poética de la transparencia, porque ningún filtro mental debe dirigir o focalizar la mirada. Solo apegarse al percibir más elemental, que no es ya la actividad de un sujeto (puesto que no queda nada del que escucha en la nieve). El texto plantearía además una poética de la inmanencia, porque apegarse al mero percibir implica una decidida renuncia a encontrar en la realidad o en el poema algo más: un significado que trasciende lo que se presenta o se dice. Desde esta perspectiva, el poema no buscaría una revelación. Antes sugeriría su negación—esa nada que no está y que está¹²—.

El poema de Olga Orozco parece enfrentar el de Stevens y paralelamente sus posibles interpretaciones críticas. «Al pájaro...», se erige como una defensa del yo, de sus filtros en la percepción de lo real, de su dimensión intrínsecamente trascendente:

Hay en algunos ojos esas borras de añil que dejan los
 crepúsculos al evaporarse
 —un ala que perdura, una sombra de ausencia—.
 Son ojos hechos para distinguir hasta el último rastro de la
 melancolía,
 para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos,

12 Sugerencia subrayada además en la organización léxica y sintáctica del poema: dos proposiciones yuxtapuestas que prescriben lo que debe y no debe hacerse frente al paisaje invernal. La desnudez promovida en el plano del significado condice con la del significante.

así como hace falta un invierno interior
 'para observar la escarcha y los enebros erizados de hielo'
 dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila,
 convertido tal vez en el hombre de nieve que contempla la
 nada con la nada
 y que oye sólo el viento,
 sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento
 (aunque tal vez hablara de la más extremada desnudez;
 no de la transparencia).
 Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche
 que llevo,
 que la piedra se entreabre ante la piedra
 de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo.
 ¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del
 subsuelo, el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?
 No hay ninguna otra lámpara para reconocer lo próximo, lo
 ajeno, lo distante.
 Lo atestigua la intención de la rata chillando entre los vidrios,
 resbalando en la rampa de una impensable luz;
 lo proclama la estrella con su remoto código adherido a un
 temblor, tal vez a una agonía que ya fue;
 lo confirma ese yo que camina contigo y es memoria
 dondequiera que olvides,
 y ese otro, inabarcable, centelleante,
 que le sale al encuentro bajo el agua de las transformaciones,
 y a veces ni es persona, ni color, ni perfume, ni huella de este
 mundo.
 Ambos están tejidos con la sustancia misma del silencio.
 Se parecen a Dios en su versión de huésped reversible:
 el alma que te habita es también la mirada del cielo que te
 incluye.
 (Orozco, 2012, pp. 354-355).

El diálogo transtextual ha dado lugar a la construcción total del enunciado poético. Este se organiza en dos momentos básicos. El primero, que abarca los versículos uno a doce, consta de una introducción y de la recuperación de la voz de Wallace Stevens. Recuperación que se realiza mediante la cita y la paráfrasis. La cita es una conjunción de parte del segundo verso del primer terceto y parte del segundo verso del segundo terceto. La paráfrasis remite al primer verso del segundo terceto, al segundo y al tercer verso del tercer terceto, al segundo verso del cuarto terceto y al último verso del poema de Stevens.

Como puede observarse a partir de las secuencias incorporadas del hipotexto, se destaca el respeto por la voz del otro. Olga Orozco menciona el autor, alude al título del poema («convertido tal vez en el *hombre de nieve...*») y marca la apropiación discursiva mediante las comillas. Por otra parte, recupera el contexto interpretativo. Por ejemplo, explicita el rechazo de todo parámetro de comprensión ajeno a la presentación misma de lo real («que oye sólo el viento, / sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento...»). También ofrece síntesis explicativas del poema: Wallace Stevens habla presumiblemente de la extrema desnudez o, como se interpreta generalmente, de la transparencia. El adverbio «tal vez» subraya esta contraposición de posibles lecturas.

El segundo momento corresponde a la refutación. Semánticamente, está marcado por la presencia del conector «pero» que indica el giro argumentativo del discurso. Se produce una orientación argumentativa contraria a la de «The Snow Man». Este se desliza desde un rasgo mínimo de personalidad a su desaparición absoluta. El poema de Olga Orozco transita de la descripción de los ojos como emblema del percibir, en tercera persona, a la aparición rotunda del yo. Afirmar «yo sé» es un acto característico de todo poeta fuerte. Y así co-

mo Wallace Stevens busca sus garantías en lo real, Olga Orozco también funda este saber en la realidad. Pero ya no en su condición de hecho, sino en la de símbolo: la intención de la rata, el resplandor de la estrella, el yo. Estas pruebas se organizan discursivamente con una estructura extremadamente lógica. Son pruebas que «atestiguan», «proclaman» y «confirman» la apertura de lo real hacia el mundo trascendente y la imposibilidad de aferrarse al percibir desnudo. Los tres verbos performativos empleados pertenecen al lenguaje judicial. Entre ellos se establece una especie de progresión semántica en lo que se refiere al valor testificatorio de las pruebas. Progresión connotada, además, en la disposición paralelística de los enunciados. Temáticamente, el énfasis se dirige a otorgar toda la fuerza posible al final del poema: la sentencia que afirma en forma paradójica la condición trascendente del alma. La sentencia posee una estructura oximorónica que responde a la obsesión de Stevens por las relaciones entre lo exterior y lo interior. Ya que lo incluido participa en una inclusión mayor, lo interior es una parte de lo exterior. Si en Stevens la disolución del sujeto en la totalidad del paisaje implicaba, de alguna manera, una forma de unión por desaparición, en el de Olga Orozco, por el contrario, el sujeto no solo no se disuelve, sino que, al mismo tiempo, manifiesta una presencia de lo trascendente en su versión «reversible». Mientras que Stevens afirma la apoteosis de la ausencia y el vacío, Orozco confirma la apoteosis de la presencia.

Interdiscursividad

La relación transtextual con textos pictóricos es más compleja por diversas razones. En primer lugar, lo más habitual es que el texto pictórico esté identificado en el título o en otra parte

del poema, pero no se halle copresente junto al verbal. En estos casos, se apela claramente a la memoria enciclopédica del lector. Es lo que sucede, por ejemplo, con «El infierno musical» de Alejandra Pizarnik. La imposibilidad de reconocimiento del texto pictórico aludido y citado posiblemente no dificulte del todo la comprensión del poema, pero la afectará en la medida en que faltará un componente clave para la reconstrucción del sentido.

En segundo lugar, hay grandes diferencias en los lenguajes y su organización (Clüver, 1989, 2017; Kibédi Varga, 1989; Palacio, 2018). Los diferentes sistemas semióticos significan todos de distintos modos. Por esta razón, la transformación de una materialidad discursiva en otra implica siempre una actividad productiva por parte de los receptores. El juego promueve un pasaje de la organización espacial del signo visual a la organización lineal y temporal de la lengua. De la lógica sintética del primero a la lógica analítica de la segunda. En el lenguaje icónico hay significantes fundamentales como la luz, el color, la ausencia o presencia de perspectiva, el tamaño, el primer plano y el fondo, entre otros. Por otra parte, estos elementos y las imágenes que pueblan el cuadro pueden poseer un valor simbólico que está consolidado en distintas tradiciones iconográficas.

Hay además un factor relativo al orden o la sintaxis de los constituyentes de una imagen. Mientras que, en el lenguaje verbal, la linealidad, las correlaciones morfológicas, el régimen y la estructura sintáctica marcan un orden específico que el lector debe respetar para entender el mensaje, en un cuadro, este orden no está marcado tan claramente (puede estar sugerido a partir de los planos o de la luz, por ejemplo). Con todo, el observador tiene la libertad de empezar a mirar el cuadro de izquierda a derecha o viceversa, de arriba abajo, en su globali-

dad o a partir de un detalle que le llama la atención y combinar estos recorridos.

Por último, al reconstruir el cuadro o la imagen, el poeta a la vez que refleja un recorrido personal de visualización; nos ofrece su interpretación en función de sus intereses y de sus marcos socioculturales de apreciación.

Dentro de este tipo de prácticas transtextuales que relacionan textos verbales e icónicos una que cuenta con una larga tradición es la écfrasis. Se trata de la reconstrucción literaria de una pintura, una escultura, un edificio. De acuerdo con Claus Clüver (2017), la écfrasis presenta las siguientes características:

1. Verbaliza percepciones o reacciones de un espectador real o ficticio;
2. De configuraciones visuales estáticas;
3. Reales o de existencia supuesta;
4. Con recursos verbales o explotación de aspectos visuales del medio verbal;
5. Revive acto perceptivo del observador sin realmente mostrar; y,
6. Sugiere un modo de aprensión del productor de acuerdo con convenciones semióticas y culturales de su época.

He realizado este pequeño desvío argumentativo sobre la écfrasis para explicar el funcionamiento de la apropiación interdiscursiva en «La seducción. (San Jorge y el dragón, Paolo Ucello)» del libro *Las musas inquietantes* (1999) de Cristina Peri Rossi:

Cuánta sólida armadura,
San Jorge,

Cuánto brioso caballo
—blanco, encabritado—
cuán larga la lanza
(símbolo viril)
cuánta furia
cuánto odio
para enfrentar al temible dragón
de fauces chorreantes
que una gentil doncella,
con mano suave,
saca a pasear dócilmente,
como si se tratara de un perrillo faldero.

Aquello que los hombres matan con violencia
las mujeres domestican con dulzura.
(Peri Rossi, 1999, p. 27).

Todo el poemario consiste en una colección de éfrasis de la cultura plástica universal desde la anónima «Dama de Elche» hasta Fernando Botero. Para facilitar la correlación y la comprensión, el libro, la edición española de Lumen, incluye al final dos láminas con la reproducción de todas las obras recreadas.

En el caso de la primera ilustración, se trata de un óleo sobre tabla de 75,7 x 58,5 centímetros pintado entre 1460 y 1470 por el pintor florentino Paolo Ucello. El óleo presenta una historia difundida a partir de *La leyenda dorada*, una suerte de santoral medieval, compilado por Jacobo de la Vorágine. San Jorge, general romano habría llegado a la ciudad de Silca (Libia), asediada por un dragón que devoraba el ganado. Acabadas las ovejas, los pobladores comenzaron a entregar una doncella que se elegía por sorteo. El joven llega justo cuando la elegida

es la hija del rey, y sale en su rescate matando al dragón. Entre las versiones que se recogen en *La leyenda dorada*, hay una que señala que habría herido al dragón y lo habría atado con el cinturón de la princesa logrando que la siguiera como si fuese un perro faldero. Al vencer al dragón, la población de Silca se habría convertido al cristianismo.

Para entender la tabla es necesario rescatar algunos símbolos que forman parte del imaginario cristiano de la época en que se realizó: el dragón representa las fuerzas del mal; el caballo suele ser de color blanco y simboliza la pureza en contraposición de la oscuridad del dragón; el santo suele aparecer representado como un hombre joven, sin barba, con atuendo militar (armadura, casco, espada, lanza) (Carvajal González, 2012).

El poema está constituido por dos estrofas de extensión desigual. La primera es propiamente la transposición del cuadro y la segunda, a modo de sentencia, presenta la conclusión que extrae la poeta de su análisis.

La primera estrofa se organiza de acuerdo con un recorrido visual que va de izquierda a derecha fijándose en cada uno de los personajes. San Jorge (ocho versos), el dragón (tres versos), la doncella (tres versos). La visión del caballero pone el énfasis en el eje semántico de la violencia: armadura, caballo brioso, encabritado, la lanza como símbolo viril (con sus connotaciones eróticas), la furia, el odio. El eje de la violencia se manifiesta también en la representación del dragón: temible y de fauces chorreantes. Por el contrario, la de la doncella, aún en su brevedad, subraya su mansedumbre: gentil doncella, mano suave, dócilmente. Esta diferencia en la cantidad de espacio dedicada a cada personaje es estratégica: exhibe una mirada crítica desde la perspectiva contemporánea de género que contrapone la violencia como rasgo masculino a la dulzu-

ra como rasgo femenino. Esta lectura recontextualiza la escena y se desentiende de las tradiciones iconográficas propias de la tabla.

Para interpretar cabalmente el procedimiento es necesario leer el poema en relación con el conjunto que lo incluye. El mismo título del poemario, *Las musas inquietantes*, hace referencia a otro cuadro del pintor surrealista italiano Giorgio de Chirico, también recreado. El carácter «inquietante» de estas composiciones puede reconstruirse a partir de la lectura global del poemario. Como señala Alicia Francisco Rodó:

[...] la mayoría de los poemas se focalizan en la figura de la mujer tal como ha sido representada tradicionalmente en la historia del arte en la medida en que todas las obras escogidas excepto una —la última, de Leonor Fini— son creaciones masculinas, con el fin de poner en tela de juicio el modo patriarcal de la representación como formación discursiva, institucionalizada en museos y academias, que privilegia la supremacía de conceptos eurocéntricos y androcéntricos (Rodó, 2019, p. 167).

Si volvemos al poema desde este horizonte de comprensión, vemos que la recreación de la tabla no procede de manera filológica: es decir, no se interesa por constatar si la representación del lazo que ata al dragón responde al hipotexto del cuadro, es decir la *Leyenda dorada*. Toma como punto de partida lo que parece sugerir a un observador contemporáneo: la caracterización épica del caballero (que Peri Rossi resalta), frente a la tranquilidad de la figura femenina que no ejerce fuerza sobre el dragón (la cinta con que lo amarra no aparece tendida, sino suelta). E interpreta esa diferencia en

función de su cuestionamiento a la tradición iconográfica occidental, de carácter patriarcal¹³.

Hemos podido observar en los casos analizados que el juego transtextual implica procesos de fragmentación y recontextualización de un texto ajeno en el propio. Por ello produce una transformación de los valores semánticos originarios. Así se pone en evidencia la interpretación de quien alude, cita o transpone. De ello se desprende la condición dialéctica del juego transtextual. Su sentido depende de «la copresencia de dos contextos de creencias y de conocimientos relativos» (Ruprecht, 1985, p. 148). Generalmente, estos marcos de actualización de sentido no son equivalentes. Tal como se observa en el ejemplo de Peri Rossi, al apropiarse del texto ajeno la poeta puede apelar a un contexto de creencias que difiere en menor o en mayor medida del contexto primigenio. Esta es la finalidad del «malentendido creativo» que asigna, durante el proceso de modificación contextual, un «nuevo universo cognoscitivo de referencia» al texto ajeno (Ruprecht, 1985, p. 148).

Las finalidades del diálogo transtextual son diversas y están en estrecha relación de variables como el movimiento literario y la relación del autor que lo emplea con su tradición cultural. Si esa tradición se valora positivamente, la relación es una manera de inscribirse en ella y asumir parte de su verdad y su prestigio. Así, el discurso propio adquiere la autoridad del discurso ajeno.

13 De hecho, el cuadro recorta la secuencia narrativa de la leyenda y se centra en un momento de la misma. Pero cierto, lo omitido también podría dar lugar a una lectura desde el horizonte feminista de Peri Rossi: acabado el ganado, la manera de aplacar la ira del dragón es con la población femenina de la ciudad. No es posible determinar si, en la composición del poema, esta lectura de la totalidad de la leyenda está presente.

El texto recuperado puede inducir y anticipar temas, estados afectivos o visiones de mundo. Esta finalidad se observa en «Proyecto de apocalipsis» de Joaquín O. Gianuzzi.

En otros casos, la apelación al diálogo transtextual puede exhibir una forma esteticista de representar la experiencia. El dolor, la alegría, la angustia se pueden poner de relieve mediante el filtro de ciertos referentes artísticos que permiten una mejor comprensión y captación de tales experiencias. Así, por ejemplo, la visión de la dimensión trascendente del yo se manifiesta, en «Al pájaro se lo interroga con su canto», a través de la problematización de un poema de Wallace Stevens.

El juego transtextual permite también la dislocación de una voz única en el poema. Otorga así al discurso una condición polifónica y permite una organización estratégica de determinados contenidos, tal como se puede observar en el poema «El adjetivo» de Fogwill.

Finalmente, puede servir para cuestionar ya sea el propio hipotexto citado o la tradición a la que pertenece, como hemos visto en Cristina Peri Rossi.

Sea cual sea la finalidad que tenga en un poema concreto, su impacto en la construcción de sentido dependerá de un receptor atento que pueda descubrir el juego, reconocer los mecanismos de apropiación implicados en él e identificar su finalidad, especialmente cuando el texto aludido, citado o transpuesto no está explicitado.

Cómo trabajar la formación semántico-referencial en el análisis

1. Como procedimiento preliminar es conveniente reconocer cómo es el mundo del poema y qué relaciones

guarda con la realidad extratextual, intertextual (procedimiento que encaramos al analizar el poema «El infierno musical» de Alejandra Pizarnik, «El adjetivo» de Enrique Fogwill o «La seducción» de Cristina Peri Rossi) o (co)textual (recurso empleado para la comprensión del canto VII de *Altazor*). Esta estrategia puede ayudar a considerar qué herramientas son necesarias para acompañar la identificación del tema. En el caso de que se trate de un texto que efectivamente establece relaciones con el mundo extratextual podemos analizar los modos en que es reconstruido y redescrito en el poema.

2. La determinación del tema implica un reconocimiento de los ejes de sentido redundantes en el texto que se manifiestan generalmente en el plano del léxico, desde los intertítulos hasta el resto del poema (Luján Atienza, 1999, p. 46). Hay que tener en cuenta, con todo, que no siempre el intertítulo anticipa el contenido. A veces esa pista puede estar en el título del poemario en el cual se incluye.

3. Hay temas omnipresentes de la poesía: el tiempo, el amor (con todas sus casuísticas), el espacio, la patria, las relaciones del hombre con lo absoluto, la misma creación poética con todo su universo de subtemas. Junto a estos contenidos prototípicos se encuentran otros ya codificados en la tradición literaria en la manera de tópicos o lugares comunes: por ejemplo, el hombre como microcosmos, el lugar ameno, el *ubi sunt*, el *carpe diem*, el mundo al revés, etc. (Luján Atienza, 1999, pp. 46-57).

4. Los temas no siempre se manifiestan de manera directa a través de palabras que se repiten o de campos se-

mánticos predominantes. En ocasiones lo hacen de manera indirecta a través de símbolos, imágenes o ciertos recursos formales (Luján Atienza, 1999, p. 58). Así, por ejemplo, el tema de «El infierno musical» guarda relación con el espacio sugerido del cuadro de El Bosco y con la representación de ese espacio sonoro/ verbal en el cual la paciente principal naufraga por no poder dominarlo. Para determinar el tema de «ella se prolonga» de Edgar Bayley hemos tenido que apelar a la tradición literaria. Desde ese horizonte se puede considerar que se trata de una relación amorosa entre un ella y un «tú» y del recuerdo de un amor terminado entre ambos pacientes. En ocasiones como estas, y aunque es altamente recomendable ceñirse al límite del texto para la interpretación, los datos provistos por este pueden resultar insuficientes para una definición y es necesario apelar a otros provistos por la crítica.

5. Por otra parte, el tema posee un modo de manifestación dinámico y por ello es conveniente examinar cómo se despliega de acuerdo con pautas de progresión temática relacionadas con tipologías textuales y con la estructuración global del texto (poema en serie, poema extenso).

6. Asimismo, hemos visto que el universo de las figuras del discurso participa también intrínsecamente en la construcción de sentido. Con respecto al análisis de este aspecto es importante señalar que un listado de los recursos presentes es insuficiente. Es fundamental reconocer cuál es su funcionalidad tanto en la configuración del contenido como en la puesta en relieve de la experiencia afectiva.

7. Las relaciones inter y transtextuales son difíciles de examinar incluso cuando aparecen completamente explícitas (y más aún, cuando no lo están). Por su misma naturaleza, suponen un irse fuera del texto analizado. No todos los intertextos e hipotextos son accesibles. Asimismo, no todos están en la misma lengua del poema. Ya hemos visto, además, que también pueden ser de naturaleza plástica, musical o audiovisual. Siempre se presenta una distancia espacial y temporal. Por ello, su comprensión supone un conocimiento mínimo de las tradiciones y series socioculturales en las que se inscriben. Estas dificultades no deben desanimarnos. Al menos hay que intentar acceder a la lectura del texto citado, aludido o transpuesto en el caso de que su presencia se marque suficientemente (identificación del pasaje o de la obra y mención de su autor).

8. Finalmente, el reconocimiento de los campos léxicos que expresan los estados afectivos predominantes y la identificación del tema y su organización textual harán posible el reconocimiento de las relaciones que se establecen entre estos componentes. Es importante que en el análisis las distintas dimensiones configuradoras se interrelacionen porque ese es su modo patente de manifestación. La explicación de esta correlación, además, hace posible evaluar el nivel de comprensión del texto examinado.



Capítulo 8

Instrucciones de uso

En estas páginas hemos esbozado un modelo de comprensión del texto lírico. Partimos de la noción general de pacto discursivo. Reconocimos los pactos de la literatura (fabulante, lírico, crítico) y los caracterizamos de manera sintética. Examinamos la relación lirismo/ juego. Identificamos los componentes específicos del pacto lírico (formación afectiva general, formación subjetiva, formación sensible, formación semántico-referencial). Revisamos con mayor detenimiento cada uno de ellos y ofrecemos algunas pautas para examinarlos en el análisis de textos específicos. Este despliegue teórico analítico se ha movido en la esfera del poema o del libro que lo incluye.

Es importante destacar, sin embargo, que hay una dimensión que no hemos abordado y es relevante porque puede impactar en la constitución misma del objeto: me refiero a las prácticas inherentes a la edición del poema, a su circulación en distintos medios (revistas, diarios, blogs, recitales, ferias, librerías, aulas, por ejemplo). Tampoco hemos hecho referencia a los procesos de canonización y a las prácticas y políticas de traducción. Son aspectos que hacen a una sociología del texto literario y del lírico en particular. Dejo este campo para un estudio futuro.

Concluyo de este modo mi pequeño exprimidor de poemas. Las páginas referidas al uso de los artefactos suelen ir al principio de los manuales, nunca al final. Pero me tomo la li-

encia de transgredir esa lógica del «manual de instrucciones» porque creo razonable señalar los límites de la garantía del artefacto.

No bromeo. Recojo un cuestionamiento de T. S. Eliot, en su ensayo «Las fronteras de la crítica», a la técnica del *close reading* (lectura atenta) desarrollada por la llamada *Nueva crítica*:

El método consiste en tomar un poema conocido [...] sin referencia al autor o a otra obra suya, analizarlo, estrofa por estrofa y verso por verso, y extraer, exprimir, atormentar, presionar hasta la última gota de significado que uno pueda. Podría llamarse la escuela crítica del exprimidor de limones (Eliot, 1957, p. 113)¹.

El énfasis de la secuencia «extraer, exprimir, atormentar, presionar hasta la última gota de significado» es elocuente. Responde a la exquisita sensibilidad y conciencia lingüística de su autor (a mí, la aliteración en /i/ de «squeeze» y «tease» me parece que acompañan el movimiento de presión manual sobre el poema/limón).

La estrategia del exprimidor responde a prácticas instaladas en el nivel superior. Es una manera, no la única, de evaluar los aprendizajes. Medimos el impacto y el nivel de recepción de nuestra enseñanza a través de la operacionalización de las categorías teóricas explicadas, mediante una situación de análisis de un texto concreto. Personalmente no creo que sea una mala estrategia. Pero es necesario no hacer de ella un

1 La traducción es mía. En el original: *The method is to take a well-known poem [...] without reference to the author or to his other work, analyse it, stanza by stanza and line by line, and extract, squeeze, tease, press every drop of meaning out of it that one can. It might be called the lemon-squeezer school of criticism.*

fin en sí misma sino un medio para desecharla en el momento oportuno.

Empiezo por una aclaración que retoma el subtítulo del trabajo: «herramientas para» indica mi posicionamiento en torno a la concepción de lo lírico que expongo en estas páginas y la condición provisoria del planteo. De ese posicionamiento teórico desprendo, al final de los últimos capítulos, algunos lineamientos para el abordaje de textos concretos. Ese giro metodológico responde a que esta síntesis está dirigida especialmente, aunque no exclusivamente, para estudiantes.

He escogido este modelo teórico por varias razones que ya mencioné y recupero ahora. En primer lugar, porque adopta una lógica no binaria. Una lógica que no categoriza en función del criterio «presencia de rasgo/ ausencia de rasgo». Se trata de un parámetro que se ajusta de manera más realista al universo de los textos. En este sentido, creo que la integración de pactos, la presencia de textos que vacilan entre uno u otro, o en los que la inclusión en una categoría resulta de un criterio de predominancia, es una mirada que hace mayor justicia a la realidad textual. En segundo lugar, porque ayuda a desnaturalizar concepciones estereotipadas acerca de lo lírico. No se trata de impugnar la asociación lirismo/ subjetividad. Pero esa asociación puede entenderse mejor si se advierte la existencia de un dispositivo semiótico que la estructura de diversos modos. Por ejemplo, si se acepta que en un poema puede presentarse más de una voz enunciativa, o que puede enunciarse en tercera persona, o mediante una primera persona que es la adopción de una máscara correspondiente a un personaje histórico o literario. El modelo permite además repensar otras asociaciones cristalizadas como por ejemplo lirismo/ verso, lirismo/ figuras del discurso, o la disociación lirismo/ ficción. Creo, además, que considerar la experiencia del *pathos* como

piedra angular constituye un acierto. Y puede favorecer su mediación en los distintos niveles de la enseñanza formal. Tal vez el acercamiento al poema en una situación de clase sea más amable si comienza desde allí y si logra integrar los demás aspectos a ese núcleo fundacional de su configuración.

Finalmente, me permito una justificación casuística. Después de cuatro años de trabajo con estudiantes de primer año he podido comprobar que carecen de prácticas habituales en mi época: la lectura en voz alta de poesía, la memorización, la recitación. Habitualmente, en clases y horarios de consulta les solicito que lean. Compruebo que no respetan las pautas de reconstrucción de la estructura sonora del poema (sea un soneto, un poema en verso libre o un poema en prosa). En la mayoría de los casos, esta forma de lectura implica problemas de comprensión. Este cuadro de situación coincide en parte con los diagnósticos de los estudios citados en la introducción sobre la enseñanza de la poesía en la escuela secundaria y también con los de Jonathan Culler. Desde este horizonte de partida, el deslinde de las formaciones opera en ellos como un andamiaje para recorrer más atentamente el poema. A lo largo de este tiempo de enseñanza he constatado que el modelo sensibiliza a los lectores con poca frecuentación en instancias formales y no formales de educación. El objetivo del estudio es por lo tanto empezar a generar un circuito experto socializando nuevas formas de hablar desde la teoría acerca de lo lírico y desde la práctica del comentario.

Mediante esta experiencia de mediación pedagógica he constatado también que el modelo deja de comportarse como un exprimidor cuando el lector lo incorpora como un mapa o como un horizonte de observación que no cierra la comprensión, la valoración y el disfrute del objeto. Es decir, en función de cada poema, de cada situación concreta de encuentro con

él, abre posibles formas de acercamiento. Hay múltiples formas de encuentro: la situación de enseñanza es una de ellas. Otras son los talleres de lectura y escritura, las presentaciones, la lectura individual, la escritura misma. El modelo no prescribe un orden de procedimientos analíticos. Y, en función del texto y de la situación, cada uno elige por qué puerta quiere entrar. Cada uno traza su itinerario y hace camino al andar (provisto de ciertas herramientas básicas que le van a permitir, espero, la realización del recorrido). Posiblemente descubra senderos no previstos en este estudio. No se trata de aplicar, de modo algorítmico, una lista de cotejo mediante la cual se verifica, formación por formación, los procedimientos presentes en el poema. Por el contrario, el objetivo es comprender que tales procedimientos en su articulación integral producen determinados efectos (estéticos, cognitivos, afectivos) diferenciados. Es decir, comprender el lirismo en todas sus potencialidades y darlo a conocer en su riqueza.

Sin llegar al agotamiento absoluto del poema, podemos sostener que la convergencia cognitiva implicada en el análisis atenta contra la disonancia y la divergencia inherentes al enunciado poético. Es, por ejemplo, la tesis de Jean-Marie Schaeffer. En su penetrante ensayo de epistemología de los estudios literarios afirma:

Que el poema parezca tener siempre más riqueza de sentido que el que expresa proposicionalmente, que parezca decir siempre más de lo que dice explícitamente, se debe a eso. A través del arte más consumado de la lengua como forma, la palabra poética nos pone en contacto con una comprensión más elemental, y más fundamental al mismo tiempo, de nuestro ser en el mundo: una comprensión que toma la forma de un paisaje afectivo esculpido por el habla,

pero que (re)nace en el lector por un fenómeno de resonancia, consonante o disonante, inaccesible a cualquier explicación analítica (Schaeffer, 2013, pp. 113-114).

Coincido parcialmente con esta afirmación. Para arribar a la tesis de que el poema parece tener más riqueza de sentido que el que expresa proposicionalmente, para conceptualizarlo como la forma de un paisaje afectivo esculpido por el habla, es necesario un andamiaje analítico previo.

Insisto, por otra parte, en mi posicionamiento pedagógico. El recurso a una instancia analítica (inherente a la descripción y a la explicación científica y académica) ¿no es parte del proceso mismo de enseñanza/ aprendizaje? Incluso si este proceso se planifica como clase invertida o mediante un esquema de aprendizaje por proyecto.

Por otra parte, en situaciones como la elaboración de una tesis de grado o de posgrado, resultantes de una investigación, exprimir el texto, indagar acerca de sus procesos de configuración es lo que se espera como resultado².

Además, ¿los espacios de la narrativa o del teatro, no pueden ser tan disonantes como el de la lírica? ¿Desde qué lugar se justifica un estudio analítico de esas manifestaciones del pacto fabulante y se las prescribe de la poesía en una situación de enseñanza?

La explicación no agota la experiencia del poema (que es individual, y que hace posible la emergencia de resonancias no previstas). Ese estruendo mudo que acontece en la lectura individual es impredecible, inaccesible como sostiene Schaeffer

2 Los lectores habrán observado que pertenezco decididamente a la escuela del limón exprimido en función de las veces que vuelvo a reexaminar un mismo texto desde distintas perspectivas.

y ninguna explicación podrá retener su plenitud. Sin embargo, la experiencia y la explicación de la experiencia son momentos distintos. La explicación de la experiencia se justifica desde un lugar formativo, motivador, de socialización. Un lugar clave para la pervivencia de la poesía.

Asimismo, el grado de profundidad y de detalle del análisis dependerá de la situación de mediación: de la lectura compartida a la tesis hay un arco inmenso.

Según mi entender, finalmente, ambos momentos de la conmoción y de la explicación interactúan. Un mayor conocimiento, incluso con las herramientas convergentes del análisis, puede potenciar un mayor disfrute. Estas apuntaciones son apenas deslindes para justificar otra conversación.

Doy lugar ahora al desarrollo de una propuesta didáctica diseñada por Celia Alejandra Chaab Abihaggle. Este movimiento implica un pasaje necesario de la teoría a la práctica, de los saberes y las competencias disciplinares a los saberes y competencias enseñables. En síntesis, se trata de una apertura hacia caminos referidos a su aprehensión a través del aprendizaje y a su potencial evaluación. Nos interesa así propender a la construcción del conocimiento sobre lo lírico y a su disfrute con propuestas orientadas a estudiantes jóvenes que culminan la escuela secundaria e inician los estudios superiores. Este tránsito consolida el sesgo pedagógico de la propuesta.





**ESTRUENDO LÍRICO: ¿VILLANO
INVITADO O INVITADO DE LUJO?**

**Una propuesta para la didáctica de la lírica
con adultos: Los sentimientos de las palabras**

CELIA ALEJANDRA CHAAB ABIHAGGLE

Capítulo 9

Propuesta metodológico-didáctica

Ella,
todos los días
sin que nadie lo percibiera,
derrumbaba fronteras con sus alas.
Mañana,
cuando amanezca,
en la playa fusilarán a la gaviota.
¿El delito...?
Contrabandear poesía de costa a costa.
(Quintero, 1992)

A menudo algunos lectores y oyentes no recuerdan con exactitud ni cuándo, ni cómo llegó la lírica hasta ellos. Otros tenemos la fortuna de recordar los ecos de los ecos lejanos de cantos de cuna, romances que cantaban o recitaban abuelas, abuelos, madres, padres, tías, tíos, maestras y maestros. ¿Qué decir si además de la llegada de los poemas por medio de la oralidad alguien nos regalaba un libro de poesías a los siete u ocho años! El primero que llegó a mis manos en formato papel fueron las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. La tía Elena lo traía en su cartera y lo puso en mis manos como quien deposita un tesoro en tierra aún yerma: —Cuidalo —me dijo— está lleno de sentimientos. ¿Un libro con sentimientos?

Y sí, tenía solo poesías, ni un cuento, ni una narración, solo versos en una cadencia aún desconocida para mí. Siestas, noches, madrugadas releendo ese libro «extraño», lleno de «sentimientos». Un libro que acababa para volver a empezar, yo lectora compulsiva de cuentos, pensaba que era un libro al modo de la gallina de los huevos de oro o una bolsa mágica de la que siempre volvía a sacar algo para alimentarme. Debo aclarar que la tía Elena era médica, además de lectora, y gozaba de reconocimiento dentro de la familia porque había quebrado esquemas: fue estudiante en Córdoba en la década del 50, se casó mayorcita (para la época), con alguien de otra religión, trabajaba y criaba hijos, estudiaba, leía, limpiaba la casa, salvaba gente. Entonces, recibir un «un libro lleno de sentimientos» de la indómita tía Elena era como haber sido la elegida para portar, desde ese momento, la lámpara mágica.

Y los libros llenos de sentimientos siguieron llegando hasta mí. Cuando Gustavo Zonana, dejó a mi merced su *Estruendo mudo*, un estremecimiento se apoderó de aquella pequeña lectora de Bécquer y fue creciendo desde la planta de los pies hasta la melena. Y así fue como un día me encontré escribiendo este capítulo para contribuir con la mediación de la lírica para todo aquel dispuesto a recibir un sentimiento en sus manos, un tesoro inagotable que nos manifiesta una evidencia diferente para la vida cada vez que lo releemos. Gustavo Zonana dice en su prólogo:

El ejercicio docente constituye un lugar fundamental de aprendizajes para el profesor: permite carear los modelos teóricos en su transposición didáctica. Sobre todo, a partir de los interrogantes que tales modelos plantean a los estudiantes, los modos y las dificultades de apropiación de los modelos en el momento en que se enfrentan individual-

mente con el poema y deben trabajarlo a partir de las categorías operativas que intentan internalizar. Muchos de estos interrogantes, muchas dificultades que se han formulado a lo largo de estos cursos están presentes aquí y espero poder responderlas satisfactoriamente. Creo que han sido estos espacios los que me han permitido resignificar los modelos teóricos, medir sus alcances y limitaciones, sus puntos ciegos y sus lugares problemáticos o, posiblemente, el modo en que yo he entendido esos modelos y la forma en que los he enseñado (Zonana, en este libro, p. 10).

Y agregamos que en nuestro extendido ejercicio docente con estudiantes de todas las edades podemos proponer el Modelo de la Hermenéutica Simbólica, en adelante MHS (Chaab, 2018), toda vez que propicia la conformación de conocimientos desde la vivencia de la experiencia artística, en una propuesta que se va construyendo en fases de lectura literaria.

Leer poesía es una experiencia emocional que conjuga una producción cultural con las coordenadas suspendidas de tiempo y espacio. Dicha suspensión origina la 'realidad ambiental' (López Quintás, 2005) que imbrica las funciones de representación, expresión, apelación, referencia y específicamente la evocación, dimensión absoluta de la poesía. En cada verso, en cada palabra, en cada letra que se eslabona con un sonido, los sentidos se dispersan y se concentran en nuevos u otros sentidos. Con la lectura de la poesía se genera un tercer dominio de visiones, sonidos, tactos, gustos y aromas, en donde radica una especie de ente diferente.

En consecuencia, este dominio es una suerte de legado intangible en el que lector, texto y poeta se fusionan en un punto situado tan lejos como cerca de las circunstancias reales y genera posibilidades de modificar los pensamientos, las per-

cepciones y las emociones. Entonces, si estos cambian luego del remezón que produce la lectura del poema, se transforman también los poderes del lector para hacer, para concretar, para ahuyentar, para reconfigurar. Así, quien leyó y degustó una poesía ensancha el horizonte de expectativas, en tanto que, si antes arribaba con sus pensamientos y acciones al punto B, ahora puede llegar al F, proyectar su mirada y su hacer hasta el M, quizás. El puedo comprender, el puedo dejarme permear por la palabra rítmica y evanescente del verso, me hace creer que ahora podría saber cómo me sentiría si lo que se evidencia en el poema me pasara. La empatía con el texto se hace presente y el lector es impulsado, por la fuerza irreconocible de las palabras del verso, a un terreno diferente.

Las palabras que conforman los versos se erigen en diastemas complejos de repertorios verbales (orales y escritos) e icónico-verbales que captan la visión heterogénea del universo, con la finalidad de producir la conmoción estética. Posiblemente esta conmoción, este goce, sean diversos en relación con el de las generaciones humanas precedentes y las futuras, he ahí uno de los desafíos de la didáctica de la lírica.

Cuando se abordan los procesos de lectura y/o de aprendizaje de las obras líricas, se están generando caminos de aprehensión sobre estructuras simbólicas de culturas, sistemas de valores, condiciones espaciotemporales, imaginarios de universos diferentes. Aunque las obras leídas estén ancladas en lo contemporáneo, el diastema literario y su complejidad solo dejarán vislumbrar el discurso del mundo simbólico originado y no el proceso de recreación que el sujeto lírico efectuó.

En este sentido, el lector tiene un arduo trabajo cognitivo: debe invertir el proceso inferencial para lograr reconstruir el mundo del sujeto lírico, desde un texto que por lo general no tiene marcas de tiempo ni de espacio, como ocurre en la ma-

yoría de las poesías. Simultáneamente, se va conformando el tercer espacio, el dominio conceptual, ese aprendizaje nuevo en su canon emocional. Ese tercer espacio es el conocimiento simbólico, una especie de mapa ideacional que se traza por medio de la vivencia artística y no de las experiencias reales y concretas que les acontecen a los lectores en su vida cotidiana.

El mapa ideacional, el conocimiento simbólico, en el caso de la poesía se percibe como un zarpazo en la oscuridad, en un tiempo mínimo, en un trance velocísimo que podría competir tanto con la rapidez de la luz como con la del sonido. El lector casi no puede percibir la instantaneidad de lo que Gustavo Zonana, en capítulos anteriores, denomina «estruendo mudo». Y es mudo porque ocurre en el microcosmos del lector, probablemente no haya evidencias externas (en un principio) de lo que acaeció en la mente, en las emociones, en los sentimientos, en el repertorio léxico y en el cuerpo del lector; pero luego, en un tiempo que los que observan no sabemos, ese mutismo se transformará en nuevas ideas, en otras emociones y en acciones diferentes.

Yuri Lotman (1979, p. 87) afirma que todo texto literario es una práctica social discursiva que contribuye a la construcción de una identidad individual y social porque es un discurso modelizador que se codifica con el lenguaje y se plenifica en lo literario. La vida real es su objeto y materia porque la vida misma puede ser repensada críticamente desde el interior de la literatura y se convertirá en instrumento para el cuestionamiento, para la posibilidad de separarse, de distanciarse de ese mundo real y desde ahí pensar y repensar la transformación y el cambio.

La mixtura de diasistemas en los que se configura el mundo literario tiene como finalidad producir el goce estético a través del poder de la palabra que provoca el estruendo, la

«desconlocación»¹ o ruptura de los esquemas esperables. En efecto, la desconlocación permite el hallazgo de mundos alternativos y asociaciones múltiples e inesperadas que posibilitan la plurisignificación. Cuando el lector ingresa en el mundo posible puede repensar situaciones desde la «distancia estética» y producir re combinaciones para modificar incluso sus propias prácticas vitales; en este reflexionar se produce el conocimiento simbólico.

Dicho conocimiento es el entendimiento de situaciones simuladas que se logra por vía de la vivencia artística o filosófica y no de la experiencia demostrable. Se vehiculiza a través de diversos códigos: la pintura, la música, la expresión corporal, las ilustraciones, las letras. La relación de los sujetos con el dolor, la tristeza, la alegría, la pasión, el amor, la idea de muerte, de exilio, de discriminación, de ridiculidad, de identidad, la naturaleza como en el poema de Hugo Padeletti (que se presenta a continuación), pueden afrontarse por medio de relaciones tangibles o intangibles.

La primera relación remite a una actitud comprobable, ya que puede verificarse de diferentes modos: por medio de las expresiones lingüísticas y otras condiciones socioculturales. Por el contrario, las intangibles constituyen una fuente de sentido y conocimiento o profundización personal, en donde el camino hermenéutico —el de la sospecha, el de la pregunta constante, el de la búsqueda de sentido— cobra fuerza, estas

1 *Desconlocación*: Procedimiento cognitivo de ruptura inesperada de esquemas mentales y de contenidos esperables. Produce humor, sorpresa, conmoción; mientras más inesperada y novedosa es la irrupción de lo extraño en el esquema de contenidos mentales, más profunda es la creatividad de un texto, más original y mayor la valía literaria. En *Girando el lexicón* (Amadeo, Chaab, Miranda y Quesada, 2001, p. 87).

segundas son las denominadas simbólicas. Leamos el poema de Hugo Padeletti:

Habría que girar alrededor
 de ti, como lo hace esta mosca,
 para captarte en toda tu extensión
 redonda (tierra al fin),
 verdirroja,
 brillante, suavemente
 perfumada.
 Habría que clavarte los dientes
 después para saberte
 crujiente,
 pulpa agridulce que da ganas
 de tragar.
 Y habría que alejarse y regresar
 de pronto, distraído
 de todo,
 para sentirte, oculta,
 reposar en tu forma.
 Rotunda, irrefutable,
 inequívocamente modelada
 por la luz sobre el plato
 escuetamente blanco,
 qué opulencia despliegas simplemente
 por ser así:
 manzana
 y no la nada.
 (Padeletti, 2008, p. 13).

Una manzana, solo una manzana convertida en zarpazo lírico. Veinticinco versos en los que el que contempla se sos-

tiene en una especie de trance entre el objeto real y su configuración. El «sujeto lírico», con quien se identifica el lector, puede llamarse Hugo, Marita, Juana o Juan, puede tener cualquier edad y habitar en cualquier punto del planeta tierra se ha conmocionado con una manzana. Esta le ha generado un sentimiento, una emoción que lo conmueve. La fruta ha disparado en él un proceso que genera una semiosis, un encadenamiento de significados y significantes que delinean imágenes nítidas, móviles, coloridas, crujientes, para hincar el diente y originar sentidos diversos. Manzana redonda, manzana como tierra, manzana que habilita un proceso digestivo en el que la fruta se mastica, se traga, se digiere. Manzana irrefutable que está ahí, al alcance de las posibilidades que abre capas de futuro, que evita la nada. Una secuencia de escenarios posibles, físicos, cognitivos, sensibles.

La impactante imagen de la manzana que invita a habitar el mundo con formas, colores, sensaciones, sonidos, como un todo que combate la nada se abre con la *fase de la activación emocional*, con la disposición de los estados del ser para la lectura. Luego se delinea la *fase de la vivencia* del poema que didácticamente puede ser una lectura escénica, una lectura silenciosa, una tertulia. Es en esta fase en la que las emociones y sensaciones de la *activación emocional* cobran fuerza para dar lugar a imágenes mentales, sensoriales, ecos interiores que habilitan luego o concomitantemente la *fase de comprensión y apropiación* de la poesía. No obstante, esta fase solo se activa si el lector ha aceptado *el pacto lírico* que comienza a dibujarse desde el primer instante de la fase de *activación emocional*. Las fases mencionadas cierran su circuito con la *fase de construcción de conocimiento simbólico* que es el punto en que el lector o hermeneuta logra construir un texto otro, un saber diferente pero anclado en el texto de origen leído o escuchado.

Asimismo, esta última oficia como puente para que el lector acopie ese saber en su archivo mental, por lo tanto, acrecienta su capital interno, no solo a nivel cultural, sino a nivel íntimo, de subjetividad, de emocionalidad, de sabiduría. Esta fase, como parte fundante del proceso de lectura, fortalece el factor humano.

En otras palabras, las fases presentadas conforman el MHS mencionado anteriormente. De esta manera, la lectura que se traslada al movimiento concéntrico: centrífugo y centrípeto de las repercusiones lectoras y que se dibuja entre las imágenes y efectos contextuales (Chaab, 2018) que giran y se establecen en la mente del lector tienen vida por la lectura intersticial (Albarelo, 2019) que va desplazando el horizonte del lector porque ingresa y permanece en el *pacto lírico* porque se entrega, porque se deja llevar por los versos «llenos de sentimientos» y posibilita la reflexión sobre los procesos metacognitivos. Así emergen y pasan al plano de la expresión manifiesta en *fase de comprensión y apropiación*. En este punto el lector o hermeneuta representa el contenido del texto y lo internaliza, lo hace suyo para generar un texto otro, un texto propio enlazado con el texto leído, que nace desde él pero que es propio, que es otro, que se transforma en un texto del lector. Dicha transformación de un texto en otro, la denominamos *fase de construcción del conocimiento simbólico o cierre del círculo hermenéutico*. No más preguntas, no más rotaciones, quietud... Hasta que una nueva lectura, una nueva observación comienza y reconfigura ese conocimiento creado por otros (aunque el 'otro' sea uno mismo en unas circunstancias diferentes).

La conformación de un conocimiento otro desde la poesía, desde el pacto lírico y sus respectivos subgéneros se agudiza y se torna perfectible mediante la lectura profunda, intensa, que reconoce categorías de análisis. Estas contribuyen con

la acomodación de esquemas cognitivos luego de la ruptura o desconlocación que sufren a causa de los asedios poéticos. Leer *literatura*, leer poesía genera asombro, estupor, empatía, rechazo. Contar con categorías de análisis como las aportadas por Gustavo Zonana, quien a su vez nos aproxima la voz de Antonio Rodríguez, potencia la producción de conocimiento simbólico que fortalece el *mindset*² de todo lector.

En este sentido, concebir a la *literatura* como fuente de conocimiento simbólico es advertir también que es un constructo en el que se imbrican, al menos, tres dimensiones tal como se visualizan en el gráfico:



2 Caja de herramientas mentales para operar con lo factual y lo ficcional o conjunto de estrategias mentales para los mismos fines.

Las dimensiones o ámbitos graficados interactúan de maneras variadas entre ellos, creando interfases en su proceso de su aprehensión sensible y cognitiva. En la mente de los lectores los ámbitos suelen estar fusionados. He ahí los desafíos didácticos para la mediación de todo objeto literario y del pacto lírico específicamente. De esta manera, en orden a la disyunción entre procesos afectivos y mentales y de la correspondiente transferencia didáctica es que se proponen indicadores para el abordaje pedagógico de cada dimensión.

Mediación didáctica con «estruendo mudo»

En el MHS se consideran, se analizan y se imbrican las tres dimensiones citadas del objeto Literatura desde:

- La perspectiva de la interrogación constante;
- La construcción de sentidos a partir de los anclajes del poema; y,
- El nivel y la naturaleza de la aceptación del pacto lírico por parte del lector.

Las preguntas de la propuesta didáctica no están prefijadas, son las palabras, los versos, sus blancos, las voces enunciadoras, las imágenes las que van guiando las prácticas; de ahí la necesaria pericia lectora del mediador para el armado de las secuencias didácticas que tienen como fin la vivencia del «estruendo lírico» que contiene en sí la constitución de un conocimiento simbólico.

Recordamos que cada secuencia didáctica es un compendio de al menos tres estímulos (clases, prácticas, otros) que se concatenan en complejidad creciente. En el caso de la lírica es-

ta puede darse por la extensión de cada poema, por el hermetismo, por la cantidad de tropos y recursos de una poesía, por la naturaleza de la expresión lírica (más o menos impactante, más o menos reconocida o reconocible), entre otras variables. La complejidad creciente entre cada uno de los estímulos requiere, entonces, que las actividades didácticas que el profesor plantea sean cada vez más sofisticadas y más agudas, a fin de ir desafiando las posibilidades del análisis y la potencia del proceso de recreación y síntesis de lectura de los estudiantes.

A continuación, ofrecemos indicadores de análisis para poesías, atendiendo a los aportes de este mismo *Estruendo mudo* y del MHS (Chaab, 2018).

Dimensión A: La obra en sí misma, la poesía concreta, el poema, con sus versos y estrofas, con sus formaciones e indicadores para analizar según se detalla:

| | | | |
|--------------------|---|-------------------------|---|
| Formaciones | Interfase (vinculadas con dimensiones intra y extraindividual) | Afectiva general | <ul style="list-style-type: none"> · Selección léxica: sinominia, antonimia, campos semánticos, oxímoron (orientados a activación o reacción afectiva) · Inferencias ocasionadas o resultantes de la activación afectiva. · Tonalidad afectiva: empatía, unión, separación. · Anticipadores de sensaciones: repeticiones, encabalgamientos, puntuación. · Blancos y, sintaxis y combinaciones estróficas en función de la activación afectiva. · Reconocimiento de estados de ánimo por medio de recursos varios. · Representación de los padecientes (pacientes) del poema. |
|--------------------|---|-------------------------|---|

| | | | |
|--------------------|---|------------------|---|
| Formaciones | Interfase (vinculadas con dimensiones intra y extraindividual) | Subjetiva | <ul style="list-style-type: none"> · Escritor (acto de habla o intención ficcional) · Voz enunciativa (quién/es dicen, desde dónde, intención metaficcional) · Pacientes: quienes experimentan, en el poema, estados afectivos (quién/es padecen y por qué) · Sujeto lírico (cuando coinciden la voz enunciativa y la entidad padeciente, intención metaficcional) · Situación comunicativa (tiempo, espacio, interlocutores, a quién/es se dirige y por qué, en qué circunstancias) <ul style="list-style-type: none"> - Tiempo (cronologías) - Espacio (deícticos y otras expresiones de lugar) · Fundamento autobiográfico (lo factual) e intimidad de la voz enunciativa · Configuración de sentido (lo ficcional) · Paisaje antropomorfizado (tercera persona) · Alternancia de varias voces enunciativas · Interacción con representaciones sociales establecidas · Selección de entidades padecientes o pacientes (genera efectos contextuales-interfaz con dimensión intraindividual) · Deícticos y sus usos³ · Persona gramatical usada (por lo general la primera singular o plural) y usos estratégicos de pronombres personales⁴ · Roles y sus caracterizaciones: calificativos de sujeto lírico, elementos biográficos, nombres propios, espacios físicos |
|--------------------|---|------------------|---|

3 Pronombres, adjetivos demostrativos, adverbios de tiempo y lugar que localizan tiempo y espacio.

4 · *Primera persona* (sujeto lírico); yo máscara (entidad figurada); yo objeto de problematización metapoética (entidad como tema a resolver, existencialismo, construcción y deconstrucción del yo).

· *Segunda persona* (remisión a datos de dimensión extraindividual); tú como

| | | | |
|-------------|--|-----------|--|
| Formaciones | Interfase (vinculadas con dimensiones intra y extraindividual) | Subjetiva | <ul style="list-style-type: none"> · Difracción afectiva: experimenta estados emocionales y los manifiesta <ul style="list-style-type: none"> - Difracción alegórica: construcción de una entidad que encarna virtud, pasión o emoción-personificación, metáfora o alegoría. - Difracción paisajística: mimesis y personificación, metáfora, caricaturas, dramatizaciones de paisaje rural o urbano que siente y es observado. - Aire empático desubjetivado: generación de estados afectivos difusos y englobantes, no atribuidos a un paciente particular en el discurso. |
|-------------|--|-----------|--|

problematización de la primera por desdoblamiento; tú como padeciente principal.

- *Tercera persona*: introducción de otros padecientes; como problematización o desdoblamiento del yo.
- *Omisión de pronombres personales y toda marca de persona* (búsqueda de despersonalización y objetivación).
- *Instancia de discurso fijo o móvil* (prevalencia o no de la voz enunciativa)
- *Momento de emergencia de la primera persona*.
- *Tensión entre enunciación monológica y polifónica* (intertextualidad-interfaz con dimensión extraindividual).

| | | | |
|-------------|--|----------|--|
| Formaciones | Propias del poema (dimensión del objeto literario en sí mismo) | Sensible | <p><i>Constitución sonora</i></p> <ul style="list-style-type: none"> · Versificación y usos creativos · Rima y usos creativos · Acentos · Efectos de la sintaxis y ordenamiento/ alteración de sus componentes · Signos de puntuación · Marcadores de discurso y términos relacionantes · Paralelismo anafórico · Recurrencia de sonidos <p><i>Constitución visual</i></p> <ul style="list-style-type: none"> · Disposición en la página: <ul style="list-style-type: none"> - Bloque y trazo - Lo lleno y lo vacío - Concentración y dispersión - Regularidad/ Irregularidad - Continuidad/ Discontinuidad - Rol de rasgos gráficos - Combinaciones estróficas: poema extenso, en prosa, caligrama - Los blancos y sus funciones <p><i>Vinculación de constitución sonora y visual</i></p> <ul style="list-style-type: none"> · Aceleración/Desaceleración |
|-------------|--|----------|--|

| | | |
|--------------------|------------------------------|--|
| Formaciones | Semántico-referencial | <ul style="list-style-type: none"> · Evocación para generar «presencias» · Metaforicidad (asignación de referentes metafóricos y metonímicos y eslabonamiento metafórico) · Tema y tópico · Reconocimiento y valoración de campos léxicos · Progresión temática: tema constante, tema lineal (encadenamiento), progresión de tema derivado, ruptura temática · Vinculación entre progresión temática y tipologías textuales: descripción, narración esquemática, escena, argumentación, diálogo. · Vinculación entre progresión temática y configuración global de la poesía: poema en serie, poema extenso, valoración del final del poema. · Vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido. · Vinculación entre diálogo textual y producción de sentido: intertextualidad e interdiscursividad: alusión, cita, transposición, paráfrasis/ écfrasis (propio de la interdiscursividad porque la implicación se da con otras artes). · Vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva |
|--------------------|------------------------------|--|

Dimensión B: La *intraindividual* acontece en el plano de los hechos, de lo real, en la mente y circunstancias del lector o hermeneuta. Así acaece la imbricación con lo ficcional, camina entre varios planos: lo factual, lo metaficcional y lo ficcional:

| Propias del lector | Interfase (con objeto en sí misma y dimensión extraindividual) |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> · Mundo mental (pensamientos, ideas, emociones del lector) · Escenificación mental · Amalgama cognitiva y conocimiento simbólico · Metacognición (monitoreo de los propios procesos de aprendizaje) · Constitución ética | <ul style="list-style-type: none"> · Efectos contextuales · Vinculación efectos contextuales y mundo ficcional · Vinculación con el entorno del hermeneuta · Analogías que establece el lector entre su propio mundo y el del poema · Fundamentación y conceptualización · Reconocimiento de la desconlocación · Intertextualidad |

Dimensión C: la *extraindividual*, para el presente trabajo solo se consideran el contexto de la obra y la intención o acto de habla del escritor (también llamada intención ficcional).

| Interfase (con objeto en sí misma y dimensión intraindividual) | Propias de lo extraindividual |
|--|-------------------------------|
| Acto de habla del escritor | Contexto |

Si se observa nuevamente el gráfico de las dimensiones de la *literatura* se advertirá que hay interfases, interzonas en las que los indicadores de todas las dimensiones pueden estar coexistiendo con el objetivo de construir no solo la representa-

ción del contenido de las poesías, sino también el conocimiento simbólico que de su lectura y análisis deviene. Este conocimiento simbólico es un *blending* o amalgama cognitiva entre lo que conformó la voz enunciativa del poema (con todas sus formaciones, la incidencia de las tres dimensiones y sus indicadores) y el mundo afectivo, subjetivo, sensible y semántico-referencial del lector o hermenauta.

Pedagógicamente, a los efectos de la construcción de los estímulos de cada secuencia, se aplica una metodología en fases que son:

1. Fase de activación emocional
2. Fase de vivencia literaria
3. Fase de comprensión y apropiación
4. Fase de conformación del conocimiento simbólico
o cierre del círculo hermenéutico.

A saber:

1. Fase de activación emocional: consiste en generar lazos afectivos entre el lector y el texto por abordar, es una estrategia de prelectura en la que también interviene el docente que propicia un clima de libertad de opinión, de confianza, de bonhomía. Es preciso y fundamental que se active el interés por el texto por leer. Las actividades pueden ser variadas: comentarios personales, preguntas sobre situaciones similares en la vida concreta de los lectores, conceptos de la sociedad, las familias y las personas sobre las temáticas de la obra por leer, audición de temas musicales, tertulias, producción de textos, entre otras propuestas. En esta fase predominan las estrategias de la formación afectiva.

2. Fase de vivencia literaria: constituye el punto de encuentro ficcional entre hacedor textual (escritor, voz enuncia-

dora, situación comunicativa) y lector, siempre mediados por la intervención docente. Esta será una actividad más artística que pedagógica: lectura escénica, lectura silenciosa, sonora, coral, dramatización, recitación sostenida por parte de los hermeneutas; pero disfrutará de la tranquilidad de que nadie «comprobará» si se leído de manera completa, entendido, reconocido, etc. Es una lectura que se realiza para el disfrute, con el objetivo del desplazamiento u ensanchamiento del horizonte de expectativas. Es una especie de suspensión de las coordenadas de tiempo y espacio reales para la conmoción cognitiva. Los lectores pueden marcar versos o palabras que los impacten y se sugiere que busquen información complementaria para enriquecer las estrategias de metacognición y llenado de vacíos de información. En realidad, la vivencia literaria transforma al lector escolar en lector para toda la vida, en autogestor, en «libro herido». En la segunda fase se conjugan en la mente del lector los indicadores de las cuatro formaciones nombradas por Gustavo Zonana (2024) y Antonio Rodríguez (2003).

3. Fase de comprensión y apropiación: quizás sea la fase más tradicional de la propuesta. Se pretende acceder a las significaciones y sentidos de las obras desde ejercicios semiestructurados en los que se requiere que el estudiante revele las intenciones metaficcionales (o de los pacientes), los procedimientos de ficcionalización (tales como metáforas, cosificaciones, etc.). Aunque también debe ir practicando analogías con su propio yo para ir conformando conceptos que cobrarán toda su relevancia en la fase última o de conformación de conocimiento simbólico. En la de comprensión y apropiación se pretende que el texto se internalice en el hermeneuta lector para que luego lo haga suyo convirtiéndolo en otro, en un texto propio y ya no del autor. En este punto la preponderancia es de las fases subjetiva, sensible y muchos de los indicadores

de la formación semántico-referencial se hacen presentes para generar interfaz con la cuarta y última fase de amalgama.

4. Fase de conformación del conocimiento simbólico o cierre del círculo hermenéutico: La apropiación que opera en la segunda fase del modelo didáctico se concretiza en la fase de construcción del conocimiento simbólico o cierre del círculo hermenéutico. En esta, el lector conforma sus propios conceptos habiéndose enriquecido con lo acontecido en mundo del poema y el mundo factual o de los hechos, habiendo descubierto y representado el punto de quiebre o desconlocación que hace que esa obra sea diferente y única. Este es el momento en que el lector «juzga» al pacto lírico y decide adherir o separarse, introyectarlo o eyectarlo de su ser. Es el punto en donde el hermeneuta toma posición frente a la composición poemática y puede argumentarla. Se produce entonces una especie de tercer dominio entre la obra en sí misma, la dimensión intraindividual en una extraindividual en donde el texto otro se atesora o se descarta, pero luego de haber construido relevantes juicios valorativos y críticos.

El derrotero pedagógico se organiza en fases y no en etapas, porque estas no se configuran en el tiempo con cortes exactos, sino porque se dan en un *continuum* espiralado de complejidad creciente desde lo cognitivo y desde lo afectivo, subjetivo, sensible y semántico-referencial. El tránsito de una fase a otra implica una zona gris, en donde exactamente opera el intertexto o *backstage* con sus múltiples relaciones; la interfaz habilita el avance en el proceso cognitivo. Esta zona imbricada por las interfases va estructurando el pensamiento para la conformación del concepto y su posterior ordenamiento en las matrices preexistentes del lector, a causa de las propiedades de modificabilidad cognitivas que se agilizan con la propuesta.

En el próximo capítulo se ofrecen tres secuencias didácticas (Díaz Barriga, 2013), con tres prácticas de lectura cada una a fin de ejemplificar la propuesta didáctica en la mediación del pacto lírico. La citada favorece la percepción, el reconocimiento y conformación del «estruendo», desde una concepción del pacto interactivo y transaccional de los textos literarios. Dicho pacto es una especie de ámbito en el que se negocia en forma constante el juego entre lo ficcional y lo factual, lo intraindividual y lo extraindividual con el poema, entre los cánones emocionales de producción y de recepción entre otras variables.

La metodología en fases propicia tanto la promoción como la mediación del pacto lírico toda vez que pone de relieve la experiencia radical del *pathos* (Zonana, 2024), de la pasión, del padecimiento de un escritor que transmuta en voz enunciativa, en el marco de una situación comunicativa. Su intención es volver a experimentar una situación afectiva que pretende generar empatía con la emocionalidad del lector o hermeneuta en sus circunstancias y simultáneamente, conformar un conocimiento alternativo, enriquecido por la experiencia de la lectura de poesías.

El pacto lírico tiene como núcleo la valoración del sentir de seres humanos de cualquier edad y condición. Se manifiesta por medio del lenguaje a través de un enunciador que genera una especie de introyección en el lector o lectora, para que lo haga suyo, para que se sienta identificado. Este proceso de empatía se da de manera casi involuntario en la lírica. En cambio, el pacto fabulante (narrativa y dramaturgia) se acepta, en este se representa y no se fusionan los padecimientos, el lector o espectador sabe que está frente a una ficción, puede identificarse, obviamente, pero hay una decisión explícita de ceder ante la ficción. En el pacto lírico, el lector se fusiona en la reexperimentación de estados afectivos reales

o simulados porque estos le pertenecen por el solo hecho de compartir rasgos de humanidad con quien originó y actuó en el contexto de producción, ingresa al universo lírico de manera relajada, sin oponer resistencia, porque el poema apela a la subjetividad compartida, íntima y atemporal. El lector experimentante, el padeciente y la voz enunciadora son una sola entidad indivisible y el hermeneuta «vuelve a sentir» o «siente desde otro lugar» pero con percepción de propiedad. El pacto lírico es lúdico, porque hace «sentir» porque los lectores se emocionan y conmueven desde el «volver a padecer» o «padecer». La formación sensible cobra relevancia en este revivir de estados afectivos y en la construcción de conocimiento simbólico que pasa a formar parte del capital de saberes de los «padecientes lectores».

El modelo didáctico que se implementa fue validado con estudiantes de entre 15 y 19 años en 2013 y se implementa con reformulaciones desde entonces y hasta la fecha con jóvenes, niños y adultos, en escuelas urbano-estatales, Institutos de Formación Docente y Universidades de Mendoza y otras provincias de Argentina. Su evaluación nos impulsa a proponerlo para su trabajo en las aulas, con la convicción de que dota de una «manera de abordar la lírica y su pacto reexperimentante» para generar amalgama cognitiva asertiva. En este sentido, el psicólogo Williams James (Gardner y Davis, 2014, p. 39) manifiesta que las costumbres hacen posible el ritmo de la vida y generan el potencial para el progreso o retroceso de la humanidad. Analizando esta enunciación a la luz del modelo elaborado, se advierte que la asiduidad con que se acceda al texto lírico a través de un mismo o similar derrotero de actividades generará seguridad, confianza y certeza en el análisis, lo que profundizará el placer lector y el grado de intensidad de la conmoción

estética. La frecuencia de lectura y el derrotero en fases de comprensión favorece la «generación de lectores»⁵. El MHS vislumbra la autogestión de lectura constructiva como fin último porque fomenta un alumno activo, constructor de su propio conocimiento a través de procesos de: reflexión, comparación, reconocimiento, conceptualización y enriquecimiento de marcos éticos y cognitivos. La «mayéutica socrática»⁶ se hace presente en el diálogo permanente entre hermeneuta o lector, texto, contexto y profesor. Se formulan preguntas, se dan respuestas, se debaten, se reformulan y se concluye en conceptos más o menos válidos. Estos resultan relativamente certeros hasta nuevas preguntas y respuestas superadoras de las anteriores. Los nuevos interrogantes, en el caso del MHS, serán planteados por relecturas, reflexiones, otros contextos de recepción y otras intertextualidades, otras mediaciones, otras estrategias de sistematización de conocimientos, entre posibilidades varias que se presentan en la vida del lector.

En el MHS, el docente es un mediador, un orientador, un investigador que repregunta y valora constantemente la práctica propia y de los estudiantes, en función del aprendizaje; pero por sobre todas las caracterizaciones, para abordar este modelo, hay que ser lector/ lectora, disfrutar con el pro-

5 Lector: individuo para el que la lectura es necesaria, placentera, autogestionada, no impuesta desde el mandato social. El lector es quien se «mantiene leyendo», el habituado.

6 La mayéutica consiste en el método con el que Sócrates hace llegar a sus interlocutores al conocimiento de nociones que estaban latentes en ellos a través de un diálogo hecho de numerosas preguntas. En griego la palabra «*mayeutikós*» significa «perito en partos». El maestro es como un partero que da a luz el conocimiento mantenido en el interior del discípulo. La idea está desarrollada en el diálogo platónico *Teeteto*.

ceso de inmersión en los textos, zambullirse en la ocasión y el proceso de la construcción de sentidos. El profesor es uno más del grupo, en palabras de Freire: «El hombre es un ser de relaciones y no solo de contactos, no solo está en el mundo sino con el mundo» (2007, p. 28); en efecto, el estudiante irá creciendo en su proceso, pero también el docente irá aprendiendo, reasignándose y educándose con el otro, con los otros.

Abordar didácticamente el pacto lírico implica establecer acuerdos implícitos o expresos (en el caso del aula de clases). El acuerdo es un proceso que construye un puente entre autores, docentes y mediadores (de un lado del río) y los estudiantes o potenciales lectores —que pasean por la rivera sin advertir, siquiera (en muchos casos)— la cercanía del puente. El conocimiento simbólico está del otro lado del cauce y el proceso de mediación es el puente en sí, la amalgama cognitiva (la fusión de conceptos, sensaciones, subjetividades, referencias) es justo el paso antes de llegar a tierra del otro lado del río, es el último paso que damos sobre el puente. De esta manera, la propuesta metodológico-didáctica constituye el cómo del proceso, el tránsito de una orilla a otra de un río bravo, turbulento con frecuencia, con crecidas inesperadas.

Así, el conocimiento generado por el pacto lírico es lo que favorece la reexperimentación de una emoción, de un sentimiento y moviliza las estructuras del lector: se queda pensando, se le eriza la piel, siente un temblor, un estruendo, una visión inesperada, un eslabonamiento de ideas diferente, una modificabilidad cognitiva, sensitiva, afectiva. El poema estremece sin sonido porque no traspasa los límites del cuerpo.

El estruendo es mudo y puede ser notado no solo por los lectores del poema, sino también por los observadores del pro-

ceso de lectura (en el caso pedagógico, el observador sería el docente). Átono movimiento que da señales: gestos, preguntas, búsquedas de información, lágrimas, sonrisas, inquietud, fastidio, alegría, escritura; que pueden sistematizarse y valorarse desde las formaciones afectiva, subjetiva, sensible y semántico-referencial que vinculan las tres dimensiones del objeto *literatura* que habilitan el umbral que transporta al *pathos*, humanizan.

Toda propuesta pedagógica requiere de una valoración de proceso y una final, no es objetivo de este trabajo centrarnos en la evaluación de las prácticas del capítulo 10, pero sí compartiremos algunos instrumentos que nos han ayudado en la tarea de evaluar para el sistema educativo en el cual trabajamos. El pacto lírico es quizás el más resbaladizo y evanescente para la medición, de todos los tipos de pactos literarios, es el más complejo porque su intencionalidad es la de volver a experimentar estados afectivos, porque movilizan la pasión, los padecimientos ¿algo más inclasificable e inefable que eso?

Volvemos igual a la disyuntiva sistémica de tener como objeto de estudio, lo que en realidad es un objeto de arte y forzamos un poco criterios e indicadores para utilizar en nuestro rol docente con el objetivo de ayudar a otros a complejizar sus procesos de lectura, en este sentido proponemos observar cinco niveles de lectura que luego pueden especificarse en una rúbrica con indicadores observables según la poesía y el momento del proceso educativo en el que el grupo de lectores se encuentre:

| Lectura | | |
|---|---|--|
| Literal | Comprensiva | Interpretativa |
| <p>Decodificación de sonidos, manejo de figura tonal, fluidez lectora. Etapa de alfabetización.</p> | <p>Representación del contenido del texto con vocabulario técnico o paráfrasis que refieren al vocabulario técnico.</p> | <p>Reconocimiento de la intención del escritor y reordenamiento de esquemas cognitivos en función de ese reconocimiento.</p> |

| Lectura | |
|---|---|
| Constructiva | Metacognitiva |
| <p>Producción de un conocimiento otro, de un texto otro, anclado en el texto fuente (expansión, contraargumentación, extensión referencial, comparación, etc.). Monitoreo de los propios procesos de lectura.</p> | <p>Crítica y autoevaluación para enriquecimiento del proceso cognitivo, capacidad de autocrítica y autoenmienda, tolerancia, aceptación de la lectura como proceso de ensayo y error.</p> |

En la tabla se describen cinco fases de complejidad del proceso lector. Estas están directamente relacionadas con edad y trayectoria de los estudiantes que leen. Esta propuesta está destinada a lectores adultos, estudiantes que se espera que hayan desarrollado, al menos, la fase de la lectura comprensiva y sería esperable que varios ya se hayan aventurado en las otras. No obstante, los que caminamos aulas podemos dar fe de que no siempre es así en los grupos de un quinto año de secundaria o de un primer año de universidad. En caso de que no se dé lo esperable, el docente tendrá que diseñar las estrategias necesarias para que al finalizar el primer año de universidad todos hayan desarrollado la lectura metacognitiva que es la que garantiza el aprendizaje para toda la vida.

En síntesis, porcentajes establecidos para estudiantes de un quinto año de secundaria o un primer año de universidad:

| Lectura | | | | |
|--|---------------------|------------------------|----------------------|-----------------------|
| Literal 0 % | Comprensiva 20 % | Interpretativa 25 % | Constructiva 25 % | Metacognitiva 30 % |
| <p>La lectura es un proceso de construcción de sentidos que se va desarrollando y complejizando de manera creciente. Los porcentajes se van sumando. Si un estudiante presenta problemas en su lectura literal⁷ (deletrea, silabea, no respeta figura tonal, no evidencia figura tonal, no respira adecuadamente y esto afecta la fluidez lectora), corresponde 0 %.</p> <p>Si logra representar el contenido del texto, resumirlo, parafrasearlo, pero no interactúa con el texto incluyendo críticas, está en nivel de lectura comprensiva⁸, corresponde 20 %.</p> <p>Si logra la lectura comprensiva (20 %), y reconoce la intención del autor, sus causas y consecuencias a nivel textual, está en nivel de lectura interpretativa⁹ y suma 25 % (45 %).</p> <p>Si evidencia lectura interpretativa (25 %), es porque antes desarrolló también la comprensiva (20 %) y además puede producir un texto otro con anclaje en el texto fuente (poesía dada por el profesor, en este caso), está en nivel de lectura constructiva¹⁰ y suma 25 % (70 %).</p> <p>Si el estudiante además de la lectura constructiva –25 %– (que subsume la comprensiva y la interpretativa, –45 %–) puede hacer su propia autocrítica, evaluación y enmendar su lectura en pos de una construcción más asertiva, está en lectura metacognitiva¹¹ y suma 30 %.</p> <p>El total es 100 %.</p> | | | | |

7 *Lectura literal*: nivel desarrollado esperable al terminar el primer ciclo de primaria (tercer grado).

8 *Lectura comprensiva*: nivel desarrollado esperable al terminar el tercer ciclo de primaria (sexto o séptimo grado).

9 *Lectura interpretativa*: nivel desarrollado esperable al terminar el primer ciclo de secundaria (segundo o tercer año).

10 *Lectura constructiva*: nivel desarrollado esperable al terminar el segundo ciclo de secundaria (quinto o sexto año).

11 *Lectura metacognitiva*: nivel desarrollado esperable al terminar el primer

Las secuencias del capítulo 10 están organizadas por complejidad creciente, se espera que el docente elabore una rúbrica al terminar cada estímulo o al cerrar la secuencia, siempre deberá tenerse en cuenta la complejidad creciente entre la primera rúbrica, la segunda y así sucesivamente. Es relevante que los estudiantes lectores estén notificados de los indicadores que se evaluarán y cuáles son los puntos de corte¹² que evidencian la mejoría de la complejidad creciente. Los puntos de corte pueden consensuarse con los lectores al iniciar las prácticas-estímulo o las secuencias, según sea la consideración del mediador docente, para dotar de agilidad y relevancia al proceso de evaluación se sugiere incluir en la rúbrica solo los puntos de corte. Estos deben estar trabajados en el estímulo para dotar de coherencia a las instancias de aprendizaje y su correspondiente valoración. A continuación, se ofrece una rúbrica modélica que se modulará según la naturaleza de la poesía que se aborda.

Rúbrica modélica

Según lo detallado, ya sabemos que el mediador docente terminará, según la poesía a analizar, los puntos de corte seleccionados para evaluar. Se recomienda elegir, como mínimo, tres y como máximo siete en cada estímulo para incrementar la asertividad valorativa. Se sugiere, además, ir graduando los

año de estudios superiores.

12 Estrategias analíticas que posibilitan que tanto el evaluado como el evaluador puedan clasificar y explicar el «estado cognitivo» del nivel de lectura. Son evidencias de lo que se ha aprehendido y de lo que no; permiten la mejora y dependen de las finalidades pedagógicas del estímulo o secuencia.

indicadores de las rúbricas, en complejidad creciente en cada secuencia. De este modo, los puntos de corte serán menos complejos en el estímulo 1 y requerirán mayor esfuerzo cognitivo en el 3.

Los indicadores constituyen evidencias de aprendizaje y se organizan en las rúbricas según las dimensiones del objeto literario que se esté valorando.

| Nivel Indicador | Lectura metacognitiva (30 %) | Lectura constructiva (25 %) | Lectura interpretativa (25 %) | Lectura comprensiva (20 %) | Lectura literal (0%) |
|---|---------------------------------|--------------------------------|----------------------------------|-------------------------------|----------------------|
| Dimensión intraindividual | | | | | |
| Vincula el mundo mental del hermeneuta con el entorno | | | | | |
| Reconoce y manifiesta efectos contextuales | | | | | |
| Fundamenta con causas-consecuencias, cifras, relación entre campos semánticos, formaciones: afectiva subjetiva, sensible, semántico-referencial, etc. (según el estilo discursivo de la poesía en cuestión) | | | | | |
| Detecta y formula la desconlocación (nivel semántico, sintáctico, fonológico, grafemático, etc.) | | | | | |
| Configura y enuncia el conocimiento simbólico, anclado en el texto fuente | | | | | |

| <p>Dimensión del objeto en sí mismo (según la poética y contextualización de la poesía que se analiza, no siempre estarán todos los indicadores expresados en la siguiente tabla, o no será relevante según las finalidades pedagógicas de los estímulos y secuencias).</p> | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|
| <p>Formación afectiva</p> <p>Devela, manifiesta y fundamenta la vinculación de los campos léxicos y semánticos con la representación de los estados afectivos de la voz enunciativa y del lector (efectos contextuales)</p> <p>Asigna y fundamenta la tonalidad afectiva de la poesía</p> <p>Asigna y expresa el sentido de los blancos, la sintaxis y las combinaciones estróficas con los estados afectivos de la voz enunciativa y del lector</p> <p>Anticipa y fundamenta estados afectivos a través de: encabalgamientos, puntuación, etc. (según la poesía seleccionada)</p> <p>Clasifica, describe, categoriza y fundamenta respecto de los sujetos padecientes del poema</p> | | | | | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>Formación subjetiva</p> <p>Identifica la voz enunciativa: quién/es dicen, desde dónde, etc.</p> <p>Diferencia voz enunciativa de sujeto lírico</p> <p>Reconoce y fundamenta alternancia de voces enunciativas</p> <p>Construye las entidades experimentantes de los padecientes</p> <p>Investiga y determina 'lo factual' que puede evidenciarse en el poema (fundamento autobiográfico)</p> <p>Compara, enuncia y fundamenta diferencias entre 'lo factual' y 'lo ficcional', con apoyo en la construcción estilística de la poesía</p> <p>Deconstruye paisajes antropomorfizados</p> <p>Localiza y/o infiere información de la situación comunicativa del poema: tiempo, espacio, interlocutores, circunstancias de enunciación, otros)</p> <p>Valora y fundamenta uso de deícticos</p> <p>Asigna relevancia a la persona gramatical utilizada, así como al uso estratégico de pronombres personales</p> | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>Interpreta las difracciones alegóricas: conforma entidades que encarnan virtudes, pasiones, emociones, asigna referentes metafóricos y metonímicos de las entidades, otros</p> <p>Interpreta las difracciones paisajísticas: reconoce mimesis, personificaciones, caricaturizaciones, dramatizaciones de paisajes que se representan</p> <p>Reconoce y fundamenta el aire empático desubjetivado</p> <p>Detecta y fundamenta interacción con representaciones sociales establecidas (sumatoria, ruptura, recombinación): desconlocación</p> <p>Define y fundamenta la intención ficcional o acto de habla ilocutivo</p> | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>Formación sensible</p> <p>Analiza y asigna sentido a la constitución sonora: versificación, rima, acentos, efectos de sintaxis, puntuación, relacionantes, paralelismo, aliteración, otros y sus usos creativos</p> <p>Observa y valora el sentido de la constitución visual: bloque, trazo, blancos, continuidad, rasgos gráficos, combinaciones estróficas y sus funciones</p> <p>Relaciona y fundamenta las constituciones: sonora y visual para la reexperimentación del estado afectivo</p> | | | | | |
| <p>Formación semántico-referencial</p> <p>Activa la evocación para generar «presencias»: entidades padecientes, desde la conformación semántico-referencial</p> <p>Asigna referentes metafóricos y metonímicos y los eslabona</p> <p>Determina y valora campos léxicos en función de las entidades padecientes y la reexperimentación de estados afectivos</p> <p>Detecta progresión temática: encadenamientos, progresión de temas y subtemas, rupturas y combinatorias temáticas</p> | | | | | |

| | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|
| <p>Identifica secuencias de tipologías textuales y las vincula con la progresión temática</p> <p>Reconoce y valora la progresión temática y la configuración global del sentido: poema en serie, poema extenso, poema breve, caligrama, otros</p> <p>Entrama y fundamenta figuras retóricas con conformación general del sentido</p> <p>Reconoce, analiza y fundamenta imbricación del sentido y diálogo textual: intertextualidad e interdiscursividad (alusión, cita, transposición, paráfrasis, écfrasis)</p> <p>Mixtura vinculación del concepto con formas estilístico-discursivas</p> <p>Enuncia con pertinencia y fundamenta tema y tópico</p> | | | | | |
| Dimensión extraindividual | | | | | |
| Acto de habla ilocutivo | | | | | |
| Contextualización | | | | | |

Se observará que algunos indicadores pertenecen a una y a otra dimensión, son los que corresponden a las interfases del objeto literario, desde la perspectiva de sus dimensiones. En una poesía pueden estar ubicados en una dimensión y variar

en otra, según el texto y las finalidades pedagógicas de complejidad creciente en los procesos de comprensión y producción.

En este sentido, la rúbrica (Hamodi, López Pastor, López Pastor, 2015) es un instrumento de evaluación que utiliza el docente para evaluar y/o calificar¹³. En las columnas de desagregación pueden escribirse los nombres de los estudiantes que están en cada nivel según el indicador (rúbrica colectiva por grupo de estudiantes) o puede desagregarse explicación de por qué el estudiante X está en «Lectura comprensiva» o cualquiera de las otras (si la rúbrica es elaborada de manera individual). Este instrumento armoniza las factibilidades didácticas porque permite elaborar sugerencias didácticas de evolución y profundización de los procesos tanto de enseñanza, como de aprendizaje.



13 *Evaluar*: proceso de recolección de información para análisis y toma de decisiones pedagógicas. Es formativa y por lo tanto procesual, se desarrolla en un esquema de tiempo. Es reguladora y sirve para comunicar al evaluado qué aspectos o estrategias debe mejorar para lograr el nivel más complejo de lectura que es la metacognitiva. En este sentido se advertirá que la mayoría de los indicadores requieren de fundamentación (operación mental que habilita, fortalece, contribuye a los procesos de autochequeo del aprendizaje). *Calificar*: asignación de una nota alfanumérica que se le asigna a un estudiante. Es sumativa, certificadora, comparativa y de control.

Capítulo 10

Secuencias didácticas para la mediación del pacto lírico y su estruendo

Mientras más poesías se leen, más rápida y asertivamente se van configurando nuevos textos en la mente del lector. Daniel Israel solía decir que una Didáctica de la Literatura podía ser simplemente una práctica sostenida de un *corpus* literario. Hoy las Neurociencias (Da Fonseca, 2011; Dehaene, 2015), la Poética Cognitiva (Alemán, 2019; Díaz Mejía, 2008; Hernadi, 2002; Turner, 2002; Stockwell, 2002; Wilson, 2011) y la Educación Literaria (Mendoza Fillola, 2011) nos explican los porqués de su afirmación.

Veamos ahora concretamente cómo podrían elaborarse secuencias didácticas (Díaz Barriga, 2013) para jóvenes y adultos, con el fin de abordar y vivenciar el pacto lírico. Esto tiene como punto de partida, el disfrute y la empatía con las poesías y su lectura o escucha. A modo de ejemplo, ofreceremos tres sugerencias siguiendo el MHS desarrollado en el capítulo anterior.

Según los aportes de Díaz Barriga, hemos organizado las secuencias vinculando sus apartados con las fases del MHS, de esta manera proponemos el siguiente modo de elaboración para las prácticas de lectura:

Actividades de apertura

Fase de activación emocional

Actividades de desarrollo

Fase de vivencia literaria

Fase de comprensión y apropiación

Actividades de cierre

Fase de cierre del círculo hermenéutico

A su vez, en cada fase, las actividades concretas para los estudiantes tienden a desarrollar los niveles de lectura en complejidad creciente y a puntualizar en los indicadores concretos que Gustavo Zonana expone en capítulos anteriores. La dimensión de la *literatura* como la obra en sí misma, como centro de la mediación es la que cuenta con los indicadores de las formaciones: afectiva general, subjetiva, sensible y semántico-referencial; pero no debemos perder de vista que la lectura es un proceso complejo que fusiona, en su concreción todos los indicadores. La diferenciación en formaciones, fases y luego en estímulos y secuencias es a los efectos epistemológico-didácticos, para favorecer la mediación. A esto debemos agregar que cada poema va marcando el camino en que permite ser analizado: en efecto, en un estímulo podemos encontrar una actividad referenciada en tal indicador y en otro, podemos hallarla vinculada con uno distinto.

Se observará que cada consigna aclara entre paréntesis el o los indicadores de análisis a los que hace referencia, esto facilita la metacognición tanto del mediador, como del estudiante y dota de rigor epistemológico a las prácticas pedagógicas

organizadas en secuencias didácticas. Usualmente se reitera la implementación de indicadores porque entendemos que este modelo desarrolla capacidades y las mismas se logran con la habitualidad de acciones. Estas últimas, realizadas de manera frecuente, generan estructuras cognitivas que se conforman a medida que transcurre el tiempo (un mes, un trimestre, un semestre, uno o tres años) y las prácticas pedagógicas de manera sistémica. De esta manera se trazan los caminos de interpretación, se habilitan, se diversifican en el hacer mismo de la lectura y su práctica. Introyectar un modo de leer poesía anima a leerla con confianza, a mediarla, a disfrutarla con otros, ensancha el territorio lírico tanto de profesores como de estudiantes.

Es importante destacar que cada texto, que cada poema (en nuestro caso), según la constitución de las formaciones ya abordadas, va orientando la mediación pedagógica que elabora el docente. No es preciso trabajar todos los indicadores en cada texto, sería infructuoso, las poesías son inagotables. Se sugiere priorizar la formación que destaca en cada texto, según la propiocepción del mediador profesor. A modo de ejemplos: en el «Romance de la luna luna» de García Lorca se aborda con mayor intensidad la integración del pacto lírico y del pacto fabulante, con la combinatoria de voces y de pacientes. Por lo tanto, no sería necesario profundizar en el análisis de la formación sensible ya que no es un insumo clave para la reconstrucción del mundo textual para el lector. Por el contrario, en el Poema inicial de «Espantapájaros» de Oliverio Girondo se podría valorar especialmente la formación sensible ya que es la preponderante y puede comprometer la reconstrucción lírica del texto por parte del lector.

Reforzamos la idea de que cada mediador, al elaborar sus prácticas, discierne qué formaciones poseen mayor gravitación en la conformación del poema a compartir y según eso,

serán los indicadores que focalice para el disfrute, comprensión, interpretación y construcción textual (también gravitará el tiempo pedagógico para trabajar la práctica y la secuencia, las características del grupo humano con el que se realizará la mediación, entre otras variables). Con tal propósito, en este libro pretendemos trabajar varios indicadores en las poesías, para cada una de las formaciones nombradas, a fin de ofrecer multiplicidad de ejemplos.

Como criterio de selección de poemas que integran las secuencias hemos escogido la clásica variable geográfica¹, por lo tanto, presentamos las prácticas de mediación pedagógica, para el pacto lírico según se detalla:

1. Poesías de Literatura Universal;
2. Poesías de Literatura Latinoamericana; y,
3. Poesías de Literatura Argentina.



1 Otros criterios de selección pueden ser: temático, motivo literario, edad, período literario, etc.

Secuencia 1: Poesías de Literatura Universal

Práctica 1: «Romance de la Luna Luna», Federico García Lorca

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Le gusta contemplar a la luna? ¿Por qué?

(Mundo mental del hermeneuta, fundamentación, inferencias ocasionadas y tonalidad afectiva vinculada con el lector que propicia la activación de la formación afectiva).

1.2. ¿Ha descubierto formas en ella? ¿Cuáles?

(Anticipación de formación sensible).

1.3. ¿En qué lo hace pensar, qué le evoca? Cuéntenos oralmente, tiene dos minutos reloj, luego pasa la palabra a otro compañero y así sucesivamente, tiempo previsto aproximado: 15 o 20 minutos.

(Anticipadores de sensaciones, evocación para generar «presencias», reconocimiento de estados de ánimo, voz enunciadora, vinculación entre progresión temática y configuración global de la poesía, interacción de representaciones sociales establecidas, representación incipiente del contenido textual).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Escuche la lectura de la poesía:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.

El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño déjame, no pises,
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con el niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
el aire la está velando.
(García Lorca, 1991, pp. 393-394).

(Práctica atencional y anticipadores de sensaciones, efectos contextuales, entidades experimentantes de estados afectivos).

2.2. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se refieran a lo que ha sentido.

(Activación afectiva general, tonalidad afectiva, evocación para generar «presencias», recurrencia de sonidos y efectos contextuales).

2.3. ¿Por qué infiere que ha sentido esas sensaciones con la lectura? Cuéntenos oralmente, tiene dos minutos reloj, luego pasa la palabra a otro compañero y así sucesivamente — tiempo aproximado para la consigna 16 minutos—.

(Efectos contextuales y formaciones: afectiva, subjetiva, sensible y semántico-referencial en general).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. Marque el sentido de los términos según el cotexto.

(Desambiguación léxica, metafóricidad, vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido de formación semántico-referencial).

Fragua

- Fogón para caldear metales para forjarlos
- Taller metalúrgico
- Engaño

Yunque

- Acero
- Herradura
- Pieza de hierro

Zumaya

- Nombre de mujer
- Candil
- Ave

Vela

- Vigilancia
- Localidad
- Contemplación

3.2. ¿Qué percepción de los gitanos y de la luna tiene el niño? Complete el cuadro.

(Mundo ficcional, voz enunciativa, situación comunicativa, alternancia de voces enunciativas, entidades experimentantes de estados afectivos, configuración de sentido de formación subjetiva, interacción con representaciones sociales establecidas y difracción alegórica de formación subjetiva).

| Gitanos | Luna |
|---------|------|
| | |

3.3. ¿Por qué supone que el niño pide a la luna que huya de los gitanos?

(Intención metaficcional, metacognición, inferencias ocasionadas por la activación afectiva, situación comunicativa y entidad experimentante de estados afectivos de la formación subjetiva, vinculación entre progresión temática y tipologías textuales: diálogo).

3.4. Dibuje alguna imagen de la luna o del olivar, a partir de la lectura y de sus percepciones.

(Escenificación mental, constitución y vinculación visual y sonora de formación sensible, difracción paisajística de formación subjetiva).

3.5. El romance cuenta una historia ¿cuál es el conflicto? ¿Cuál la resolución? Luego de explicarlo, extraiga los versos y/o palabras que lo evidencian.

(Relación concepto y forma estilístico-discursiva, progresión temática, vinculación entre esta, tipologías textuales y configuración general de la formación semántico-referencial).

3.6. Fundamente con sus palabras los siguientes versos:

—¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna con el niño de la mano.

(Justificación y fundamentación, tonalidad afectiva de unión o de separación de formación afectiva general, situación comunicativa, entidad experimentante, configuración de sentido, paisaje antropomorfizado, alternancia de voces enunciativas, roles y sus caracterizaciones, rima y sus usos de formaciones subjetiva y sensible y formación semántico-referencial).

3.7. ¿Qué estados afectivos manifiestan la luna, los gitanos, la zumaya?

(Difracción alegórica; aire empático desubjetivado).

3.8. Extraiga del poema versos o palabras que anticipen el estado final del niño y explique, en cada caso qué le provocaron esos versos o palabras.

(Relación entre efectos contextuales, mundos ficcionales, detección de subgéneros poéticos asociados a estados afectivos, progresión temática y vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de la formación semántico-referencial).

3.9. ¿Qué relaciones puede establecer con «La luna» de Jaime Sabines?

La luna se puede tomar a cucharadas
o como una cápsula cada dos horas.
Es buena como hipnótico y sedante
y también alivia
a los que se han intoxicado de filosofía.
Un pedazo de luna en el bolsillo
es mejor amuleto que la pata de conejo:
sirve para encontrar a quien se ama,
para ser rico sin que lo sepa nadie
y para alejar a los médicos y las clínicas.
Se puede dar de postre a los niños
cuando no se han dormido,
y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos
ayudan a bien morir.

Pon una hoja tierna de la luna
debajo de tu almohada

y mirarás lo que quieras ver.
 Lleva siempre un frasquito del aire de la luna
 para cuando te ahogues,
 y dale la llave de la luna
 a los presos y a los desencantados.
 Para los condenados a muerte
 y para los condenados a vida
 no hay mejor estimulante que la luna
 en dosis precisas y controladas.
 (Jaime Sabines, 1994, p. 346)

(Vinculación entre diálogo textual y producción de sentido).

3.10. ¿A qué hace referencia la luna en poema de Federico García Lorca y en el de Jaime Sabines? Complete el cuadro.

| Romance de la luna luna | La luna |
|-------------------------|---------|
| | |

(Tonalidad afectiva, inferencias, selección léxica, representación de los padecientes de la formación afectiva, voz enunciadora de la formación subjetiva, metafóricidad, reconocimiento y valoración de campos léxicos, y tema; formación semántico-referencial, difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. ¿Qué era la luna para usted antes de leer el poema?

(Vinculación con el entorno del hermeneuta, vinculación entre el mundo mental del hermeneuta y su entorno).

4.2. ¿Qué era la luna para la cultura española según lo manifiesta García Lorca?

(Contextualización, interacción con representaciones sociales establecida: formación subjetiva).

4.3. ¿Cómo considera al símbolo de la luna luego de la lectura de los poemas de García Lorca y de Sabines?

(Amalgama cognitiva).

4.4. ¿Qué aporta cada uno de estos poetas a nuestra representación previa de la luna? ¿En qué reside su originalidad? ¿Es la de García Lorca una poesía creativa? ¿Y la de Sabines? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

4.5. ¿Cuál de las dos poesías con el motivo literario de la luna es más desconlocante para Ud.? ¿Por qué?

(Fundamentación y posicionamiento estético-cultural).

4.6. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Qué «conmoción» se le produjo (estruendo mudo)? ¿Por qué?

(Conceptualización y construcción de conocimiento simbólico).

Práctica 2: «Vagabundo», Giuseppe Ungaretti

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Alguna vez se ha sentido fuera de sitio, como que pertenece a otro lugar y a otras circunstancias?

(Mundo mental del hermeneuta, evocación para generar «presencias» de la formación semántico-referencial).

1.2. Cuente brevemente su experiencia, ya sea que contestó 'sí' o que contestó 'no' a la pregunta anterior.

(Anticipación y reconocimiento de estados ánimo de la formación afectiva general, evocación de amalgama cognitiva previa y metacognición).

1.3. ¿Por qué cree que se produjo o se produce la evocación?

(Metacognición).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Escuche la lectura de la poesía:

«Vagabundo»
(Campo di Mailly maggio, 1918)

En ningún
sitio
de la tierra
me puedo
afincar

A cada
nuevo
clima
que encuentro
descubro
transido
que
ya una vez
le estuve
acostumbrado

Y me desprendo siempre
extranjero

Naciendo
vuelto de épocas demasiado
vivas

Gozar un solo
minuto de vida
inicial

Busco un lugar
inocente
(Ungaretti, 2009, p. 68).

«Girovago»
(Campo di Mailly maggio, 1918)

In nessuna
parte
di terra
mi posso
accasare

A ogni
nuevo
clima
che incontro
mi trovo
languente
che
una volta
già gli ero statu
assuefatto

E me ne stacco sempre
straniero

Nascendo
tornato da epoche troppo
vissute

Godere un solo
minuto di vita
iniziale

Cerco un paese
inocente

(Práctica atencional y anticipadores de sensaciones, efectos contextuales, entidades experimentantes de estados afectivos).

2.2. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se refieran a lo que ha sentido.

(Activación afectiva general, tonalidad afectiva, evocación para generar «presencias», recurrencia de sonidos y efectos contextuales).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. Elija dos versos de la poesía de Ungaretti que lo/la hayan conmovido y explique oralmente a sus compañeros por qué los ha seleccionado.

(Activación afectiva, efectos contextuales de la dimensión intraindividual y fundamentación desde lo biográfico, tonalidad afectiva de unión o separación: formación afectiva general).

3.2. Según la poesía, ¿qué sentido tienen estas palabras? Marque la opción que le parezca más asertiva según el contexto.

Vagabundo

- Errante
- Mendigo
- Viajero

Extranjero

- Inmigrante
- Desterrado
- Indocumentado

Arraigar

- Sembrar
- Hechar raíces
- Construir

Inocente

- Ideal
- Ingenuo
- Ignorante

(Desambiguación léxica, metaforicidad, vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido de formación semántico-referencial).

3.2.1 Elabore, con su propio vocabulario, una lista de todas las frustraciones del «sujeto lírico»

(Mundo mental metaficcional y dispositivo experimentante de formación subjetiva, difracción alegórica).

3.3. ¿Por qué hablamos de «sujeto lírico» y no de «voz enunciativa»?

(Fundamentación y diferenciación entre «sujeto lírico» y «voz enunciativa»: formación subjetiva).

3.4. Describa por escrito cómo imagina que es el «sujeto lírico» (hombre, mujer, no binario, edad, ocupación, situación social, familiar, personalidad, época histórica en la que vive, otros). Puede displayarse en su descripción tanto como de-see.

(Mundo mental del hermeneuta, mundo y entorno metafccionales, entidades experimentantes de la formación subjetiva, constitución de formación sonora y visual de la formación sensible).

3.5. El mundo en el que vive y padece el «sujeto lírico», ¿es semejante al suyo? ¿Por qué?

(Analogía entre mundo mental metaficcional, contexto y dimensión intraindividual de la Literatura, efectos contextuales, anticipación de amalgama cognitiva, anticipación de la formación semántico-referencial general del poema).

3.6. En las estrofas extraídas a continuación se emplean verbos que marcan cadencias de acciones repetitivas (enriquecidas por adjetivaciones propicias). ¿Qué se activa en usted al leerlos?

A cada
 nuevo
 clima
 que encuentro
 descubro
 transido
 que
 una vez
 ya le estuve
 habituado.
 Y me separo siempre
 extranjero.

(Relaciones entre efectos contextuales y mundo ficcional, blancos y sintaxis en las combinaciones estróficas de la formación afectiva general, constitución sonora y visual, lo lleno y lo vacío, bloque y trazo de la formación sensible, vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de la formación semántico-referencial).

3.7. Formule tres preguntas que quisiera que el «Vagabundo» le respondiera. Recuerde que debe evitar las que se responden por sí o por no.

(Metacognición y anticipación de amalgama cognitiva).

3.8. Averigüe sobre el autor y su entorno y explique su relación con esta poesía.

(Fundamento autobiográfico —lo factual—, interacción con representaciones sociales establecidas de la formación subjetiva, contextualización).

3.9. ¿Qué busca generar el «sujeto lírico», en usted, lector?

(Efectos contextuales, intención metaficcional, interfaz con intención ficcional, formación semántico-referencial general).

3.10. Determine tema y tópico de la poesía.

(Reconocimiento y valoración de campos léxicos, metaforicidad, vinculación entre la progresión temática y la configuración global de la poesía: poema extenso de la configuración semántico-referencial).

3.11. ¿Cuál es la intención del autor? Relacione con lo respondido en el punto 3.9.

(Configuración del sentido de la formación subjetiva, intención ficcional).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. ¿Qué espera el «sujeto lírico», según el poema? ¿Cómo se da cuenta usted?

(Metacognición y justificación).

4.2. ¿Cómo actúa usted en los momentos de zozobra? ¿Se parece su accionar al del «sujeto lírico» o no? ¿Por qué?

(Analogía entre mundo metaficcional y mundo mental del hermeneuta o lector).

4.3. ¿En nuestro momento vital se da un contexto como en de la poesía? ¿Por qué? ¿Cómo?

(Amalgama cognitiva y fundamentación).

4.4. ¿Es una poesía creativa? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

Práctica 3: «Lobo estepario», Herman Hesse

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Qué son los lobos para usted y su cultura? ¿Por qué?

(Mundo mental del hermeneuta o lector, contextualización, fundamentación, inferencias ocasionadas por la activación afectiva, reconocimiento de estados de ánimo por medio de recursos varios de la formación afectiva general, interacción de representaciones sociales establecidas, entidades experimentantes de los estados afectivos de la formación subjetiva, evocación para generar «presencias» de la formación semántico-referencial).

1.2. ¿Cómo son los lobos en el mundo animal?

(Vinculación con el entorno del hermeneuta o lector, fundamento autobiográfico —lo factual— de la formación subjetiva, constitución visual de la formación sensible).

1.3. ¿Ha escuchado el proverbio «El hombre es el lobo del hombre»?² Dialogue con sus compañeros sobre cómo podrían explicar la frase.

(Anticipación de la representación de los padecientes de la formación afectiva general, evocación para generar «presencias» de la formación semántico-referencial y habilitación del mundo del hermeneuta con su entorno dialógico).

2 Frase escrita por Plauto en su obra *Asinaria*. Se fue transmitiendo por tradición oral para referirse a las características de la naturaleza humana, pero su popularización se atribuye al filósofo inglés Thomas Hobbes.

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Escuche la lectura escénica³ que un compañero o profesor haga de la poesía.

«Lobo estepario»

Yo, lobo estepario, troto y troto,
el mundo está cubierto de nieve,
el cuervo aletea desde el abedul,
pero nunca una liebre, nunca un
ciervo.

Estoy tan enamorado de los ciervos
¡si pudiera hallar alguno!
Lo apresaría entre mis dientes y mis
patas,
eso es lo más hermoso que pueda
imaginar.

Yo sería para los dulces tan bueno de
corazón,
devoraría hasta el fondo de sus tiernos
pernils,
bebería hasta hartarme de su sangre
rojiza,
y luego aullaría toda la noche,
solitario.

«Steppenwolf»

*Ich Steppenwolf trabe und trabe,
Die Welt liegt voll Schnee,
Vom Birkenbaum flügelt der Rabe,
Aber nirgends ein Hase, nirgends ein
Reh!*

*In die Rehe bin ich so verliebt,
Wenn ich doch eins fände!
Ich nähm's in die Zähne, in die Hände,
Das ist das Schönste, was es gibt.*

*Ich wäre der Holden so von Herzen gut,
Fräße mich tief in ihre zärtlichen Keulen,
Tränke mich voll an ihrem hellroten Blut,
Um nachher die ganze Nacht einsam zu
heulen.
Sogar mit einem Hasen wär ich
zufrieden,
Süß schmeckt sein warmes Fleisch in
der Nacht*

3 Lectura escénica: proceso dirigido a un público con juego de voces, gestualidad y expresión corporal, planos y efectos, recurso de la Oratoria.

Hasta con una liebre me conformaría,
 su cálida carne sabe dulce de noche.
 ¿Está acaso de mí todo separado
 aquello que la vida hace algo más
 alegre?
 El pelo de mi cola tiene ya un color
 gris,
 apenas puedo ver con cierta claridad,
 y hace años que murió mi compañera.
 Ahora troto y sueño con ciervos,
 troto y sueño con liebres,
 oigo soplar el viento en noches
 invernales,
 calmo con nieve mi garganta ardiente,
 llevo al diablo hasta mi pobre alma.

(Hesse, 1974, pp. 174-175).

*Ist denn alles und alles von mir
 geschieden,
 Was das Leben ein wenig heiterer
 macht?
 An meinem Schwanz ist das Haar schon
 grau,
 Auch kann ich gar nimmer deutlich
 sehen,
 Schon vor Jahren starb meine geliebte
 Frau.
 Und nun trab ich und träume von Rehen,
 Trabe und träume von Hasen,
 Höre den Wind in der Winternacht
 blasen,
 Tränke mit Schnee meine brennende
 Kehle,
 Trage dem Teufel zu meine arme Seele.*

(Práctica atencional y anticipadores de sensaciones, efectos contextuales, entidades experimentantes de estados afectivos).

2.2. Elija dos versos de la poesía de Hesse que lo/la hayan conmovido y explique oralmente (en no más de 2 minutos) a sus compañeros por qué los ha seleccionado.

(Activación afectiva, efectos contextuales de la dimensión intraindividual y fundamentación, tonalidad afectiva: formación afectiva general, evocación para generar «presencias»: formación semántico-referencial, recurrencia de sonidos: formación sensible y efectos contextuales).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. Marque con una cruz el sentido de los siguientes términos según el cotexto.

Estepario

- Desértico
- Solitario
- Fértil

Afectivo

- Cariñoso
- Amable
- Dócil

Gris

- Experimentado
- Añoso
- Color

Diablo

- Inconformismo
- Lucifer
- Maligno

(Desambiguación léxica, metafóricidad, vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido de formación semántico-referencial).

3.2. ¿Cómo está conformado el entorno del «sujeto lírico», en este caso el lobo? Descríbalo.

(Situación comunicativa, difracción paisajística, interacción con representaciones sociales establecidas, vinculación entre entidad experimentante y difracción paisajística de la formación subjetiva, constitución sonora y visual de la formación sensible y vinculación entre la progresión temática y las tipologías textuales, de la dimensión semántico-referencial, mundo mental metaficcional).

3.3. ¿Desde qué estado afectivo se expresa el «sujeto lírico»? Descríbalo.

(Entidad experimentante de los estados afectivos de la formación subjetiva, signos de puntuación, efectos de la sintaxis, marcadores del discurso, acentos de la constitución sonora, regularidad/irregularidad, bloque y trazo, combinaciones estróficas, los blancos de la constitución visual de la formación sensible, mundo de interfaz metaficcional).

3.4. ¿A qué hacen referencia los usos del verbo ‘trotar’ en el poema? ¿Cómo se da cuenta?

(Metaforicidad, persona gramatical y verbos utilizados en la formación subjetiva, valoración de campos léxicos, vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido, progresión temática de la formación semántico-referencial, metacognición).

3.5. En el estímulo anterior ya diferencié «sujeto lírico» de «voz enunciativa». Ahora marque con una cruz qué clase de «sujeto lírico» se presenta en la poesía de Herman Hesse:

- Yo sujeto lírico
- Yo objeto de problematización metapoética
- Yo máscara
- Yo primera persona del plural

(Clasificación del «yo lírico» de la formación subjetiva).

3.6. ¿Por qué eligió esa opción en el punto 3.5?

(Fundamentación de la clasificación del «sujeto lírico» y reconocimiento de la entidad experimentante de la formación subjetiva).

3.7. ¿Qué características (pueden ser literales o inferidas por Ud.) tienen los tipos de animales se presentan en la poesía? Complete el cuadro:

| Lobo | Cuervo | Ciervos | Liebres |
|------|--------|---------|---------|
| | | | |

(Tonalidad afectiva, representación de los padecientes del estado afectivo, categorización por clasificación, situación comunicativa de la formación subjetiva, formación semántico-referencial general y mundo mental metaficcional, metacognición).

3.8. ¿Qué representaría cada uno de los animales caracterizados en el punto 3.7.?

| Lobo | Cuervo | Ciervos | Liebres |
|------|--------|---------|---------|
| | | | |

(Difracción alegórica de la formación subjetiva y metaforicidad de la formación semántico-referencial, difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

3.9. ¿Ud. pertenecería total o parcialmente a alguna de las categorías de animales presentes? ¿Por qué?

(Relación efecto contextual y mundo ficcional, constitución ética).

3.10. Teniendo en cuenta la intención del «sujeto lírico» ¿Cómo enunciaría el tópico de la poesía?

(Intención metaficcional, tema, progresión temática y formación semántico-referencial general).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. La sociedad de la poesía ¿es parecida a la suya? ¿Por qué?

(Analogía mundo metaficcional con mundo del hermeneuta, contextualización).

4.2. ¿Alguna vez se sintió como alguno de los animales? ¿Por qué?

(Anclaje en la historia personal del hermeneuta, dimensión intraindividual, constitución ética).

4.3. ¿Pudo resolverlo, disolverlo o repararlo en función de una actuación social de mejor calidad? ¿Por qué?

(Comparación entre mundo ficcional y personal; dimensión intraindividual, amalgama cognitiva).

4.4. ¿Es una poesía creativa? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

4.5. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Qué «estruendo mudo» se le produjo? ¿Por qué?

(Conceptualización).

Secuencia 2: Poesías de Literatura Latinoamericana

Práctica 1: «En el borde» Piedad Bonnett

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Qué recuerdos o vivencias se activan en Ud. cuando hablamos de ‘borde’?

(Anticipación de la formación afectiva y vinculación con el mundo del hermenauta). Describa o cuente (anticipación de estrategias de amalgama cognitiva).

1.2. ¿Todo ‘borde’ marca un corte, un ‘hasta acá’? ¿Acuerda o no, por qué?

(Constitución ética, fundamentación y anticipación de formaciones afectiva, subjetiva, sensible y semántico-referencial general).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Realice una la lectura coral⁴ de la poesía:

4 Lectura con otros, todos los lectores leen al mismo tiempo de forma

Lo terrible es el borde, no el abismo.
 En el borde
 hay un ángel de luz del lado izquierdo,
 un largo río oscuro del derecho
 y un estruendo de trenes que abandonan los rieles
 y van hacia el silencio.
 Todo
 cuanto tiembla en el borde es nacimiento.
 Y solo desde el borde se ve la luz primera
 el blanco-blanco
 que nos crece en el pecho.
 Nunca somos más hombres
 que cuando el borde quema nuestras plantas desnudas.
 Nunca estamos más solos.
 Nunca somos más huérfanos.
 (Bonnett, 2021, p. 45).

(Valoración de la situación comunicativa de grupo, práctica atencional y anticipadores de sensaciones, efectos contextuales, y entidades experimentantes de estados afectivos).

2.2. Lea, ahora, la poesía de manera silenciosa.

(Práctica atencional focalizada en las vivencias propias, activación de formación afectiva general y en las del «sujeto lírico»; formación subjetiva).

2.3. ¿Qué sensaciones le ha despertado la repetición de la palabra 'borde'? Elabore una lista de no más de tres términos que se refieran a lo que ha sentido.

(Activación de la formación afectiva general, percepción de lo

acompañada. Se requiere de atención al grupo, tolerancia, solidaridad.

manifestado por el «sujeto lírico» en vinculación con los efectos contextuales, roles y sus caracterizaciones, detección de los efectos contextuales por el uso de sustantivos: anticipación de formación subjetiva).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. ¿Por qué el «sujeto lírico» expresa que «Que lo terrible es el borde, no el abismo»?

(Descubrimiento de intención metaficcional, blancos, sintaxis, combinaciones estróficas de formación afectiva general, difracción alegórica de formación subjetiva, metaforicidad, analogía y valoración de campos léxicos de formación semántico-referencial).

3.2. ¿Qué sienten los otros pacientes del poema, más allá del «sujeto lírico»: ángel, río, rieles?

(Difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

3.3. ¿Por medio de qué verbo incluye a la entidad experimentante padeciente?

(Fundamento autobiográfico —lo factual— en la configuración del sentido —lo ficcional—: formación subjetiva).

3.4. ¿Cómo se presentan la configuración sonora y visual?

(Versificación, paralelismos anafóricos, lo lleno y lo vacío, concentración y dispersión, continuidad y discontinuidad, combinaciones estróficas de la formación sensible).

3.5. ¿Cómo caracteriza y conceptualiza el «sujeto lírico» al 'borde'?

(Configuración del mundo mental metaficcional, «sujeto lírico», difracción paisajística, situación comunicativa y entidades experimentantes de formación subjetiva).

3.6. ¿Qué efectos le generan los blancos que dejan los versos de cuatro, dos y cinco sílabas? ¿Por qué?

(Examinación del juego entre lo vacío y lo lleno de la página, mundo mental del «sujeto lírico», análisis de la estructura verbal-discursiva, vinculación entre concepto y forma estilístico-discursiva de las formaciones subjetiva y semántico-referencial, fundamentación).

3.7. Dibuje el 'borde' y lo que se halla a cada uno de sus lados, según la poesía.

(Escenificación mental, metacognición, progresión temática, formación semántico-referencial, difracciones alegórica y paisajística de la formación subjetiva).

3.8. En el lado derecho del 'borde' hay un «estruendo de trenes que abandonan los rieles y van hacia el silencio». Describa las imágenes sonoras que se configuran en su mente.

(Escenificación mental, análisis de la estructura verbal-discursiva, vinculación entre concepto y forma estilístico-discursiva: formación semántico-referencial, valoración de los efectos sonoros que devienen de los semas: formación sensible).

3.9. ¿Por qué «Todo cuanto tiembla en el borde es nacimiento»?

(Posicionamiento ideológico, constitución ética, fundamentación, tonalidad afectiva: formación afectiva general, reconocimientos de pautas de progresión temática: formación semántico-referencial).

3.10. ¿Qué significan los siguientes términos en el contexto lírico? Marque la opción relevante.

Borde

- Orilla
- Límite
- Lugar

Abismo

- Oquedad
- Caída
- Precipicio

Blanco-blanco

- Oportunidad
- Incoloro
- Nada

Quema

- Arde
- Inquieta
- Calienta

Huérfanos

- Imperfectos
- Abandonados
- Solos

(Representación de los padecientes: formación afectiva general, desambiguación léxica, metafóricidad, vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido de formación semántico-referencial).

3.11. ¿Por qué habrá repetición del adverbio ‘nunca’, cómo se vincula con ‘Todo’?

(Metacognición, mundo mental metaficcional, vinculación entre lo factual y lo ficcional, utilización de déicticos para la formación subjetiva).

3.12. ¿Por qué el «sujeto lírico» pasa del uso de la tercera persona del singular a la primera del plural?

(Entidades experimentantes, vinculación entre lo factual y lo ficcional progresión temática, efectos contextuales: formación semántico-referencial).

3.13. ¿Cómo podría caracterizar «al sujeto lírico» de la poesía?

(Situación comunicativa quién habla, desde dónde, en qué contexto, quién experimenta el padecimiento, a quién se dirige: formación subjetiva).

3.14. Formule tema y tópico de la poesía.

(Formación semántico-referencial).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE**4. Fase de cierre del círculo hermenéutico****4.1. ¿En qué consiste lo terrible del ‘borde’? ¿Por qué?**

(Fundamentación e intención ficcional).

4.2. ¿Cómo se entran con la noción de ‘borde’, los conceptos de ‘libertad’, ‘opción’ e ‘imperfección de la naturaleza humana’? ¿Por qué?

(Fundamentación y amalgama cognitiva).

4.3. Según lo analizado enuncie el tópico de la poesía.

(Condensación de la forma semántico-referencial y amalgama cognitiva).

4.4. ¿Cuáles serían sus bordes? Elabore una lista breve o un caligrama con ellos.

(Comparación entre mundo ficcional y mundo del hermeneuta, amalgama cognitiva).

4.5. ¿Es una poesía creativa? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación y «estruendo mudo»).

4.6. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Por qué?

(Conformación del conocimiento simbólico y «estruendo mudo»).

Práctica 2: «Un buey ve a los hombres», Carlos Drummond de Andrade

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. Las mujeres y los hombres contemplamos la naturaleza, ¿ella nos observa a nosotros, los humanos? El poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade invierte el juego en la poesía que abordaremos y nos dice que sí. Sin embargo, antes de la lectura de Andrade, escriba un texto breve (de cualquier tipo y género discursivo) en el que nos cuente qué imagina Ud. que una vaca, buey, perro, ave, gato, otro diría de Ud.

(Activación de la formación afectiva, de la «voz enunciativa» o «sujeto lírico» de la formación subjetiva y vinculación con el mundo del hermeneuta, representación de contenido: formación semántico-referencial).

«Un buey ve a los hombres»

Tan delicados (más que un arbusto) y corren,
corren de un sitio a otro, se olvidan siempre de algo.
Ciertamente les falta no sé qué esencial atributo,
ya que a veces se muestran nobles y graves,
ah, espantosamente graves, siniestros incluso.
Pobres, se diría que no escuchan
el canto del aire ni los secretos del heno:
tampoco parecen distinguir en el espacio
lo que es para nosotros compartido y visible.
Y se entristecen y en el matadero de la tristeza llegan
a la crueldad.

Toda su expresión radica en los ojos y se desvanece
 con un simple pestañeo, con una sombra.
 Nada en su pelambre, en sus extremidades de fragilidad incon-
 cebible,
 y qué poco de montaña hay en ellos
 y qué sequedad y qué remolinos y qué imposibilidad de organi-
 zarse
 en formas serenas, permanentes y necesarias.
 Acaso (por un minuto) tienen cierta melancólica gracia
 y con ella se hacen perdonar la agitación incómoda y el traslúci-
 do vacío interior que los vuelve tan pobres y menesterosos,
 al punto de emitir sonidos agónicos y absurdos:
 deseos, amor, celos (¿qué sabemos nosotros?),
 sonidos que se deshacen y caen por tierra
 como afligidas piedras que calcinan la hierba y el agua.
 Qué difícil rumiar nuestra verdad después de todo esto
 (Drummond de Andrade, 2002, s. p.).

«Um boi vê os homens»

*Tão delicados (mais que um arbusto) e correm e correm de um para o
 outro lado,
 sempre esquecidos de alguma coisa.
 Certamente falta-lhes não sei que atributo essencial,
 posto se apresentem nobres e graves, por vezes.
 Ah, espantosamente graves, até sinistros.
 Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar nem os segre-
 dos do feno,
 como também parecem não enxergar o que é visível
 e comum a cada um de nós, no espaço.
 E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
 Toda a expressão deles mora nos olhos e perde-se
 a um simples baixar de cílios, a uma sombra.*

*Nada nos pêlos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias
e que impossibilidade de se organizarem em formas calmas, perma-
nentes e necessárias.
Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons ab-
surdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.*

1.2. Lea y comparta su texto con el grupo.

(Trabajo con otros e interfaz ficcional, vinculación con el entorno del hermeneuta).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Lea silenciosamente la poesía (práctica atencional). Luego, realice la lectura escénica frente a su grupo, haga de cuentas de que es un buey.

(Autoficcionalización y reconocimiento y valoración de los campos léxicos, vinculación entre progresión temática y tipologías textuales: activación de la formación semántico-referencial).

2.2. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se refieran a lo que ha sentido.

(Activación de la formación afectiva general, percepción de lo

manifestado por el «sujeto lírico» en vinculación con los efectos contextuales, roles y sus caracterizaciones, detección de los efectos contextuales por el uso de sustantivos: anticipación de formación subjetiva).

2.3. Describa las configuraciones mentales que le genera la «voz enunciativa» de la poesía de Drummond de Andrade. (Reconocimiento de efectos contextuales relacionados con la visión de la «voz enunciativa» de la formación subjetiva, escenificación mental, configuración del entorno metaficcional de la formación sensible).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. ¿Por qué piensa Ud. que el poeta elige al buey para referirse a la humanidad y luego lo transforma e incluye una pregunta retórica en primera persona singular?

(Descubrimiento de intención metaficcional, difracción alegórica, situación comunicativa, alternancia de voces enunciativas: formación subjetiva, evocación para generar «presencias» vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva y vinculación entre el diálogo textual y la producción de sentido de la formación semántico-referencial, tonalidad afectiva de la formación afectiva general).

3.2. ¿Cómo caracteriza la voz enunciativa a la humanidad?

(Configuración del mundo mental ficcional, difracción alegórica y alternancia de varias voces enunciativas: formación subjetiva).

3.3. Extraiga de la poesía todos los verbos, los adjetivos y los adverbios que la «voz enunciativa» atribuye a la humani-

dad. Complete el cuadro. Según esto, ¿cuál es la visión o concepto de la «voz enunciativa de hombres y mujeres»?

| Verbos | Adjetivos | Adverbios |
|--------|-----------|-----------|
| | | |

(Mundo mental, inferencias ocasionadas por la activación afectiva: formación afectiva, personificación, roles y caracterizaciones, persona gramatical utilizada y difracción alegórica: formación subjetiva, vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de la formación semántico-referencial, difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

3.4. Observe que en la poesía hay versos extensos y otros muy breves que generan blancos, ¿cuál es la función de estos blancos?, ¿qué efectos generan en Ud. como lector?

(Examinación de las constituciones sonora y visual de la formación sensible, efectos contextuales y vinculación entre concepto y formas estilístico-discursivas: formación semántico-referencial).

3.5. ¿Cómo se logran el ritmo y la musicalidad en la poesía de Drummond de Andrade?

(Reconocimiento y valoración de los usos de las formas creativas de la versificación: constitución sonora de formación sensible).

3.6. ¿A qué se refiere la «voz enunciativa» con «[...] les falta no sé qué esencial atributo [...]»? Marque con una cruz:

- Memoria
- Sabiduría
- Tiempo

(Formación subjetiva general, formación subjetiva, metafóricidad y desambiguación léxica de formación semántico-referencial).

3.7. ¿Por qué eligió esa opción en 3.6.?

(Reconocimientos de pautas de progresión temática de formación semántico-referencial y fundamentación).

3.8. En la poesía hay varias imágenes visuales que remiten a configuraciones del paisaje en donde acontecen las acciones que la «voz enunciativa observa», ¿qué entorno dibujan? ¿Resulta hostil o amigable? ¿Por qué?

(Escenificación mental, fundamentación, difracciones paisajística y alegórica de observación experimentante: formación subjetiva).

3.9. ¿Qué problemáticas tienen las mujeres y los hombres que el buey observa? Elabore una lista, extrayendo los versos.

(Progresión temática de formación semántico-referencial, constituciones sonora y visual de formación sensible, inferencias ocasionadas por la activación de la formación afectiva general).

3.10. ¿A qué atribuye estos problemas la «voz enunciativa»? Vincule con las respuestas a las consignas anteriores.

(Progresión temática de la formación semántico-referencial, intención metaficcional, percepción del observador experimentante de la formación subjetiva).

3.11. En la poesía hay una cierta tensión entre la «voz enunciativa del observador experimentante» y lo observado. ¿En qué consiste?

(Metacognición, visualización y difracción alegórica de la formación sensible, progresión temática de la formación semántico-referencial).

3.12. Elabore el t3pico de la poes3a, atienda a lo respondido en los puntos anteriores.

(Condensaci3n de la formaci3n sem3ntico-referencial, amalgama cognitiva).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del c3rculo hermen3utico

4.1. Retomemos el texto que Ud. elabor3 en el punto 1.1. sobre en qu3 se asemejan y en qu3 se diferencian las formaciones afectiva, subjetiva, verbal discursiva y sem3ntico-referencial en su producci3n y en el poema de Drummond de Andrade? Puede responder con un texto explicativo o con un cuadro comparativo.

(Analog3as entre mundo ficcional y mundo del hermeneuta, amalgama cognitiva, apropiaci3n, constituci3n 3tica).

4.2. ¿Empatiza o no con la poes3a? ¿Por qu3?

(Comparaci3n entre mundo ficcional y mundo del hermeneuta, amalgama cognitiva y fundamentaci3n).

4.3. ¿Es una poes3a creativa? ¿Por qu3?

(Reconocimiento de la desconlocaci3n).

4.4. ¿Aprendi3 algo con esta poes3a? ¿Por qu3?

(Conformaci3n del conocimiento simb3lico y «estruendo mudo»).

Práctica 3: «La poesía», Octavio Paz

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Qué es la poesía para Ud.? ¿Qué diferencias encuentra entre los textos del pacto lírico y los de los demás pactos en relación con los efectos en el lector, la extensión, el ritmo del texto, la intencionalidad? ¿Ha intentado escribir o ha escrito algún poema? ¿Cómo resultó la experiencia?

(Activación de la formación afectiva general, vinculación entre lo ficcional y lo factual de lo intraindividual y de la obra en sí misma).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Lea silenciosamente la poesía:

La poesía

A Luis Cernuda

Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia
que enciende lo que toca

y engendra en cada cosa
una avidez sombría.

El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.
Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.

Verdad abrasadora,
¿A qué me empujas?

No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.

¿A qué esta lucha estéril?
No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma
mas hace arder todas las formas.

Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.

Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.

Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.

Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
hielas mi frente,
abres mis ojos.

Percibo el mundo y te toco,
substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.

Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.

En su húmeda tiniebla vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo.
Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
substancia de mi alma.

Eres tan sólo un sueño,

pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.

Rozo al tocar tu pecho
la eléctrica frontera de la vida,
la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida aún de destruir lo que ama
y revivir lo que destruye,
con el mundo, impasible
y siempre idéntico a sí mismo,
porque no se detiene en ninguna forma
ni se demora sobre lo que engendra.

Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con aceite,
para que al conocerte me conozca.
(Paz, 1979, pp.104-106).

(Práctica atencional).

2.2. Luego, realice la lectura escénica frente a su grupo, simule que Ud. mismo es el poeta y está en un club de lectura, socializando con otros colegas.

(Autoficcionalización y activación de la formaciones afectiva, subjetiva, sensible y semántico-referencial).

2.3. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se refieran a lo que ha sentido en su rol de poeta real o autosimulado.

(Activación de la formación afectiva general: percepción de lo manifestado por la voz enunciativa en vinculación con los efectos contextuales, roles y sus caracterizaciones, detección de los efectos contextuales por el uso de repeticiones: anticipación de formación subjetiva).

2.4. ¿Por qué estará dedicada a Luis Cernuda? Probablemente deba investigar en fuentes bibliográficas o cibergrafía.

(Contexto, formación semántico-referencial: intertextualidad y vinculación con el entorno del hermeneuta).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

Responda por escrito:

3.1. ¿Quién padece «[...] furores, goces [...], ruinas [...]»?

(Formación afectiva general: representación de los padecientes).

3.2. Caracterice al/los padecientes.

(Formación afectiva general: representación de los padecientes y reconocimiento y valoración de los campos léxicos —formación semántico-referencial—).

3.3. ¿A quién se dirige el texto, en qué circunstancias?

(Formación subjetiva: voz enunciativa y análisis de situación comunicativa).

3.4. Focalicemos la formación subjetiva respecto de quién enuncia, marque con una cruz la opción/es adecuada/s:

- Escritor
- Paciente/experimentante
- Voz/voces enunciadora/s
- Sujeto lírico

(Formación subjetiva: selección de entidades, deícticos, personas gramaticales y formación semántico-referencial: vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva, difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

3.5. ¿Qué características tiene quién/es enuncia/n? Tenga en cuenta su respuesta marcada en 3.4.

(Formación subjetiva: uso estratégico de pronombres, instancias del discurso fija o móvil, verbos y personas gramaticales, roles y caracterizaciones).

3.6. Extraiga todos los adjetivos que permitan configurar una tonalidad afectiva de separación con la temática presentada.

(Vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de la formación semántico-referencial y la formación afectiva general).

3.7. ¿Qué rol juega la tensión entre lo ficcional y lo factual?

(Formación subjetiva: instancia de discurso fijo o móvil, formación sensible: constitución visual y formación semántico-referencial: metafóricidad y vinculación entre diálogo textual y producción de sentido).

3.8. ¿A qué se refieren las preguntas retóricas presentes en el texto y cómo se relacionan con el proceso de producción artística?

(Vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido, reconocimiento de progresión temática, vinculación entre progresión temática y secuencias textuales de la formación semántico-referencial y constitución sonora y visual de la formación sensible).

3.9. En las 16 estrofas que componen esta poesía hay diferentes sujetos y verbos nodales (desde la dimensión sintáctica) que rigen la construcción semántica. En este sentido, complete el cuadro para reconocer la estructuración ‘invisible’ del poema:

| Estrofa/s número | Verbo/s nodal/es | Sujeto/s |
|------------------|------------------|----------|
| | | |

(Formación subjetiva y progresión temática y vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de formación semántico-referencial).

3.10. ¿Qué efectos produce en el lector el tipo de progresión que marcó en 3.10 y cómo influyen en esos efectos las formaciones sensible y subjetiva?

(Estructura verbal discursiva y formaciones semántico-referencial, sensible y subjetiva).

3.11. En la última estrofa abunda el pronombre ‘me’ (enclítico o proclítico), aparecen como introducción de otros pacientes o como problematización y desdoblamiento del yo.

(Fundamentación, deícticos y sus usos de la formación subjetiva).

3.12. ¿Cuál es el referente de ‘madre mía’? ¿Qué pedido hace en su invocación? Explíquelo.

(Metaforicidad de formación semántico-referencial).

3.13. En la poesía: ¿hay alternancia de entidades padecientes, enúnciela/s y diga el o los porqué/s?

(Fundamentación, instancias del discurso fija o móvil, entidades experimentantes de los estados afectivos de formación subjetiva).

3.14. ¿Cómo se logran el ritmo y la musicalidad en la poesía de Octavio Paz?

(Reconocimiento y valoración de los usos de las formas creativas de la versificación de la formación sensible).

3.15. Elabore el tópico de la poesía.

(Condensación de la formación semántico-referencial, amalgama cognitiva).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. La poesía se multiplica en formas de conocimiento. Argumente o refute, use versos del poema de Paz para sostener sus enunciados.

(Amalgama cognitiva, fundamentación, formación semántico-referencial y afectiva).

4.2. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Qué? ¿Por qué?

(Conformación del conocimiento simbólico).

Secuencia 3: Poesías de Literatura Argentina

Práctica 1: «Cuadrados y ángulos», Alfonsina Storni

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿A qué nos referimos con la frase: «Esa persona es un cuadrado»?

(Activación de la formación afectiva general, metafóricidad: anticipación de formación semántico-referencial).

1.2. ¿Cómo se sentirá una persona a la que se lo dicen?

(Activación de la formación afectiva general, percepción de lo manifestado por el enunciante, en vinculación con los efectos contextuales, roles y sus caracterizaciones, detección de los efectos contextuales por el uso de adjetivos: anticipación de formación subjetiva).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Realice una la lectura gráfica⁵ de la poesía.

⁵ Lectura gráfica: proceso de traducción en el que el lector dibuja mientras

Casas enfiladas, casas enfiladas, casas enfiladas.

Cuadrados, cuadrados, cuadrados.

Casas enfiladas.

Las gentes tienen el alma cuadrada.

Ideas en fila.

Y ángulo en la espalda.

Yo misma he vertido ayer una lágrima,

Dios mío, cuadrada.

(Storni, 1961, p. 159).

(Escenificación mental por traducción cognitiva, constitución visual de formación sensible y difracción paisajística de formación subjetiva).

2.2. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se manifiesten lo experimentado.

(Selección léxica orientada a la activación afectiva, tonalidad afectiva, blancos y sintaxis, combinación estrófica de la formación afectiva).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

3.1. ¿Para qué la voz enunciativa repite las expresiones «casas enfiladas» y «cuadrados»?

(Descubrimiento de intención metaficcional y efectos contextuales de la formación subjetiva).

lee, delinea, traza. Sustituye palabras por imágenes.

3.2. ¿Qué relación existe entre las filas, los cuadrados y los ángulos, según sus conocimientos geométricos?

(Activación de conocimientos previos del mundo mental del hermeneuta, difracción alegórica: paisajística y aire empático desubjetivado de formación subjetiva).

3.3. ¿Cómo se relacionan las gentes que tienen el alma cuadrada con las ideas en fila?

(Configuración del entorno ficcional del poema, mundo mental metafictional, uso de la tercera persona de incorporación de otros pacientes: formación subjetiva, amalgama cognitiva).

3.4. ¿Qué se activa en usted al leer el último verso? Marque con una cruz:

- Sorpresa
- Agrado
- Religiosidad
- Espanto

(Vinculación con el mundo del hermeneuta, tonalidad afectiva de formación afectiva general y formación semántica proyectual).

3.5. Justifique la elección de la respuesta de 3.6.

(Fundamentación, efectos contextuales y tonalidad afectiva y formación semántico-referencial: metaforicidad).

3.6. ¿Cómo supone que es la personalidad del «sujeto lírico»? (características, cómo se siente respecto del mundo exterior, ¿es la misma en los primeros versos que en los últimos?).

(Mundo mental del «sujeto lírico», desdoblamiento del yo, metacognición de la formación subjetiva).

3.7. ¿El «sujeto lírico» es igual que las gentes de alma cuadrada? ¿Por qué?

(Amalgama cognitiva, posicionamiento ideológico, constitución ética, analogías, dispositivo de entidad experimentante de formación subjetiva).

3.8. Escriba tres preguntas que quisiera que el «sujeto lírico» le respondiera.

(Metacognición y articulación entre lo ficcional y lo factual de la formación subjetiva).

3.9. ¿Cómo descubre Ud. que en esta poesía coinciden la voz enunciativa y el sujeto lírico?

(El pronombre como objeto de problematización metapoética y metacognición de la formación subjetiva).

3.10. ¿Por qué aparece el pronombre personal 'yo' recién en el penúltimo verso?

(Momento de emergencia de la primera persona y vinculación del sujeto lírico con el mundo mental del hermeneuta: formación subjetiva).

3.11. Describa cómo se presenta la formación sensible en la poesía ¿Por qué?

(Fundamentación y constitución sonora y visual de formación sensible).

3.12. Enuncie tema y tópico de la poesía.

(Formación semántico-referencial).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. La gente de la poesía, ¿es parecida a la de su sociedad?

¿Por qué?

(Amalgama cognitiva, analogía, relación entre lo ficcional y lo factual de formación subjetiva).

4.2. ¿Alguna vez se sintió como el «sujeto lírico»?

(Anclaje en la historia personal del hermeneuta, dimensión intraindividual, difracción alegórica de formación subjetiva).

4.3. ¿Pudo resolverlo? ¿Por qué?

(Comparación entre lo factual y lo ficcional de formación subjetiva).

4.4. ¿Es una poesía creativa? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

4.5. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Por qué?

(Construcción conocimiento simbólico, reconocimiento de la funcionalidad del tema y del tópico de la formación subjetiva).

Práctica 2: «Espantapájaros», Oliverio Girondo

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. Las palabras compuestas guardan secretos, componen enigmas, generan realidades: ¿qué imágenes le sugiere la palabra ‘espantapájaros’? Descríbalas.

(Activación de la formación afectiva general, anticipación de metaforicidad de la formación semántico-referencial).

1.2. ¿Con qué intención se usa, habitualmente el término ‘espantapájaros’ y para qué?

(Tonalidad afectiva de unión o de separación de formación afectiva general y vinculación con entorno del hermeneuta).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Observe la forma de la poesía.

(Formación sensible: constitución visual).

2.2. Delinee el contorno del caligrama mientras lo lee — atienda a las instrucciones de lectura del mismo poema—.

(Constitución visual y sonora de formación sensible y lectura gráfica).

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no sabennada
 Ellas no sabennada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

“Cantar de las ranas”

¡Y ¡Y ¿A ¿A ¡Y ¡Y
 su ba lí llá su ba
 bo jo es es bo jo
 las las tá? tá? las las
 es es ¡A ¡A es es
 ca ca qui cá ca ca
 le le no no le le
 ras ras es es ras ras
 arri aba tá tá arri aba
 ba!.. jo!.. !.. !.. ba!.. jo!..

(Girondo, 1999, p. 77).

2.3. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que manifiesten lo experimentado con la observación, el delineado y la lectura.

(Selección léxica orientada a la activación afectiva, tonalidad afectiva, blancos y sintaxis, combinación estrófica de la formación afectiva, formación sensible; puntuación y selección léxica de formaciones subjetiva y semántico-referencial).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

Responda por escrito:

3.1. ¿Por qué piensa que experimentó lo detallado en el punto 2.3.?

(Metacognición y formaciones afectiva general, subjetiva, sensible y semántico-referencial).

3.2. Vuelva a observar al caligrama y describa las proporciones de tamaño de la formación antropomórfica.

- Cabeza o sombrero (en su descripción nombre cuál prevalece en su mirada):
- Cuello (en caso de que lo perciba):
- Brazos:
- Torso:
- Cintura:
- Piernas:

(Formaciones subjetivas y constitución visual y sonora de la formación sensible, reconocimiento y valoración de los campos léxicos de formación semántico-referencial).

3.3. ¿Cuál es la/s función/es de los blancos que se observan antes de los brazos, antes de la cintura y en las piernas? Marque una opción y luego justifíquela.

(Fundamentación, constitución visual y sonora de la formación sensible y funciones de los blancos y la puntuación de la formación subjetiva).

3.3.1. Lograr que el lector:

- Se perturbe
- Se relaje
- Advierta que se anticipa un cambio de sentido
- Interrumpa la lectura
- Facilite la representación del tema
- Advierta que se genera un ritmo
- Otras (enuncie en caso de haberlas hallado).

3.3.2. Justificación de su/sus elecciones.

(Fundamentación y efectos contextuales).

3.4. Cada una de las partes del caligrama está «cargado» con palabras que pertenecen a un mismo ámbito semántico. Explique a qué hace referencia cada uno:

- Cabeza o sombrero:
- Cuello (en caso de que lo perciba):
- Brazos:
- Torso:
- Cintura:
- Piernas:

(Efecto de presencia, categorización de la progresión temática, vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva de la formación semántico-referencial, difracción alegórica: aire empático desubjetivado).

3.5. ¿Con qué objetivo será que se conjuga el verbo ‘saber’ de manera negativa? ¿Por qué aparecerá la conjugación de pri-

mera persona plural al final, alterando el orden establecido en las conjugaciones?

(Aceleración/desaceleración, efectos de sintaxis de constitución sonora de formación sensible, configuración del sentido de formación semántico-referencial, tonalidad de formación afectiva, uso de pronombres personales y verbos de formación subjetiva).

3.6. Luego, en rojo se presenta lo que serían los hombros y el afinamiento del cuerpo hacia la cintura, comienza con prosa y rima consonante marcada ¿qué efectos se pretenden lograr y cuáles serán las intenciones de la voz enunciadora?

(Constitución sonora, visual de formación sensible, evocación para generar «presencias» y reconocimiento y valoración de campos léxicos, vinculación entre progresión temática y tipologías textuales de la formación semántico-referencial, intención ficcional de dimensión extraindividual).

3.7. Explique la perífrasis y los oxímoros de la parte baja de vientre con el verbo creer ¿o estará presente también el verbo ‘crear’?

(Vinculación entre figuras retóricas y construcción de sentido de la formación semántico-referencial).

3.8. Y llegamos al bajo vientre y a las piernas: dos colores y disociaciones de sentido que sin embargo generan constructos oximorónicos. ¿Puede explicarlos? ¿Qué efectos producen? ¿Qué intenciones tendrá la voz enunciadora?

(Constitución sonora, visual de formación sensible, evocación para generar «presencias» y reconocimiento y valoración de campos léxicos, vinculación entre progresión temática y tipologías textuales de la formación semántico-referencial, intención ficcional de dimensión extraindividual).

3.9. ¿Con qué intención infiere Ud. que se colorean y distribuyen espacialmente las palabras, tal como se presentan, observe especialmente la tipografía y disposición de letras y palabras en las piernas?

(Intención metaficcional, formación sensible, intención metaficcional de formación subjetiva e intención ficcional de dimensión extraindividual).

3.10. ¿Qué moviliza en Ud. este caligrama en que cada formación antropomórfica está «como pintada» con palabras de un mismo ámbito semántico?

(Formación sensible general, formación semántico-referencial y efectos contextuales).

3.11. Ahora explique la relación entre los cinco o seis ámbitos semánticos que se manifiestan en la poesía visual o caligrama ¿se presenta un tema y progresa?, ¿se quiebra el tema presentado en cabeza o sombrero?, ¿cómo se vincula con el siguiente? Y así sucesivamente, hasta llegar a las piernas.

(Formaciones subjetiva, formación sensible y formación semántico-referencial).

3.12. Según las respuestas anteriores, la progresión temática es:

- De paralelismo
- Lineal
- De tema derivado
- De ruptura temática
- Justificación de su/sus elecciones

(Reconocimiento de la caracterización de progresión temática;

metacognición y fundamentación de formación semántico-referencial).

3.13. Según las respuestas anteriores, defina el tema del caligrama.

(Formación semántico-referencial).

3.14. Marque, a su entender, qué secuencia de tipología/s textuales se presentan en el poema y luego justifique.

- Narrativa
- Descriptiva
- Argumentativa
- Explicativa
- Dialógica

(Vinculación entre concepto, vinculación del concepto con la forma estilístico-discursiva y progresión temática de formación semántico-referencial; justificación: metacognición y fundamentación de formación semántico-referencial).

3.15. ¿Quién expresa o genera el caligrama? ¿Desde qué perspectiva? Esta respuesta suya está vinculada de alguna manera con la de 1.4. respecto de la tonalidad afectiva, ¿por qué?

(Reconfiguración de la voz enunciativa e intención metaficcional de formación subjetiva; formación afectiva general).

3.16. ¿Cuál es la intención del autor o escritor?

(Intención ficcional y formación subjetiva).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. En función de todo lo analizado ¿por qué la figura del caligrama es la de un espantapájaros? ¿Quiénes son los pájaros? ¿Quiénes los ‘espanta’?

(Amalgama cognitiva, construcción de conocimiento simbólico, fundamentación, descubrimiento del experimentante de formación subjetiva).

4.2. ¿Es una poesía innovadora, original? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

4.3. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Por qué?

(Conceptualización, reconocimiento de la funcionalidad del tema de la formación semántico-referencial).

4.4. Retome las palabras que evidencian sus primeras percepciones del poema (1.3., 2.3., 3.1.) y arme un caligrama con ellas, puede agregar algunas más.

(Amalgama cognitiva, analogía, relación entre lo ficcional y lo factual de formación subjetiva).

4.5. Titule su caligrama y justifique su elección.

(Amalgama cognitiva y fundamentación).

Práctica 3: «Paraísos», Raúl Silanes

A. ACTIVIDADES DE APERTURA

1. Fase de activación emocional

1.1. ¿Qué viene a su mente cuando hablamos de paraíso?

(Activación de la formación afectiva y vinculación con el mundo del hermeneuta, interacción con representaciones establecidas de la formación subjetiva).

1.2. ¿Existe para Ud. el paraíso? ¿Por qué?

(Constitución ética, posicionamiento ideológico y fundamentación de dimensión intraindividual de la literatura).

B. ACTIVIDADES DE DESARROLLO

2. Fase de vivencia literaria

2.1. Escuche la lectura sonora⁶ de la poesía:

Sobre la página en blanco
un color puebla y seca flores.

⁶ *Lectura sonora*: un lector realiza lectura con prosodia y figura tonal, los oyentes cierran los ojos y a través de los sonidos que efectúa el lector, va escenificando mentalmente el sitio que describe la poesía.

Espada la luz, encrucijando,
corta pájaros en mi sangre.

Abreva jadeante
su antorcha de camaleones.

La llave ha quedado ciega,
y una fécula estelar gotea del grifo
su última vuelta consciente.

Brújula incapaz que va y viene
de la pena,
como si fuera una sequía.

Botella rota de la que saltan anillos
que en mi espumoso barro,
clavan frentes y peces abatidos.

Pulula y mata,
aurora que no puede soportar
ningún rocío;
montón seco de cadenas.

2

Aquí, aquí, aquí,
como último aquí.

Como cuando niño
canté dentro de mi hoyo,
en un primer ordenamiento.

3

Como cuando supe
que la palabra sagrada
iba a nombrarme;
y apresurada,
abierta por otros tantos cuchillos,
su queja amarraría a la rueda
con vientos y raros reinos,
mi camino.
(Silanes, 2008, p. 134).

(Práctica atencional, constitución sonora de formación sensible).

2.2. ¿Qué sensaciones le ha despertado? Elabore una lista de no más de tres palabras que se refieran a lo que ha sentido.

(Tonalidad afectiva, y efectos contextuales activación de la formación afectiva general y evocación para generar «presencias» de formación semántico-referencial).

2.3. Describa las configuraciones mentales que le generan las 'eles' y las 'eres y erres' de las palabras de la poesía de Silanes.

(Reconocimiento de efectos contextuales relacionados con la repetición de sonidos: constitución sonora de la formación sensible).

3. Fase de comprensión lectora y apropiación

Responda por escrito:

3.1. Relea los dos primeros versos ¿qué colores pueden ser los que «pueblan y secan flores»?

(Constitución visual de formación sensible).

3.2. ¿Quién «Abreva jadeante su antorcha de camaleones»? ¿Por qué?

(Reconocimientos y de voz enunciativa de formación subjetiva, pautas de progresión temática de formación semántico-referencial).

3.3. ¿A qué hará referencia la expresión «La llave que ha quedado ciega»? ¿Por qué?

(Metaforicidad de formación semántico-referencial).

3.4. ¿A qué sensaciones remiten los objetos del paraíso? Fundamente.

(Difracción alegórica: aire empático desubjetivado y fundamentación).

3.5. ¿«La llave que ha quedado ciega» se tensa en analogía con «La brújula incapaz que va y viene de la pena»?

(Analogía de metaforicidad de formación semántico-referencial).

3.6. En la estrofa 6 se introduce un deíctico de tercera persona singular ¿a quién hace referencia? ¿Cómo lo describe?

(Metacognición y uso de deícticos de formación subjetiva).

3.7. Una con flechas sustantivos con adjetivos y verbos, según el sentido de la poesía.

| Sustantivos | Adjetivos | Verbos |
|-------------|-----------|------------|
| Espada | Estelar | Pululan |
| Llave | Incapaz | Ha quedado |
| Fécula | Rota | Va y viene |
| Brújula | Jadeante | Gotea |
| Botella | Ciega | Abreva |

(Detección de la formación semántico-referencial para la construcción de la formación afectiva y relación concepto con forma estilístico-discursiva de formación semántico-referencial).

3.8. ¿Cómo contribuyen los blancos a organizar el contenido? ¿Cómo se da cuenta?

(Metacognición y consideración de blancos según funciones enunciativas, indicadores de ritmo y respiración en la lectura sonora, formación sensible).

3.9. Marque con una cruz la opción correcta y fundamente, es un poema:

- Poema extenso
- Poema en serie

3.10. ¿Cómo advierte la respuesta pertinente en el punto 3.8? (Metacognición).

3.11. ¿A qué sitio referencia el adverbio ‘aquí’ y su repetición en el segundo apartado del poema? ¿Por qué?

(Metacognición, mundo mental metaficcional, vinculación entre

lo factual y lo ficcional, utilización de deícticos para la formación subjetiva, interfaz metaficcional).

3.12. ¿Qué significan los siguientes términos según el contexto lírico? Marque la opción correcta:

Hoyo

- Interior
- Huevo
- Lago

Ordenamiento

- Organización
- Estructura
- Proceso

Encrucijando

- Manifestando
- Crucificando
- Eligiendo

Espada

- Arma
- Palabra
- Luz

Sangre

- Fluido
- Mente
- Cuerpo

Camino

- Poesía
- Ruta
- Itinerario

Paraíso

- Cielo
- Paisaje
- Creación

(Desambiguación léxica, reconocimiento de ejes de sentido y formación semántica proyectual de formación semántico-referencial).

3.13. Detecte la secuencia o tipología textual predominante y fundamente. (Formación semántico-referencial).

3.14. ¿Por qué la voz enunciativa (bajo cualquiera de sus formas) expresa que «la palabra sagrada» «está abierta por otros tantos cuchillos»?

(Descubrimiento de intención metaficcional, metaforicidad de formación semántico-referencial y difracción alegórica de formación subjetiva).

3.15. ¿Cómo se caracteriza en el poema al «Paraíso»?

(Configuración del mundo mental metaficcional y difracción paisajística de formación subjetiva).

3.16. ¿Entre la «voz enunciativa» y el espacio hay una tonalidad de unión o de separación? ¿Por qué?

(Tonalidad afectiva, descubrimiento de intención metaficcional, reconocimiento de la desconlocación, metacognición).

3.17. ¿Cómo podría caracterizar a la «voz enunciativa» y a las entidades padecientes de la poesía?

(Quién habla, desde dónde, en qué contexto, quién experimenta el padecimiento, a quién se dirige, formación subjetiva).

3.18. Marque con una cruz la/s opción/es que considere adecuadas según los verbos de las estrofas y fundamenta:

Primera persona

- Sujeto lírico
- Máscara
- Objeto de problematización metapoética
- Primera persona plural

Segunda persona

- Interlocutor
- Problematización de la primera por desdoblamiento
- Desdoblamiento del yo

Tercera persona

- Índice de incorporación de otros pacientes
- Como problematización o desdoblamiento del yo
- Omisión de pronombres personales y otras marcas de persona.

(Fundamentación y usos estratégicos de pronombres personales).

C. ACTIVIDADES DE CIERRE

4. Fase de cierre del círculo hermenéutico

4.1. Según la forma semántico-referencial de «Paraíso», enuncie el tópico y fundaméntelo.

(Condensación de la forma semántico-referencial y amalgama cognitiva).

4.2. ¿Cómo es su proceso cuando escribe sobre una hoja en blanco? ¿Empatiza o no con la poesía? ¿Por qué?

(Comparación entre mundo ficcional y mundo del hermeneuta, amalgama cognitiva y fundamentación).

4.3. ¿Es una poesía creativa? ¿Por qué?

(Reconocimiento de la desconlocación).

4.4. ¿Aprendió algo con esta poesía? ¿Por qué?

(Conformación del conocimiento simbólico).



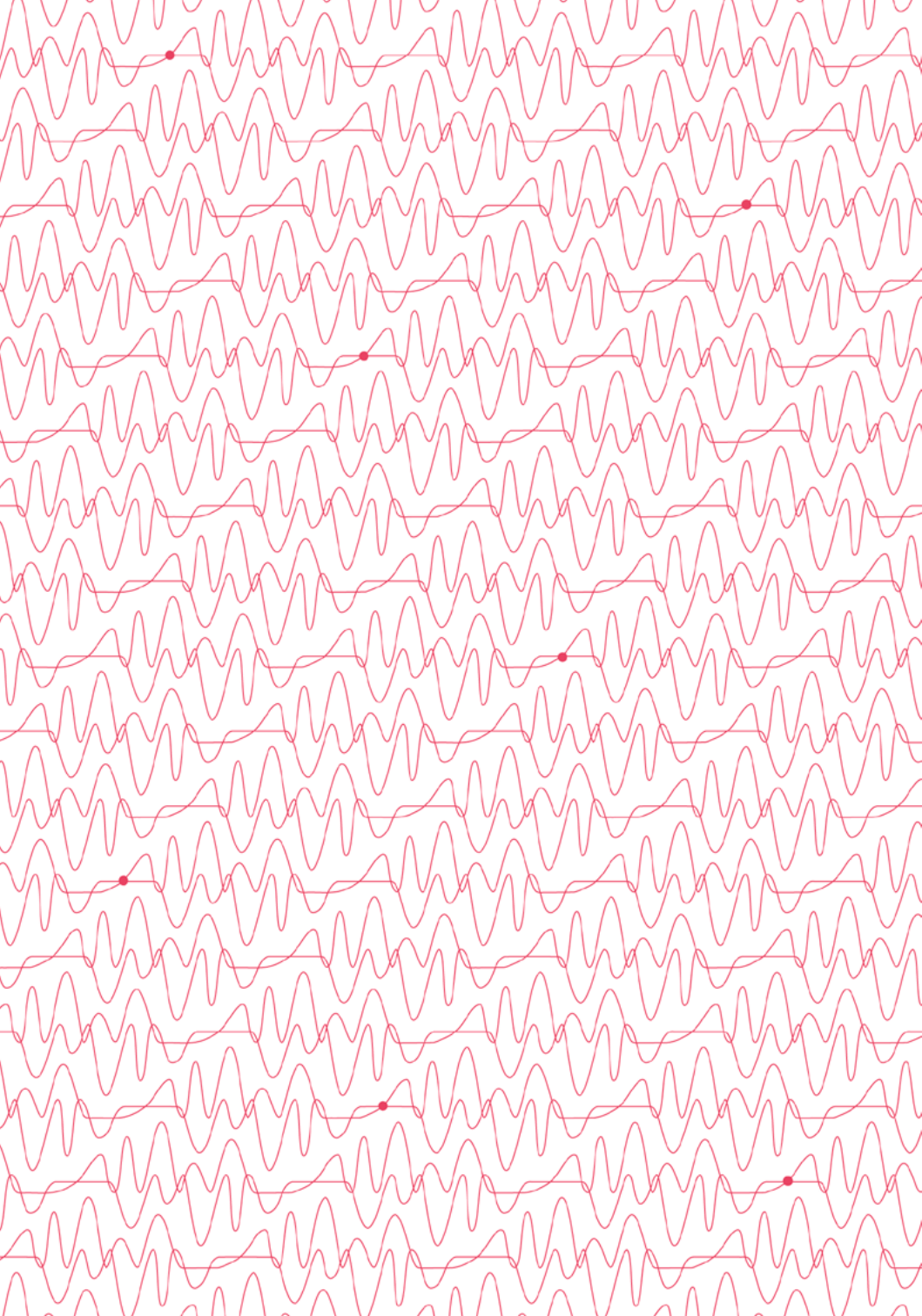
A modo de valoración final

Las nueve prácticas concretas propuestas para la mediación del planteo de *Estruendo mudo* no agotan el análisis de los textos. Es preciso recordar que un poema nunca termina de analizarse, siempre se puede seguir y seguir. Lo que sí podemos afirmar, luego de varios años como mediadores con jóvenes y adultos, es que es preciso leer muchas poesías y analizar bastante y desde distintas perspectivas para evaluar muy poco.

Leer poesías todos los días, leer en voz alta, leer escénicamente, leer resaltando y divirtiéndose con la sonoridad de nuestras magníficas vocales y consonantes, leer tonalizando, cambiando las voces según los estados de ánimo y/o los pacientes; es leer para vivir, leer para ser feliz, leer para repararse. La poesía ofrece un espacio íntimo que oficia de refugio, de resistencia, de reflexión, de sitio privilegiado para rearmarse y salir nuevamente al espacio comunitario, mejorado, repensado, revivido.

Enseñar a leer poesía es una tarea de amor, de trayectoria, de entrega. Es lícito y empático dar a conocer nuestro propio itinerario lector, nuestros modos de abordarla. La tía Elena nos inició pasando de mano en mano las *Rimas* de Bécquer, ella, la diferente, pasó su legado lírico a través de una simple frase: «Acá tenés un libro lleno de sentimientos». Eso fue suficiente en el ámbito familiar. En la escuela, en lo institucional, es un gesto honesto y profesional, mostrar el camino de acceso pedagógico y transitarlo con los estudiantes mientras están en nuestras aulas. De esta manera sabremos que desarrollarán sus capacidades de comprensión y producción de textos y se tornarán competentes en toda estrategia de lectura y escritura, independientemente del ámbito en el que se desempeñen. Esto permite que luego confiemos en que ellos sabrán hallar sus propios caminos.





Glosario e índice temático

A modo de glosario —pero también con doble función de índice temático— el presente anexo contiene términos teóricos, formas y conceptos esenciales para indagar en la lectura y comprensión lírica.

Aquí se recogen definiciones sintéticas y útiles —pensadas para una consulta rápida— para aplicar durante las distintas instancias de contacto con la poesía.

Aliteración: Figura retórica que reitera sonidos consonánticos o vocálicos similares dentro de una misma frase, verso o estrofa. Dos fonemas repetidos en un verso no son suficientes para hablar de aliteración.

V. pág. 48, 49, 77, 244, 249, 285, 323, 366.

Alusión: Un «dar a entender»; una referencia sintética, pero sin reproducción literal del hipotexto o con una referencia elíptica a él (a través de, por ejemplo, su título o un mínimo pasaje o elemento altamente reconocible).

V. pág. 300, 301, 348, 367.

Anáfora, anafórico: Un mecanismo del énfasis desde tres perspectivas: *semántica* (reiteración que contribuye a la cohesión y a la progresión temática del texto), *rítmica* (consolida un mismo patrón repetido) y *empática* (provoca en ocasiones un clímax emocional). La *secuencia anafórica* no requiere repetirse en forma idéntica, sino que mantie-

ne su función enfática y su papel configurador, aunque presente variantes. *Cfr. Paralelismo.*

V. pág. 30, 40, 52, 55, 73, 121, 180, 182, 183, 208, 213, 220, 232, 240, 241, 269, 276, 298, 347, 396.

Caligrama: Tránsito del lirismo musical al lirismo visual. La forma plástica del caligrama está generalmente orientada a la representación de un contenido temático. Impacta en la formación sensible del poema (puesta en página).

V. pág. 102, 104, 105, 195, 199, 203, 247, 347, 367, 399, 420, 422, 423, 425, 426, 427.

Catáfora, catafórico: I. Reiteración de una porción del poema en la posición final de un verso. II. Colocación de un término principal al final del verso para que el sentido se complete al llegar a él. *Cfr. paralelismo, paralelismo catafórico.*

V. pág. 30, 55.

Cita, citación: I. Presencia efectiva de un discurso ajeno en el propio, verificable a través de palabras o sintagmas que reproducen directamente un texto original, sintetizadas (con omisiones) o reelaboradas (sustituciones, aplicaciones, alteraciones en el orden), explicitadas con resaltes gráficos o no. II. Puede emplearse mediante la aparición de citas en función de epígrafes, en el título del poema o en el cuerpo textual del mismo; puede mencionarse su fuente, pero no es lo más frecuente. III. La cita puede funcionar como constructora de sentido; es una especie de excusa para desplegar por contraste otro eje temático.

V. pág. 150, 151, 300, 303, 304, 305, 310, 317.

Deixis, déictico: I. Aquellos vocablos —pronombres personales, pronombres demostrativos, adverbios, adjetivos o sustantivos— que denotan tiempo, espacio, referencialidad y discursividad asociadas a la voz enunciativa y a sus estados afectivos predominantes. El ‘aquí’ y ‘ahora’ del

poema. *II.* Son —en general— palabras semánticamente vacías, cuya significación se llena de sentido en ocasión de una situación de discurso en un acto concreto de habla o enunciación. *III.* Los deícticos se emplean además para diseñar un espacio interpersonal entre la voz enunciativa en primera persona, su/s interlocutor/es u otros pacientes humanos del poema. *IV.* Los deícticos sirven también para marcar el paso del tiempo y las transformaciones implicadas en él. *V.* Poseen un ‘poder presentificador’.

V. pág. 145, 146, 155, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 188, 210, 211, 345, 364, 398, 412, 413, 431, 433.

Desconlocación: *I.* Procedimiento cognitivo de ruptura inesperada de esquemas mentales y de contenidos esperables. Produce humor, sorpresa, conmoción; mientras más inesperada y novedosa es la irrupción de lo extraño en el esquema de contenidos mentales, más profunda es la creatividad de un texto, más original y mayor el goce estético. *II.* Permite el hallazgo de mundos alternativos y asociaciones múltiples e inesperadas que posibilitan la plurisignificación. Cfr. *Estruendo mudo*.

V. pág. 338, 342, 349, 352, 362, 365, 380, 386, 393, 399, 406, 419, 427, 434, 435.

Écfrasis: *I.* Prácticas transtextuales que relacionan textos verbales e icónicos. *II.* Reconstrucción literaria y/o poética de una pintura, una escultura, un edificio. *III.* Verbaliza percepciones o reacciones de un espectador (real o ficticio) de configuraciones visuales estáticas (reales o de existencia supuesta), con el foco en el acto perceptivo y la aprensión del observador.

V. pág. 313, 314, 348, 367.

Encabalgamiento: *I.* Fenómeno métrico que se presenta cuando la unidad sintáctica excede la pausa versal y continua en el verso siguiente. *II.* Permite que la frase «se derrame» de un

verso a otro; el completamiento de la idea reclama la llegada al final y por eso altera ligeramente la melodía esperable.

V. pág. 98, 182, 183, 219, 235, 344, 363.

Estrofa: Ordenación y agrupamiento de los versos (*cfr. Verso*) de cierto patrón rítmico (*cfr. Ritmo*), forma y contenido. Puede ser fija —como en el caso de la sextina o el soneto— o variable, en especial a partir del romanticismo en adelante.

V. pág. 50, 51, 52, 53, 75, 77, 96, 148, 149, 174, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 199, 200, 202, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 223, 233, 235, 240, 262, 268, 270, 271, 272, 273, 278, 280, 281, 283, 288, 289, 297, 304, 315, 323, 344, 384, 413, 431, 434.

Estruendo mudo: Absoluto goce estético propio de la lírica. *Cfr. Desconlocación.*

V. pág. 327, 337, 343, 380, 393, 399, 406.

Evocación: I. Mecanismo inherente de la lírica y su poder sugestivo. II. Dimensión absoluta de la poesía. III. Efecto producido por un conjunto de referencias, escogidas por su condición prototípica y perceptivamente saliente, que hace ‘aparecer’ al espíritu ese mundo evocado; un efecto de ‘presencia’. IV. La evocación juega con una dialéctica de determinaciones e indeterminaciones graduadas en función de los efectos pretendidos y en función de la competencia del lector que está en condiciones de llenar los espacios vacíos. V. Se aparta de una descripción objetiva y totalizante de contenidos para poner en forma la resonancia propia de la presencia. VI. Exhibe la manera en que el objeto poético se escapa al mismo tiempo en que es dicho. VII. Se hace cargo del poder y de la debilidad del lenguaje para nombrar. *Cfr. Formación semántico-referencial.*

V. pág. 78, 258, 259, 260, 335, 348, 366, 373, 375, 381, 383, 387, 403, 424, 430.

Figuras retóricas, figuras de pensamiento, figuras literarias: Usos expresivos y estilísticos del lenguaje, empleados para em-

bellecer, dar énfasis, persuasión o creatividad al texto lírico. *Cfr. Hipérbaton, Paronomasia, Aliteración.*

V. pág.13, 77, 295, 298, 349, 367, 376, 384, 390, 391, 398, 413, 424.

Final del poema: I. Instante de reconfiguración, construcción de sentido y generación de un estado empático específico sobre el lector. II. Posee una triple perspectiva: *poética* (según necesidad, manifestación y finalidad); *discursiva* (medios tipográficos, lingüísticos y textuales que lo marcan) y *cognitiva* (procesamiento y los efectos de lectura). III. Momento fundamental del proceso lector, donde se reconoce retrospectivamente la forma y el contenido del poema.

V. pág. 54, 96, 101, 174, 177, 202, 289, 290, 291, 293, 300, 311, 348.

Formación afectiva general: I. Elemento capital de la configuración del poema; es el núcleo que constituye el corazón de esa experiencia que el texto lírico pone de relieve. II. Componente dinámico que incide en la totalidad del texto lírico: determina el ordenamiento del acontecimiento poético y guía al lector en su recorrido interpretativo. III. Se conforma a partir de los signos de la estructura discursiva que poseen un valor empático: la selección léxica, la puesta en página, el ritmo, la organización estrófica, el tema, etcétera. *Cfr. Formación sensible; Formación subjetiva, Formación semántico-referencial.*

V. pág. 74, 75, 79, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 112, 131, 224, 249, 322, 377, 381, 383, 385, 387, 389, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 405, 407, 411, 412, 415, 417, 420, 426, 430.

Formación semántico-referencial: I. Procesos que habilitan la construcción del sentido del poema y la determinación de su tema. II. En su constitución coadyuvan las figuras de retóricas o de pensamiento (metáfora, ironía, por ejemplo) y los fenómenos de diálogo textual (literario, intermedial). *Cfr. Metáfora; Figuras retóricas.* III. Es solidaria

con la *formación sensible* ya que tanto el título como la organización en partes hacen posible la distribución de las informaciones del texto y pueden producir efectos de sentido (por ejemplo, anticiparlo) y permitir su apertura interpretativa. *Cfr. Evocación; Citación; Transposición.*

V. pág. 14, 21, 74, 77, 97, 167, 173, 195, 247, 250, 258, 264, 273, 318, 322, 352, 366.

Formación sensible: I. Encarnación material al estado afectivo en forma visual (la ocupación de la página; la distribución de los espacios negros y los espacios en blanco; etc.) y sonora (versificación, ritmo, etc.). II. Puede ser considerada tanto desde una mirada local (el poema; una sección del poema; un verso) como global (un conjunto de poemas, el libro). *Cfr. Ritmo, Rima, Paralelismo, Aliteración, Versificación.* III. Determina elecciones que atañen a la extensión y a la forma del discurso poético. *Cfr. Poema extenso, poema en serie.*

V. pág. 21, 58, 69, 74, 75, 76, 77, 87, 98, 175, 190, 195, 216, 223, 247, 250, 264, 322, 354, 366, 371.

Formación subjetiva: I. Elementos que permiten la atribución de la experiencia dicha en el poema a una voz específica (a distintas voces, a uno o varios sujetos o a un sujeto no explícito: un paisaje, un ambiente interior, un objeto o temáticas abstractas como la partida, la muerte, etc.).

V. pág. 20, 74, 76, 99, 106, 114, 116, 126, 144, 149, 155, 162, 167, 175, 187, 247, 273, 322, 364.

Hipérbaton: I. Figura retórica que consiste en la alteración del orden sintáctico habitual de la frase con una función de provocar sorpresa o de subrayar el elemento fuera de ese orden. II. Dislocamiento sintáctico. III. Inversión o transposición sintáctica.

V. pág. 49, 84, 215.

Inferir, inferencia: Proceso de reconocimiento de disposiciones afectivas del poema y enriquecimiento el mundo textual a través de un aporte propio (relativo conocimiento del mundo o de la cultura) para sostener la coherencia textual y su interpretación. *Cfr. Formación afectiva general.*

V. pág. 31, 52, 89, 107, 130, 144, 238, 242, 251, 262, 266, 336, 344.

Interdiscursividad: I. Proceso que establece relaciones entre textos verbales y de otros lenguajes (icónico, musical, audiovisual). II. Transformación de una materialidad discursiva en otra que implica una actividad productiva por parte de los receptores y apela a múltiples conocimientos previos. *Cfr. Formación semántico-referencial; Citación; Transposición.*

V. pág. 301, 311, 348, 367.

Juego: I. Su manifestación en el texto lírico se da sobre todo en la materia verbal del poema y su disposición gráfica. II. Puede incidir en las demás dimensiones del poema (por ejemplo, en la configuración de voces y pacientes, mediante el diálogo intertextual, la autorreferencia, la alusión, etc.); pero afecta con mayor visibilidad en el espacio de la formación sensible. III. La poesía puede ser, según Hölderlin, un juego peligroso. *Cfr. Alusión.*

V. pág. 20, 21, 31, 32, 33, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 74, 77, 109, 116, 134, 151, 152, 169, 180, 182, 225, 244, 248, 301, 312, 317, 318.

Limerick: I. Forma poética de origen anglosajón, cuya estructura posee cinco versos con rima AABBA. II. Suele tener intención humorística o lúdica.

V. pág. 58, 59.

Lira: I. Estrofa de la poesía española e italiana. Está compuesta por cinco versos heptasílabos (primero, tercero y cuarto) y endecasílabos (segundo y quinto). Posee dos rimas consonantes; una, entre primero y tercero; otra, entre segundo, cuarto y quinto.

V. pág. 27, 199.

Metáfora: I. Figura retórica que permite designa una cosa a través el nombre de otra —con la cual tiene cierta relación de semejanza—. II. Traslación de sentido. III. Su uso no es patrimonio exclusivo de un tipo de discurso, sino que permean el lenguaje cotidiano y el de otras áreas como la filosofía, la economía, la política, el deporte (v. Lakoff y Johnson, 1980). IV. La metáfora posee una función capital en la producción de sentido, en la conceptualización de lo que representa, en el efecto estético y emocional que provoca. V. Para Ricoeur (1974), la metáfora propone un «ver como» a través de la analogía. VI. A través de la metáfora, el poeta redescubre lo real. Obliga a pensar o a ver el mundo con ojos nuevos.

V. pág. 31, 35, 40, 49, 52, 73, 74, 77, 78, 85, 97, 112, 113, 122, 127, 171, 260, 261, 296, 346, 351.

Metapoema, metapoético: I. Presencia de un ‘afuera’ o un ‘más allá’ del mundo textual del poema. II. Tipo de poema que tematiza el arte poética o se interpreta a sí mismo. III. Su descubrimiento implica el empleo de diversas estrategias interpretativas, la apelación a conocimientos enciclopédicos y críticos, en consonancia con las ‘pistas’ que el mismo texto deja al lector.

V. pág. 55, 151, 255, 256, 280.

Pactos discursivos: I. Pacto entre las partes intervinientes en el circuito de la comunicación literaria (p. ej. poeta y lector). II. Posee diversas dimensiones: interactiva, dinámica, social e histórica dentro del campo en el cual se inscribe. III. Todo pacto discursivo implica un cuadro comunicativo que se desprende de un contrato de lectura; una realización discursiva que compete rasgos lingüísticos y discursivos y un modo de interacción entre productor y destinatario. IV. Los pactos discursivos tienen un modo de pervivencia histórica, prototípica, de definición retros-

pectiva y de temporalidades múltiples. Cfr. *Pacto lírico*; *Pacto fabulante*; *Pacto crítico*.

V. pág. 20, 38, 41, 57.

Pacto crítico: Pacto discursivo centrado en el mundo de los principios y los valores, cuyos canales de expresión suelen ser el ensayo y el tratado teórico-crítico. *II.* Tiene como finalidad exponer y evaluar categorías (normas, valores, nociones), apropiándolas o rechazándolas dentro de su expresión textual.

V. pág. 45, 53, 56, 305.

Pacto fabulante: *I.* Pacto discursivo centrado en la experiencia de la acción; se corresponde con las prácticas de la narración y la dramaturgia, con énfasis en el aspecto narrativo y con fines catárticos o de entretenimiento. *II.* Pretende un «efecto de realidad». *III.* Se representa y no se fusionan los padecimientos: el lector o espectador sabe que está frente a una ficción.

V. pág. 45, 48, 51, 52, 259, 306, 327, 353, 371.

Pacto lírico: *I.* Pacto discursivo que pone de relieve la experiencia radical del *pathos* y se corresponde, de manera predominante, con la poesía. *II.* Tiene como núcleo la valoración del sentir de seres humanos. *III.* Se manifiesta por medio del lenguaje a través de un enunciador que genera una especie de introyección en el lector. Este proceso de empatía se da de manera casi involuntario en la lírica (Cfr. *Pathos, patémico*). *IV.* El pacto lírico es lúdico, porque hace «sentir»: los lectores se emocionan y conmueven desde el «volver a padecer» o «padecer».

V. pág. 14, 20, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 56, 57, 58, 71, 72, 74, 104, 117, 120, 154, 159, 176, 179, 259, 301, 305, 306, 322, 340, 341, 343, 352, 353, 354, 356, 369, 371, 372.

Paralelismo: El paralelismo resulta de la reiteración de la misma estructura sintáctica en el inicio de versos distintos.

Cuando la porción del verso que se reitera es la inicial se lo llama paralelismo anafórico (*cf.* **Anáfora, anafórico**); cuando es la final, se lo denomina paralelismo catafórico (*cf.* **Catáfora, catafórico**).

V. pág. 30, 40, 48, 49, 52, 55, 73, 74, 77, 121, 180, 182, 183, 184, 208, 213, 220, 232, 240, 241, 269, 276, 298, 299, 347, 366, 396, 425.

Paronomasia, paranomástico: I. Semejanza entre dos o más vocablos, diferenciados solamente por la vocal acentuada. II. Figura retórica que consiste en jugar con la semejanza fónica de palabras para provocar distintos efectos cognitivos y afectivos; por ejemplo, *azar/ azor; lago/ lego; maratón/maratún*. III. También denominada «agnominación». V. pág. 48, 59, 195.

Pathos, patémico: I. Experiencia radical que se pone de relieve en la poesía y constituye, a su vez, una piedra angular en su existencia y expresión. II. Al aceptar el pacto lírico, el lector se fusiona en la reexperimentación de estados afectivos reales o simulados porque estos le pertenecen por el solo hecho de compartir rasgos de humanidad con quien originó; el poema apela a la subjetividad compartida, íntima y atemporal, vinculadas a la dimensión patémica del texto lírico. *Cfr.* **Pacto lírico**.

V. pág. 45, 90, 91, 240, 324, 353, 357.

Pie quebrado: I. Verso de siete sílabas o menos, que, al entrar en una composición combinado con versos mayores, funciona como hemistiquio de los versos más largos.

V. pág. 182, 219, 224, 240.

Poema en serie: I. Conjunto de poemas que poseen unidad semántica, lo cual manifiesta la voluntad poética de descomponer un todo en partes. II. La serie se distingue mediante una numeración o un intertítulo, englobados por otro más general. III. La 'descomposición' tiene un valor

semántico en sí: poner de relieve los fragmentos que componen el todo y cada uno puede representar una parte o un rasgo de esa totalidad de la intención poética.

V. pág. 77, 283, 284, 320, 348, 367, 432.

Poema extenso: I. Composición poética de longitud considerable (desde cincuenta versos en adelante), dividido en secciones de longitud desigual y que posee un componente narrativo laxo. II. *Su extensión característica puede dar lugar a la hibridación de pactos (por ejemplo, lo narrativo y lo dramático)*. III. Similar al poema en serie, alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen.

V. pág. 77, 256, 265, 283, 286, 287, 320, 347, 348, 367, 386, 432.

Progresión temática: modo en que se entrelazan los contenidos para mantener la identidad lógica e informativa del discurso, haciéndolo progresar. → **Temas relacionados:** *Progresión de tema constante; Progresión de tema lineal; Progresión de tema derivado; Progresión por ruptura temática.*

V. pág. 241, 243, 267, 268, 271, 273, 278, 281, 283, 285, 291, 320, 348, 366, 367, 373, 377, 378, 386, 390, 391, 392, 397, 398, 402, 405, 413, 423, 424, 425, 426, 431.

Rima: I. La igualdad o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada. Puede darse entre todos los sonidos o entre algunos. II. Conjunto consonantes o asonantes empleados en una obra poética. III. La realización tradicional de la rima ocurre al final del verso.

V. pág. 52, 59, 160, 200, 223, 224, 226, 227, 229, 240, 291, 347, 377, 424.

Ritmo: I. Fenómeno de carácter artificial o natural, aplicable a elementos sonoros o visuales, dinámicos o estáticos. II. Patrones lingüísticos sonoros rápidamente perceptibles, generadores de efectos poéticos. III. Si bien todas las lenguas tienen un ritmo propio, la transformación artística

del ritmo del lenguaje cotidiano se realiza mediante un proceso de estilización y estereotipación de determinadas formas hasta fijarse como convenciones métricas. IV. No es reducible a un sistema de referencia totalmente estable ni calculable de manera objetiva. Depende de elementos de la configuración gráfica, de la extensión de los versos, de los recursos sintácticos y fónicos. V. En la configuración del ritmo participan además los hábitos de lectura poética de cada individuo.

V. pág. 30, 48, 63, 75, 93, 128, 160, 179, 182, 183, 184, 1900, 192, 194, 195, 196, 199, 200, 203, 204, 209, 216, 217, 218, 219, 222, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 284, 298, 354.

Saliencia perceptiva: I. Característica de uno o más elementos del poema, que se destaca(n) del resto de su campo perceptivo. II. *Este destaque posiciona* al elemento como atractor de la atención del lector. III. Las formas sonoras y visuales, por su saliencia perceptiva, pueden llegar a considerarse como los constituyentes primordiales para distinguir —en sus manifestaciones prototípicas— textos que pertenecen a uno u otro pacto discursivo. *Cfr. Pactos discursivos.*

V. pág. 73, 74, 121, 190, 214, 240, 304.

Tipología(s) textual(es): I. Clasificación aplicable a distintos tipos de textos de acuerdo con su intención, estructura y demás rasgos lingüísticos distintivos. II. Dentro de las estructuras prototípicas de las tipologías textuales puede mencionarse la narración, la descripción, la argumentación, la explicación y el diálogo. III. Todas estas estructuras pueden operar como motivaciones para el acto de creación poética

V. pág. 273, 274, 275, 283, 320, 348, 367, 377, 390, 402, 424, 433.

Tonalidades afectivas: I. Episodios o estados emocionales presentes en la composición poética. II. Rodríguez (2003) distingue dos polos dominantes: las tonalidades afectivas de

la *unión* (a través de modalidades eufóricas o modalidades serenas) y las tonalidades afectivas de la *separación* (a través de modalidades angustiantes o disfóricas).

V. pág. 20, 90, 93, 94, 102, 176, 178.

Transposición: I. Para Genette (1989) se trata de otra forma de relación transtextual; es la relación entre un texto B (hipertexto) y un texto anterior A (hipotexto) en la cual hay cierta recreación del hipotexto. II. Pueden ser meramente formales como la traducción u otras en cuya transformación reside el sentido o propósito del poeta, por ejemplo, para cuestionar ya sea el propio hipotexto citado o la tradición a la que pertenece. III. Como práctica, la transposición apela a numerosas estrategias compositivas: el desarrollo de los presupuestos y sobreentendidos de los hipotextos, la recuperación de perspectivas de personajes secundarios, entre otros.

V. pág. 150, 305, 306, 315, 334, 348, 367.

Versículo, verso libre retórico mayor: I. Tipo de verso libre de gran extensión (más de catorce sílabas) propio de la poesía del siglo XX. II. Adaptación al castellano del verso de Walt Whitman, quien se inspira en la Biblia.

V. pág. 198, 233, 310.

Versificación: I. Composición en versos (*cf.* **Verso**). II. Conjunto de ciertas características —rímicas, rítmicas, semántica y estructurales— que se emplean en el poema, apelando o no a la versificación tradicional (por ejemplo, el uso de versos de arte menor y rima consonante para tratar asuntos más modestos o ligeros en la poesía en español). (*Cfr.* **Poema extenso, Poema en serie, Versículo, Lira, Limerick**).

V. pág. 12, 104, 180, 190, 222, 223, 226, 248, 347, 366, 396, 404, 414.

Verso: Unidad rítmica caracterizada por un patrón acentual, un inicio y un fin que marca una pausa en acuerdo con

una disposición gráfica determinada. Puede constituir una unidad de sentido y de estructura sintáctica.

V. pág. 9, 11, 21, 29, 30, 33, 40, 48, 49, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 65, 67, 76, 77, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 97, 98, 99, 104, 109, 119, 133, 170, 173, 182, 183, 184, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 208, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 249, 254, 255, 257, 265, 268, 270, 282, 285, 286, 288, 291, 293, 294, 295, 304, 305, 310, 315, 323, 324, 325, 334, 335, 336, 339, 341, 343, 344, 351, 354, 377, 378, 389, 397, 404, 405, 414, 417, 418, 431.

Yo: I. **Yo sujeto lírico:** prototipo de enunciación lírica. La primera persona del singular puede presentarse de manera indeterminada, pero responde al «paciente principal del poema». II. **Yo máscara:** casos en los que el «yo» del poema tiene la entidad de una máscara perteneciente a un personaje literario, mítico o histórico, cuyo objetivo reside en el distanciamiento de un yo confesional, característico de la poesía romántica. III. **«Yo» problematizado:** cuando el «yo» como un problema en cuanto tal, el pronombre de primera persona puede trabajarse metapoéticamente y generar, a través de asociaciones y derivaciones fónicas, su propia desarticulación. → **Temas relacionados:** *Primera persona singular; Difracción paisajística, Difracción alegórica; Momento de emergencia de la primera persona.*

V. pág. 54, 70, 245, 246, 254, 278, 318, 345, 391 o Capítulo 5: La formación subjetiva (pp. 106-189).

Referencias

Poesía

- ALÓS, T. (2015). *Mundo Plop. Poesía inédita 2006-2013*. EDIUNC.
- ANADÓN, P. (2010). *Estudios de la luz (2005-2007)*. Pre-Textos.
- BANCHS, E. (1981). *Obra poética*. Academia Argentina de Letras.
- BAYLEY, E. (1999). *Obras*. Grijalbo/Mondadori.
- BIAGIONI, A. (2009). *Poesía completa*. Adriana Hidalgo.
- BONNETT, P. (2021). *Lo terrible es el borde. Antología poética*. Visor Libros.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- BORGES, J. L. (1981). *La cifra*. Emecé.
- CARDENAL, E. (2007). *Poesía completa (Tomo I)*. Patria Grande.
- CARRIEGO, E. (1999). *Obra completa*. Corregidor.
- CASTILLA, M. J. (2000). *Obras completas*. Corregidor.
- DE LA VEGA, G. (1984). *Poesías castellanas completas*. Castalia.
- DEVOTO, D. (1943). *El libro de las fábulas*. Gulab y Aldabahor.
- DEVOTO, D. (1950). *Canciones de verano*. Ibn Gulab.
- DEVOTO, D. (1977). Viuda, asonante en i-a. *Revista de la Universidad Complutense*, XVI(108), 55- 85.
- DEVOTO, D. (1980a). *Herbario*. Gulab.
- DRAJER, E. (2016). *Muñequitachocadora*. El Andamio Ediciones.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. (31 de octubre de 2002). Cinco

- poemas (J. E. Pacheco, trad.). *Letras Libres*.
<https://letraslibres.com/revista-mexico/cinco-poemas-2/>
- FOGWILL, R. E. (2004). *Últimos movimientos*. Paradiso.
- GARCÍA LORCA, F. (1991). *Obras completas* (Tomo I). Aguilar.
- GIANUZZI, J. O. (2000). *Obra poética*. Emecé.
- GIRONDO, O. (1999). *Obra completa*. Sudamericana.
- GONZÁLEZ LANUZA, E. (1924). *Prismas*. J. Samet Librero Editor.
- HERNÁNDEZ, J. J. (2001). *Desideratum*. *Obra poética*. Adriana Hidalgo Editora.
- HERRERA, R. H. (2009). *Por la puerta entornada*. Alción Editora.
- HESSE, H. (1974). *Antología poética* (R. Modern, trad.; N. J. Dornheim, pról.). Fausto.
- HUIDOBRO, V. (1976). *Obras completas*. Editorial Andrés Bello.
- INCHAUSPE, J. M. (2010). *Trabajo nocturno*. *Poemas completos*. Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- JIMÉNEZ, J. R. (1957). *Libros de poesía*. Aguilar.
- LÓPEZ, D. (2007). *La cara de la almohada*. El Andamio Ediciones.
- LÓPEZ, J. (2011). *Notas de agosto y otros poemas 1999-2010*. Ediciones de Luna Roja.
- LÓPEZ, J. (2020). *Carcome*. Grito Manso Editorial.
- LÓPEZ, J. (25 de julio de 2010). El aviso clasificado que fue poesía. *Los Andes*, Suplemento Estilo y Cultura, 9.
- LUGONES, L. (1974). *Obras poéticas completas*. Aguilar.
- MARECHAL, L. (1984). *Poesía (1924-1950)*. Ediciones del 80.
- MARGARIT, J. (2002). *Joana*. Ediciones Hiperión.
- MATTOSO, G. (1999). *Gelía de rococó: sonetos barrocos*. Ciencia do Acidente.
- MOLINA, E. (1987). *Obra poética*. Corregidor.
- NEUMAN, A. (2008). *Década*. *Poesía 1997-2007*. Acantilado.

- NICOTRA, A. (2004). *Lugar de reunión. Obra poética (1967-2000)*. Ediciones del Copista.
- OROZCO, O. (2012). *Poesía completa*. Adriana Hidalgo.
- PADELETTI, H. (2008). *El Andariego. Poemas 1944-1980*. Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, O. (1979). *Poemas (1935-1957)*. Seix Barral.
- PERI ROSSI, C. (1999). *Las musas inquietantes*. Editorial Lumen.
- PIZARNIK, A. (1971). *El infierno musical*. Siglo XXI Editores.
- PIZARNIK, A. (1993) *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Corregidor.
- REGEN, J. (1992). *Poemas reunidos*. Ediciones del tobogán.
- RODÓN, P. (1998). *Tangorock*. Editorial Diógenes.
- SABINES, J. (1994). *Antología poética*. Fondo de Cultura Económica.
- SALINAS, P. (1980). *La voz a ti debida*. Losada.
- SCHIAVETTA, B. (1995). *Con mudo acento*. Barcarola.
- SILANES, R. (2008). Paraísos. En Asociación de Poetas Argentinos (Comps.), *Breve antología poética argentina. Argentina lee poesía* (p. 134). APOA.
- SOLA GONZÁLEZ, A. (2015). *Obra poética*. Ediciones Biblioteca Nacional.
- STEVENS, W. (1986). *Selected Poems*. Faber and Faber.
- STEVENS, W. (1988). *Domingo a la mañana y otros poemas*. Centro Editor de América Latina.
- STORNI, A. (1961). *Obra poética completa*. Ediciones Meridion.
- SYLVESTER, S. (1993). *Escenarios*. Verbum.
- TZARA, T. (2011). *Poésies complètes*. Flammarion.
- UNGARETTI, G. (2009). *Cien poemas escogidos* (R. Alonso, sel., trad. y prolog.). Editorial Argonauta.
- URIBE, B. (1971). *Edipo etcétera*. La Isla.
- VALLEJO, C. (1992). *Obra poética*. Fondo de Cultura Económica/ Archivos.

- VERLAINE, P. (1902). *Oeuvres complètes*. Librairie Léon Vanier, Éditeur. T. II.
- WALSH, M. E. (2001). *Zoo loco*. Alfaguara.
- WILCOCK, J. R. (1953). *Sexto*. Sudamericana.
- WITTNER, L. (2017). *Lugares donde una no está (Poemas 1996-2016)*. Gog & Magog.

Teoría

- ABRAHAM, L. E. (2018). Protozombis de Poeta en Nueva York: una lectura social. *Revista Landa*, 6(2), 295-316.
- ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barral Editores.
- ADAM, J.-M. (1992). *Les textes. Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan.
- AGAMBEN, G. (2016). *El final del poema*. Adriana Hidalgo.
- ALBARELLO, F. (2019). *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas*. Ampersand.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1991). *Retórica. Síntesis*.
- ALEMÁN, A. (2019). Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección. *Diseminaciones*, 2(4), 53-77.
- AMADEO, M. J., CHAAB, C., MIRANDA, G. Y QUESADA, M. (2001). *Girando el lexicón 1*. Dirección General de Escuelas (DGE).
- ARANCET RUDA, M. A. (2006). «Innumerable *fluir*». *La poesía de Edgar Bayley*. Corregidor.
- ARISTÓTELES. (1971). *Retórica* (A. Tovar, ed., trad., pról. y not.). Instituto de Estudios Políticos.
- BACHELARD, G. (1987). *La intuición del instante*. Fondo de Cultura Económica.
- BADÍA FUMAZ, R. (2018). Las poéticas explícitas como género. *Rilce: revista de filología hispánica*, 34(2), 607-628.

- BAHTI, T. (1990). End and Ending: On the Lyric Technique of Some Wallace Stevens Poems. *Modern Language Notes*, 105(5), 1046-1062.
- BAJTÍN, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- BALLART, P. (2005). *El contorno del poema*. El Acantilado.
- BALPE, J.-P. (1980). *Lire la poésie. Ou : un langue dans tous ses états*. Armand Colin y Bourrelier.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, trad.). Paidós.
- BENVENISTE, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard.
- BERTÍN, J. C. R., MEGEGAZZO, M. A. Y AMARAL, P. (2017). Os metapoemas de fase cega de Glauco Mattoso. *Texto Poético*, 13(22), 146-167.
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, S. (2010). Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario. *En-claves del pensamiento*, IV(8), 147-167.
- BILLY, A. (Ed.). (1960). *Max Jacob. Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée*. Pierre Seghers.
- BOMBINI, G. (2016). Programas de lectura, prácticas de escritura y educación literaria. *Lenguaje y Textos*, (43), 15-22.
- BRODA, M. (1997). *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. José Corti.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1998). Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético. En F. Cabo Aseguiñolaza y G. Gullón (Eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica* (pp. 108-140). Rodopi.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (Comp.). (1999). *Teorías sobre la lírica*. Arco Libros.

- CALLES, J. M. (1998). El pacto lírico. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, (4), 113-124.
- CÁMARA, M. (2007). Algunos elogios posibles para Glauco Mattoso. *Cuadernos del CILHA*, 8(9), 98-105.
- CAMPILLO, A. (1991). Aión, Chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia Clásica. *La(s) otra(s) historia(s): una reflexión sobre los métodos y los temas de la investigación histórica*, (3), 33-70.
- CAPURRO, M. F. Y DIAB, P. (2018). Escuela y poesía latinoamericana: Análisis de una relación en conflicto. *Exlibris*, (7), 88-102.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, H. (2012). San Jorge. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, IV(7), 21-28.
- CAVALLINI, L. (2015). La poesía en el aula de literatura: Los poetas y el canon escolar. *El Toldo de Astier*, 6(10), 19-27. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6521/pr.6521.pdf
- CHAAB ABIHAGGLE, C. A. (2018). Modelo hermenéutico simbólico para la lectura y aprehensión de textos literarios: propuesta pedagógica y procedimientos de análisis de datos. En L. Morchio, H. Difabio de Anglat, R. Marsolier y M. Boarini, *Tesis doctorales. Aportes a la investigación desde el Doctorado en Ciencias de la Educación de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo* (pp. 130-144). EDIFYL. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/11210/morchioydifabio-tesisdoctoralescienciaeducacionffyl.pdf
- CHAHÍN, P. (28 de noviembre de 2017). *El concretismo brasileño y su giro lingüístico*. Acento. <https://acento.com.do/opinion/concretismo-brasileno-giro-linguistico-1-2-8512582.html>
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles, mythes, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Lafont/ Jupiter.

- CHOL, I. (2009). La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers. *Poétique*, 2(158), 231-247.
- CHOL, I. (2012). Linguistique textuelle et poésie plastique : quelques enjeux épistémologiques et méthodologiques. En J.-M. Adam y G. Philippe (Eds.), *3ème Congrès Mondial de Linguistique Française* (pp. 1073-1082).
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01318996>
- CHOL, I. (2014). *La Question de l'hybride, études rassemblées par Arselène Ben Farhat et Mustapha Trabelsi*. Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax, Nouha Éditions.
- CLÜVER, C. (1989). On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, 10(1), 55-90.
- CLÜVER, C. (2017). A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, 19(1), 30-44.
- COLLOT, M. (1980). La dimension du déictique. *Littérature*, (38), 62-76.
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_38_2_2124
- COMBE, D. (1996). La référence dedoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. En D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique* (pp. 31-46). Puf.
- COMBETTES, B. (1978). Thématization et progression thématique dans les récits d'enfants. *Langue Française*, (38), 74-86.
- CONSTANTOPOULOS, M. (2009). Tous les enfants grandissent, sauf les poètes ! *Che vuoi?*, 1(31), 163-175.
- COSTA, R. DE (1984). *Huidobro. Los oficios de un poeta*. Fondo de Cultura Económica.
- COZZI, A. (2012). Oliverio Girondo: homología entre sonido y significado. *Gramma*, 11(32), 15-19.
- CUETO, A. O., ZONANA, V. G. Y FAZIO, M. C. (2019). *Actualización e innovación curricular de la Facultad de Filosofía y Letras (2014-2017). Una experiencia institucional transformadora*. EDIFYL.

- CULLER, J. (2014). The Language of Lyric. *Thinking Verse*, IV(1), 160-176.
- CULLER, J. (2016). Poetics, Fictionality and the Lyric. *Dibur Literary Journal*, 2, 19-25.
- CULLER, J. (2017a). Lyric Words, not Worlds. *Journal of Literary Theory*, 11, 32-39.
- CULLER, J. (2017b). Theory of the Lyric. *Nordisk Poesi. Tidsskrift for Lyrikkforskning*, 2(2), 119-133.
- CURUTCHET, C. (2018). *La poesía en la escuela: las prácticas de lectura literaria y las colecciones escolares*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DA FONSECA, V. (2011). *Cognição, Neuropsicologia e Aprendizagem*. Vozes editora.
- DE BEAUGRANDE, R. Y DRESSLER, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Ariel.
- DE CAMPOS, A. (1956). Poesia concreta: um manifesto. *Revista ad – arquitetura e decoração*, (20), 26-27.
- DE SERMENT, J. (1996). L'adresse lyrique. En D. Rabatté (Dir.), *Figures du sujet lyrique* (pp. 54-67). Puf.
- DEBON, C. (2008). *Calligrames dans tous ses états*. Éditions Calliopées.
- DEHAENE, S. (2015). *La conciencia en el cerebro*. Siglo XXI.
- DEVOTO, D. (1980b). Leves o alevs consideraciones acerca de lo que es el verso. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, (5), 67-100.
- DEVOTO, D. (1982). Leves o alevs consideraciones acerca de lo que es el verso. (Fin). *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, (7), 5-60.
- DEVOTO, D. (1990). La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad. (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas en San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León). *Edad de Oro*, XI, 43-57.

- DEVOTO, D. (1995). Para un vocabulario de la rima española. *Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, (10), 1-185.
- DIAS CAVALCANTI, L. M. (2010). Orfismo e cristianismo na lírica final de Jorge de Lima. *Recorte*, 7(1), 2-23.
- DÍAZ BARRIGA, Á. (2013). *Guía para la elaboración de una secuencia didáctica*. IISUE-UNAM.
- DÍAZ MEJÍA, H. (2008). *Hermenéutica de la lúdica y pedagogía de la modificabilidad simbólica*. Magisterio.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1992). *Diccionario de métrica española*. Paraninfo.
- DWORKIN, C. (2008). The Poetry of Sound. *Publications of the Modern Language Association of America*, 123(3), 12-25.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema* (M. Jurado, trad.). Akal.
- ELIOT, T. S. (1957). *On poetry and poets*. Faber and Faber.
- EVEN ZOHAR, I. (1990). El sistema literario (R. B. Otero, trad.). *Poetics Today*, 11(1), 27-44.
- EKMAN, P. (2003) *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*. Times Books.
- FABB, N. (2016). Processing Effort and Poetic Closure. *International Journal of Literary Linguistics*, 5(4), 1-22.
- FAVA, F. (2006). Si un mismo río riega todo lo viviente... Piedra de sol, poema de confluencias. En M. C. Graña (Comp.), *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (pp. 85-114). Beatriz Viterbo Editora.
- FERNÁNDEZ, J. (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia. (Estudio crítico y antología)*. Hiperión.
- FONTANILLE, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima/ Fondo de Cultura Económica Perú.
- FREIRE, P. (2007). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI.

- GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello* (A. Gómez Ramos, trad.). Paidós.
- GALÍ, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. El Acantilado.
- GALLEGO DÍAZ, C. (2006). Aportes a una teoría del sujeto poético. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (32), 1-32.
- GARCÍA BERRIO, A. Y HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra.
- GARDNER, H. Y DAVIS, K. (2014). *La generación App. Cómo los jóvenes gestionan su identidad, su privacidad y su imaginación en el mundo digital*. Paidós.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Du Seuil.
- GENETTE, G. (1988). Géneros, 'tipos' y modos. En *Teorías de los géneros literarios* (pp. 183-233). Arco Libros.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- GENOVESE, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica.
- GENOVESE, A. (2023). *Abrir el mundo desde el ojo del poema*. Fondo de Cultura Económica.
- GERBAUDO, A. I. (2008). Importación de teorías en los estudios literarios sobre poesía en Argentina (1957-2007). *Derivaciones para la investigación y para la enseñanza. Literatura: teoría, historia, crítica*, (10), 95-140.
- GIBBS (JR.), R. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge University Press.
- GIUSTI, F. (2019a). Recitation: Lyric Time(s) I. En C. F. E. Holzhey y A. Wedemeyer (Eds.), *Re-An Errant Glossary* (pp. 35-47).
https://doi.org/10.25620/ci-15_05

- GIUSTI, F. (2019b). Reversion: Lyric Time(s) II. *Re-An Errant Glossary* (pp. 151-161).
https://doi.org/10.25620/ci-15_19
- GÓMEZ PAZ, J. (1960). *Un símbolo dominante en la poesía de Alfonsina Storni*. Universidad Nacional de La Plata.
- GÓMEZ TORÉ, J. L. (2010). Perder el miedo a la poesía. ¿Hay que aprender o desaprender a leer poesía en el aula? *Tarbiya*, (41), 165-175.
- GONZÁLEZ GANDIAGA, N. (1999). El yo lírico en José Hierro. *Signos*, 32(45-46), 17-22.
- GONZÁLEZ GIL, I. (2020). Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, 495-521.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23400>
- GONZÁLEZ PODESTÁ, A. (2002). *Sobre vías y con trolley: el tranvía de los muertos*. Buenos Aires Historia.
- GONZÁLEZ, J. R. (2007). Poema conjetural, verso 14. En *Borges/Cortázar. Penúltimas lecturas* (pp. 13-39). Circeto.
- GOODBLATT, C. (2000). In other words: Breaking the monologue in Whitman, Williams and Hughes. *Language an Literature*, 9(1), 25-41.
- GRANDO, D. (2008). *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*. Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- GRAÑA, M. C. (2006). Introducción. En M. C. Graña (Comp.), *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (pp. 9-24). Beatriz Viterbo Editora.
- GUERRERO, G. (1998). *Teorías de la lírica*. Fondo de Cultura Económica.
- GUILLÉN, C. (1998). *Múltiples moradas. Ensayos de Literatura Comparada*. Tusquets.

- HAMBURGER, K. (1986). *Logique des genres littéraires*. Du Seuil.
- HAMODI, C., LÓPEZ PASTOR, V. M. Y LÓPEZ PASTOR, A. T. (2015). Medios, técnicas e instrumentos de evaluación formativa y compartida del aprendizaje en educación superior. *Perfiles Educativos*, XXXVII(147), 146-161.
- HANN, Ó. (1993). *Altazor*, el canon de las vanguardias y el recuerdo de otras vidas más altas. En V. Huidobro, *Altazor* (pp. 7-24). Editorial Universitaria.
- HELLER-ROAZEN, D. (2003). Des Altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge. *Littérature*, (130), 75-96.
- HERNADI, P. (2002). Why is Literature: A coevolutionary perspective on imaginative worldmaking. *Poetics today*, 23(1), 21-42.
- HERRNSTEIN SMITH, B. (1968). *Poetic Closure. A Study of Ho Poems End*. University of Chicago Press.
- HUIZINGA, J. (2007). *Homo ludens*. Alianza Editorial.
- JACKSON, J. E. (1998). *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*. José Corti.
- JACKSON, J. E. (2001). *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*. José Corti.
- JAKOBSON, R. (1955). Aphasia as linguistic problem. En H. Werner (Ed.), *On expressive language* (pp. 88-112). Clark University Press.
- JAKOBSON, R. (1956). *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*. *Fundamentals of Language*. Mouton.
- JAUSS, H.-R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Visor.
- JENNY, L. (2009). Lyrisme musical et lyrisme visuel dans les Calligrammes. En A. Rodríguez y A. Wyss (Dir.), *Le chant et l'écrit lyrique* (pp. 97-107). Peter Lang.

- KIBÉDI VARGA, A. (1989). Criteria for Describing Word-and-Image Relations. *Poetics Today*, 10(1), 31-54.
- KOZAK, C. (2017). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas. Revista de poesía y crítica de poesía latinoamericana*, 3(4), 1-20.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What categories reveal about the mind*. Chicago University Press.
- LAKOFF, G. Y JOHNSON, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago University Press.
- LAKOFF, G. Y KÖVECSES, Z. (1987). The Cognitive Model of Anger inherent in American English. En D. Holland y N. Quinn (Eds.), *Cultural Models in Language and Thought* (pp. 195-221). Cambridge University Press.
- LAKOFF, G. Y TURNER, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. University of Chicago Press.
- LAUSBERG, H. (1975). *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Gredos.
- LE CORRE, H. (2001). *La poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Gredos.
- LEFERE, R. (2005). *Fervor de Buenos Aires, en contextos. Variaciones Borges*, 19, 209-226.
- LEPERSKI, K.-G. (2017). El paradigma de las emociones básicas y su investigación. Hacia la construcción de una crítica. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
<https://www.aacademica.org/000-067/146>
- LEYS, R. (2011). A Turn to Affect: a Critique. *Critical Inquiry*, 37(3), 434-472.

- LÓPEZ CASANOVA, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Ediciones Colegio de España.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (2005). *Literatura y formación ética: un modo creativo de educar*. Cántaro.
- LÓPEZ ROSETTI, D. (2017). *Emoción y sentimientos. No somos seres racionales... Somos seres emocionales que razonan*. Planeta.
- LOTMAN, Y. (1979). *Semiótica de la cultura* (J. Lozano, trad.). Cátedra.
- LOWE, D. M. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2000). La lírica y los límites de la ficción. *Revista de Literatura*, 62(123), 5-18.
- LUQUE MORENO, J. (2011). El ritmo del lenguaje: conceptos y términos. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, (9), 99-144.
- LURASCHI, I. A. y SIBBALD, K. M. (1987). Todo eso que parece tan fácil...: Estilo y público letrado del Zoo Loco de María Elena Walsh. *Hispanic Journal*, 8(2), 161-175.
<http://www.jstor.org/stable/44284118>
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra.
- MASSARELLA, M. D. (2017). *Los estructuralismos argentinos y la enseñanza de la literatura: el caso de la enseñanza de la poesía en la escuela secundaria [Tesis de licenciatura]*. Universidad Nacional de La Plata.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66148>
- MATHIOS, B. (2000). Le sonnet 'méta' à l'époque franquiste. *Cauces, Revue d'études hispaniques*, (1), 41-76.
- MATURO, G. (1996). De la metáfora al símbolo. Aproximación

- crítica al poema *Altazor* de Vicente Huidobro. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 8, 51-67.
- MAULPOIX, J.-M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. José Corti.
- MENDOZA FILLOLA, A. (2011). *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. UCLM.
- MERILAI, A. (2020). Deitic Close Reading. *Interliteraria*, 25(1), 26-40.
- MERQUIOR, J. G. (1999). Naturaleza de la lírica. En F. Cabo Aseguinolaza (Ed.), *Teorías sobre la lírica* (pp. 85-104). Arco Libros.
- MESA GANCEDO, D. (2006). Hacia una alegoría de la literatura. Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz. *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, (21), 25-47.
- MONTE, M. (2016). De l'éthos, du style et du point de vue en poésie. En M. Colas-Blaise, L. Perrin y G. M. Tore (Dirs.), *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage* (pp. 179- 200). Éditions Lambert-Lucas.
- MONTELEONE, J. (2008). Poesía, socialidad y orden económico. Zama. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, (1), 31-45.
- MONTELEONE, J. (2010). Imaginario poético y nuevas tecnologías. La Tempestad. *Revista de arte, cultura, diseño*, 12, 78-81.
- MONTELEONE, J. (2012). La epifanía urgente. *Hispanic Poetry Review*, 10, 1-28.
- MONTELEONE, J. (2019). Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta. *Everba. Revista de Estudios de la Cultura*, 47-54.
- MONTELEONE, J. (2020). La voz de Olga: representaciones subjetivas en la obra de Olga Orozco. En D. Battiston,

- S. Bertón y G. Salto (Eds.), *Los juegos de espejo. Poética y subjetividad en Olga Orozco* (pp. 15-38). Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa.
- MORETTI, F. (2015). *Lectura distante*. Fondo de Cultura Económica.
- MORTARA GARAVELLI, B. (2000). *Manual de retórica*. Cátedra.
- NEILA, B. (2013). Desarticulando estereotipos: Esbozos para una enseñanza de la lectura y la escritura de poesía desde la apropiación. *El Toldo de Astier*, 4(6), 3-22.
- NÚÑEZ RAMOS, R. (1992). *La poesía*. Editorial Síntesis.
- OROZCO, O. Y MÉRIDA, G. (29 de enero de 1995). Los bordes de lo inasible. *La Prensa*, suplemento «Cultura», 3-4.
- OUELLET, P. (2017). La poésie malgré elle. *Tangence*, 17, 13-27.
- PALACIO, C. (2018). Transformaciones y supervivencias. Notas sobre el problema de la transposición intersemiótica. *Signo & Seña*, 33, 124-142.
- PAZ GAGO, J. M. (2001). ¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 339-364.
- PIÑA, C. (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Corregidor.
- PIONETTI, M. (2010). Entre el manual y la práctica: la enseñanza del canon literario escolar argentino en la actualidad. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (43), 17-34. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/canonarg.html>
- POPOVIC, P. (1993). Les deux 'art poétiques' de Paul Verlaine. *Études françaises*, 29(3), 103-121.
- PORRÚA, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Editorial Entropía.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1997). Lírica y ficción. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Arco Libros.

- RABATÉ, D. (Dir). (1996). *Figures du sujet lyrique*. Puf.
- RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia.
- RASTROLLO TORRES, J. J. (2011). Hacia una caracterización del poema extenso moderno. *Forma. Revista d'Estudis Comparatius: Art, Literatura, Pensament*, (4), 103-115.
- RICOEUR, P. (1974). *La metáfora viva*. Megápolis.
- RIQUER, M. DE (1975). Introducción a la lectura de los trovadores. En *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Tomo 1) (pp. 7-10). Planeta.
- RODÓ, A. F. (2019). La écfrasis como imagen dialéctica. Leyendo Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 166-179.
- RODRIGUEZ, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Pierre Mardaga.
- RODRIGUEZ, A. (2005). Communication lyrique et interaction francophone, En M. Collot y A. Rodriguez (Dir.), *Paysage et poésie francophone* (pp. 29-41). Presses Sorbonne Nouvelle.
- RODRIGUEZ, A. (2006). *Modernité et paradoxe lyrique*. Max Jacob, Francis Ponge. Jean-Michel Place.
- RODRIGUEZ, A. (2007a). Traiter la littérature contemporaine à l'Université? En A. Rodriguez (Ed.), *Poésie contemporaine et tensions de l'identification de 1985 à nos jours* (pp. 7-19). Archipel.
- RODRIGUEZ, A. (2007b). Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine. *Études littéraires*, 39(1), 109-124.
- RODRIGUEZ, A. (2009a). 'L'épisode émotionnel' en poésie lyrique. *Vox poética*.
<https://vox-poetica.com/t/pas/rodriguez2009.html>

- RODRIGUEZ, A. (2009b). Le chant: un notion littéraire?. En A. Rodriguez y A. Wys, *Le Chant et l'écrit lyrique* (pp. 3-16). Peter Lang.
- RODRIGUEZ, A. (2009c). Le chant comme imaginaire de la lecture empathique. En A. Rodriguez y A. Wys, *Le Chant et l'écrit lyrique* (pp. 63-80). Peter Lang.
- RODRIGUEZ, A. (2012). Fiction, figuration et diction en poésie lyrique: énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine. En E. Bricco (Dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)* (pp. 143-159). Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- RODRÍQUEZ-VÁZQUEZ, B. A. (2020). El tono en poesía. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, 18, 109-127.
- RUPRECHT, H. G. (1985). Intertextualidad. En J. A. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (pp. 146-149). Gredos.
- RUSSOTTO, M. (2011). Desarrollo y finitud en el poema extenso: Itinerario de Últimos días de una casa. *Cuadernos Americanos*, (138/4), 155-174.
- SALATINO, M. C. (2024). *La condición de la poesía: Fronteras genéricas con la ficción*. Jagüel Editores.
- SALOMONE, A. (2006) *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Corregidor.
- SCARANO, L. (1996). La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya. (Alternativas de una fractura ideológica). *Atenea*, 473, 111-125.
- SCARANO, L. (1997). Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/ posiciones del sujeto. *Celehis. Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*, 6(9), 13-29.
- SCARANO, L. (2003). Imaginarios urbanos en clave poética:

- del antagonismo (Lorca) a la complicidad (García Montero). *España contemporánea*, 16(2), 7-28.
- SCARANO, L. (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Visor.
- SCARANO, L. (2008). Provocaciones teóricas para el siglo XXI: la experiencia del poema. En *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (pp. 1-8). Universidad Nacional de La Plata. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.416/ev.416.pdf
- SCARANO, L. (2017). Escribo que escribo: de la metapoética a las autopoéticas. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 135-152.
- SCAVINO, D. (2005). Mimofonías: En la masmédula de Girondo o la ficción de la lengua. *Bulletin Hispanique*, 107(2), 519-544.
- SCHAEFFER, J.-M. (1980). Romantisme et langage poétique. *Poétique*, (42), 177-194.
- SCHAEFFER, J.-M. (1996). De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique. En F. Rastier (Ed.), *Textes et sens* (pp. 46-66). Didier.
- SCHAEFFER, J.-M. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* Fondo de Cultura Económica.
- SERRANO, J. M. (2020). La textualización de la desobjetivación: variación entre el clítico se y la perífrasis haber que + infinitivo. *Oralia*, 23(1), 109-142.
- SILVESTRI, G. (2012). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Universidad Nacional de Quilmes.
- SIN MENCIÓN DE AUTOR. (2012). Poema, poesía, poeticidad. En A. Peláez (Coord.), *Leer literatura en la escuela secundaria. Propuestas para el trabajo en el aula* (pp. 119-142). Buenos Aires Educación.

- SOLUSTRI, S. (2018). La poesía amorosa en las redes sociales: la apropiación del lenguaje poético dentro y fuera del aula. *El Toldo de Astier*, 9(16), pp. 9-29.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8464/pr.8464.pdf
- SOUTO SILVA, S. (2008). *O caleidoscópio Glauco Mattoso* [Tesis doctoral]. Universidade Federal de Alagoas.
<https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/522>
- SPITZER, L. (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna* (R. Lida, trad.). Coni.
- STERN, M. (2006). La puntuación. En M. M. García Negroni (Coord.), L. Pérgola y M. Stern, *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo. Edición corregida y aumentada* (pp. 27- 68). Santiago Arcos.
- STOCKWELL, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. Routledge.
- SUCRE, G. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, F. (1994). *L'écriture fragmentaire (définitions et enjeux)*. Atelier National de Reproduction des Thèses.
- TAMINE-GARDES, J. (1985), Sur quelques procédés de style dans À la mystérieuse de Robert Desnos. *L'Information Grammaticale*, (25), 32-35.
- TEITELBOIM, V. (1993). *Huidobro. La marcha infinita*. Ediciones Bat.
- TURNER, M. (2002). The cognitive study of Art, Language and Literature. *Poetics today*, 23(1), 9-20.
- TURNER, M. Y FAUCONNIER, G. (1995). Conceptual Integration and Formal Expression. *Metaphor and Symbolic Activity. Elsviver*, 10(3), 183-203.
- UTRERA TORREMOCHEA, M. V. (2004). Tipografía y verso libre. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, (2), 251-274.

- VALLCORBA, J. (2013). *De la primavera al Paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. El Acantilado.
- VERA BARROS, T. (2011). La poesía concreta brasileña, teoría, poética(s), manifiestos. *Toas as Letras*, 13(2), 27-43.
- WATTEYNE, N. (Dir.). (2006). *Lyrisme et énonciation lyrique*. Éditions Nota Bene/ Presses Universitaires de Bordeaux.
- WILSON, M. (Ed.). (2011). *Where is my mind? Cognición, literature y cine*. Cuarto propio.
- YURKIEVICH, S. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Ariel.
- ZONANA, V. G. (2007). La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis. *Signo & Seña*, (19), 33-66.
- ZONANA, V. G. (2010). De 'Arte poética': estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos. En V. G. Zonana (Dir.) y H. B. Molina (Coed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)* (Vol. 2) (pp. 407-489). Corregidor.
- ZONANA, V. G. (2013). Manifestaciones del poema en prosa en la lírica 'mendocina': notas sobre *El jardín secreto* (1923) de Evar Méndez. En M. E. Castellino (Dir.), *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza* (Tomo II) (pp. 134-146). EDIFYL.
- ZONANA, V. G. (2015). Espacios del poema: un recorrido exploratorio. *Boca de sapo. Arte, literatura y pensamiento*, 20, 5-13.
- ZONANA, V. G. (2020a). El mito de Orfeo en la poesía de Graciela Maturo: *Canto de Eurídice* (1966). *Revista de Estudios Clásicos*, 49, 121-158.
- ZONANA, V. G. (2020b). Hacia una tipología de los finales poéticos en la lírica de Olga Orozco. *Philobiblión: Revista de Literaturas Hispánicas*, 12, 115-144.

ZONANA, V. G. (2023). Manifestaciones del poema en prosa en la lírica mendocina: aproximación a *El inquilino de la soledad* (1929) de Ricardo Tudela. En M. E. Castellino (Dir.), *Panorama de las letras y la cultura en Mendoza* (Volumen IV) (pp. 537-573). EDIFYL.





Contenido

Introducción 9

Historia de una idea 9

Los destinatarios y las características del libro 15

Límites y alcances del volumen 16

Estructura 20

Agradecimientos 22

SECCIÓN TEÓRICA. Para empezar a sacarle el jugo...

Por VÍCTOR GUSTAVO ZONANA 25

Capítulo 1. Pensar lo lírico: entre géneros y pactos 27

Palabras van, palabras vienen 27

Una historia de amor: «Romántico» 28

Los pactos discursivos 38

Los pactos del campo literario 44

El pacto lírico 46

Otra historia de amor: Basilio Uribe 48

¿Última historia de amor? El adjetivo efímero y el sustantivo permanente 53

Capítulo 2. «Burla burlando van los tres delante»: el juego en la producción del texto lírico 57

Pacto y juego 57

| | |
|---|----|
| Un paseo por el zoo(i)lógico | 58 |
| Lujo / exceso / desperdicio | 60 |
| Placeres primarios recuperados | 62 |
| Basta de sonetos: el juego como desafío | 64 |
| Dimensión pragmática del juego | 68 |
| Juego y construcción del poema | 69 |

Capítulo 3. El pacto lírico en los límites del texto 71

| | |
|---|----|
| Presentación sintética de las formaciones | 71 |
| Por qué formaciones | 72 |
| Descripción de las formaciones | 74 |
| 1) Formación afectiva general | 75 |
| 2) La formación subjetiva | 76 |
| 3) La formación sensible | 76 |
| 4) La formación semántico-referencial | 77 |

Capítulo 4. La formación afectiva general 79

| | |
|---|----|
| Un florilegio de emociones básicas | 79 |
| 1) Alegría: Pedro Salinas, «Qué alegría vivir...», en <i>La voz a ti debida</i> (1933) | 80 |
| 2) Miedo: Olga Orozco, «Algunas anotaciones alrededor del miedo», en <i>Últimos poemas</i> (2009) | 82 |
| 3) Ira: Enrique Banchs, «Tornasolando el flanco...», en <i>La urna</i> (1911) | 83 |
| 4) Tristeza: Amelia Biagioni, «Lluvia», en <i>Sonata de soledad</i> (1954) | 85 |
| 5) Asco: Federico García Lorca, «Paisaje de la multitud que vomita. (Anochecer de Coney Island)», en <i>Poeta en Nueva York</i> (1929-1930) | 87 |
| 6) Indignación: Alfonsina Storni, «Olvido», en <i>Ocre</i> (1925) | 88 |

| | |
|---|-----|
| <i>Pathos</i> , estado afectivo, emociones, tonalidades afectivas | 90 |
| La formación afectiva general | 95 |
| Formación afectiva general y formación semántica (tema) | 99 |
| Cómo reconocer la forma afectiva general en el análisis de los poemas | 101 |

Capítulo 5. La formación subjetiva 106

| | |
|--|-----|
| El soporte de la experiencia afectiva | 106 |
| La formación subjetiva | 114 |
| El dispositivo semiótico de la formación subjetiva | 116 |
| Concentración afectiva versus difracción afectiva | 120 |
| Difracción alegórica | 122 |
| Difracción paisajística | 125 |
| Aire empático desubjetivado | 128 |
| Usos estratégicos de los pronombres personales | 131 |
| Primera persona singular | 131 |
| Primera persona plural | 135 |
| Segunda persona singular | 136 |
| Tercera persona | 139 |
| Omisión de pronombres personales y de otras marcas de persona | 142 |
| Instancia de discurso fija o móvil | 145 |
| Momento de emergencia de la primera persona | 149 |
| Enunciación monológica frente a enunciación predominantemente polifónica | 150 |
| Situaciones de comunicación | 154 |
| Excurso: La lírica y el problema de la ficción. Grados | 155 |
| Deícticos: efectos de presencia y localización espacio temporal; el espacio interpersonal; desplazamientos espaciales y temporales | 168 |

| | |
|---|-----|
| El tiempo de la lírica | 175 |
| Temporalidad y formas verbales | 175 |
| Temporalidad y estructuración lingüístico-discursiva del poema | 179 |
| Iterabilidad: enunciación lírica y actualización del presente mediante la enunciación | 185 |
| Sugerencias para analizar los componentes de la formación subjetiva | 187 |

Capítulo 6. La formación sensible 190

| | |
|---|-----|
| Forma visual: La ocupación de la página y el rol de los rasgos gráficos | 196 |
| Espacialidad y rasgos gráficos | 204 |
| Lleno versus vacío | 204 |
| Concentración / dispersión; regularidad / irregularidad | 205 |
| El blanco y sus funciones | 209 |
| Blanco como elemento organizador del poema | 210 |
| Blanco con funciones enunciativas | 211 |
| El blanco en la producción de efectos rítmicos | 214 |
| Puesta en página y ritmo enunciativo | 216 |
| Aceleración / desaceleración | 218 |
| Encadenamiento / ruptura | 219 |
| Forma sonora | 220 |
| La versificación y sus usos creativos | 222 |
| La rima y sus usos creativos | 226 |
| Acentos | 229 |
| Efectos de la sintaxis | 234 |
| Uso de signos de puntuación | 235 |
| Uso de marcadores del discurso y términos relacionantes | 238 |
| Orden de los elementos en la secuencia poética | 239 |

Repetición de un mismo ordenamiento sintáctico
(paralelismo anafórico) 240
Recurrencia o repetición de sonidos 243
Cómo trabajar la formación sensible 247

Capítulo 7. La formación semántico-referencial 250

Relaciones poema / mundo 251
La formación semántico-referencial y el mecanismo de
la evocación 258
La construcción del mundo textual: el tema 261
Los (inter)títulos y su función en la determinación del
tema 264
La organización del tema en el cuerpo poemático.
Relaciones con las formaciones sensible y
subjativa 267
Progresión temática y tipologías textuales 273
Progresión temática y configuración global del
poema 283
Final del poema 290
Las figuras retóricas y su incidencia en la producción de
sentido 295
El diálogo textual y su incidencia en la producción de
sentido 300
Cómo trabajar la formación semántico-referencial en el
análisis 318

Capítulo 8. Instrucciones de uso 322

**SECCIÓN DIDÁCTICA. Estruendo lírico: ¿villano invitado o
invitado de lujo? Una propuesta para la didáctica de la lírica
con adultos: Los sentimientos de las palabras**

Por CELIA ALEJANDRA CHAAB ABIHAGGLE 331

Capítulo 9. Propuesta metodológico-didáctica 333

Mediación didáctica con «estruendo mudo» 343

Rúbrica modélica 361

Capítulo 10. Secuencias didácticas para la mediación del pacto lírico y su estruendo 369

Secuencia 1: Poesías de Literatura Universal 373

Práctica 1: «Romance de la Luna Luna», Federico García Lorca 373

Práctica 2: «Vagabundo», Giuseppe Ungaretti 381

Práctica 3: «Lobo estepario», Herman Hesse 387

Secuencia 2: Poesías de Literatura

Latinoamericana 394

Práctica 1: «En el borde» Piedad Bonnett 394

Práctica 2: «Un buey ve a los hombres», Carlos Drummond de Andrade 400

Práctica 3: «La poesía», Octavio Paz 407

Secuencia 3: Poesías de Literatura Argentina 415

Práctica 1: «Cuadrados y ángulos», Alfonsina Storni 415

Práctica 2: «Espantapájaros», Oliverio Girondo 420

Práctica 3: «Paraísos», Raúl Silanes 428

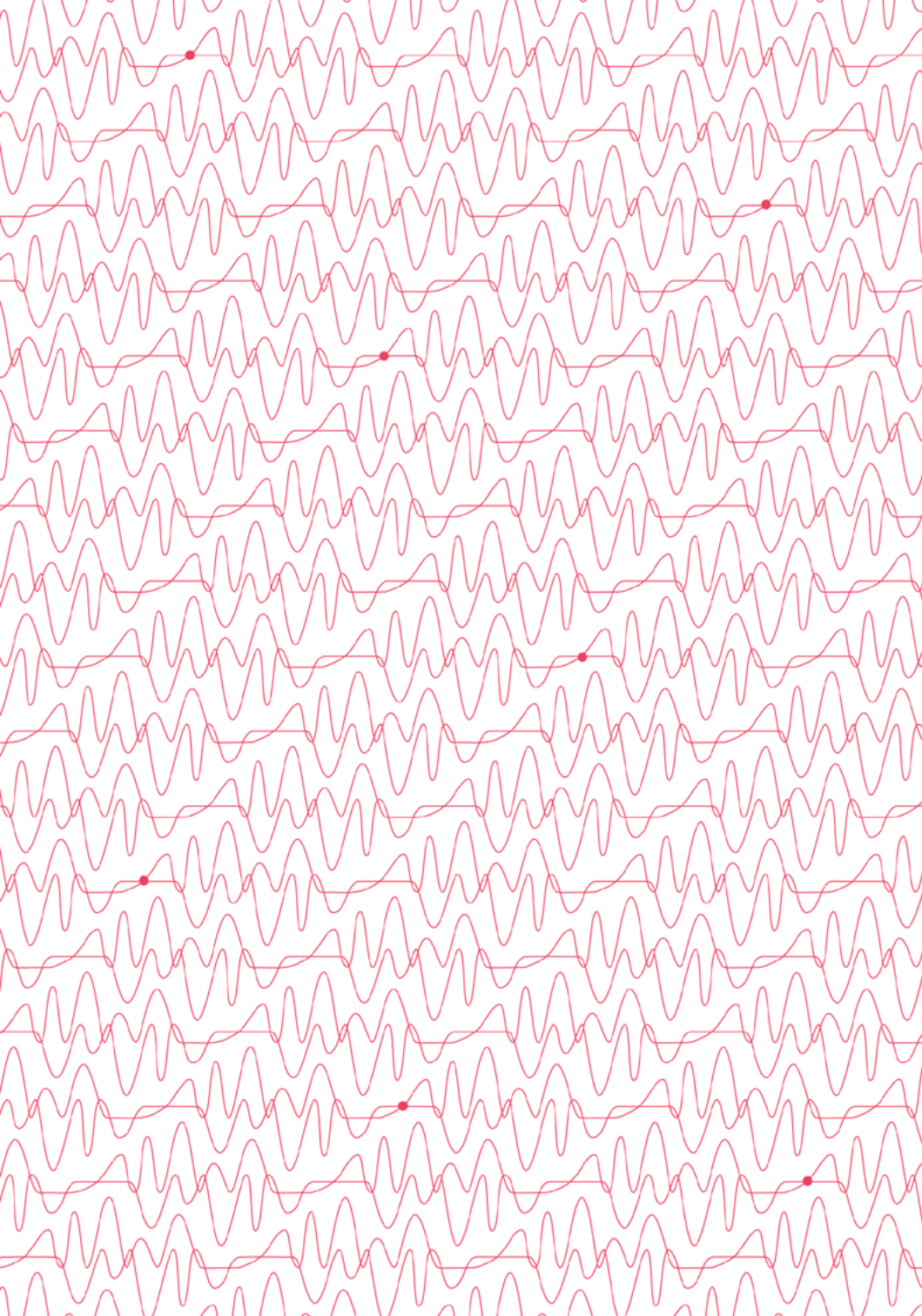
A modo de valoración final 436

Glosario e índice temático 439

Referencias 453

Poesía 453

Teoría 456



La reedición de este libro
se finalizó en la Facultad de Filosofía
y Letras de la Universidad Nacional
de Cuyo, Mendoza, Argentina,
durante abril de 2026.

Estruendo mudo

Herramientas para leer un poema

Víctor Gustavo Zonana

Celia Alejandra Chaab Abihaggle

EDIFYL

EDITORIAL DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS · UNCUYO

ISBN 978-950-774-453-2



9 789507 744532