

Víctor Gustavo Zonana

*La conformación subjetiva en el poema:
variables, niveles y perspectivas de análisis*

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET
zonanag@speedy.com.ar

Resumen La determinación del estatuto de la voz en el poema ha planteado, desde el romanticismo a la actualidad, la disyuntiva entre una enunciación subjetiva, con fundamento biográfico de carácter no ficticio y otra de carácter decididamente ficticio, mediada por el discurso. La disyuntiva permanece en un plano de análisis binario que no da cuentas de la diversidad y variedad de configuraciones en el poema. En función de esta encrucijada, el objetivo del trabajo consiste en esbozar un modelo que se haga cargo de la variedad y la complejidad aludidas. Para ello, se asume la noción de pacto lírico. Asimismo, se confrontan los modelos teóricos relevados con un corpus de textos de la lírica argentina contemporánea. El modelo propuesto aspira a reconocer qué elementos funcionan como instrucciones dadas por el autor para entender la conformación del efecto de persona. Es decir, cómo se articulan los componentes imaginarios y discursivos de acuerdo con la forma afectiva que lo origina; qué tipo de correspondencias se establecen entre el texto y la realidad extratextual; cuál es el estatuto de la voz que habla; qué relaciones establece con los interlocutores previstos o virtuales.

Palabras clave: pacto lírico - sujeto lírico - efecto de persona - enunciación

Abstract The determination of the statute of the voice in the poem has outlined, from the romanticism to the present time, the alternative among a subjective enunciation, with biographical foundation of non fictitious character and another of definitely fictitious character, mediated by the speech. The alternative remains in a plane of binary analysis that doesn't explain the diversity and variety of configurations in the poem. In function of this crossroad, the objective of the paper consists on sketching a model that could give account of the variety and the complexity above mentioned. The theoretic fundament of the paper is the notion of lyrical pact. Also, this theoretical model is confronted with a corpus of contemporary Argentinean lyrical texts. The proposed model aspires to recognize what elements work as instructions given by the author to understand the conformation of person's effect. That is to say, how the imaginary and discursive components are articulated with the affective form that originates it; what type of correspondences they settle down between the text and the extra-textual reality; which it is the statute of the voice that it speaks; what relationships it settles down with the foreseen or virtual speakers.

Key words: lyrical pact - lyrical voice - person's effect- enunciation.

1. Introducción

La determinación del estatuto de la voz enunciativa en el poema constituye un verdadero nudo gordiano de las teorías de la lírica (Cabo Aseguinolaza, 1999; Gallego Díaz, 2006).

Un modelo dominante, que se establece para la especulación occidental en la poética romántica, vincula la lírica a la expresión de la subjetividad en el marco del modelo triádico de los géneros (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 —basta consultar la octava entrada de la voz “lírico” en el diccionario de la RAE¹ ya como modelo explicativo escolar.²

Del vínculo se desprende un conjunto de características e implicaciones relativas a la enunciación lírica: fundamento biográfico o experiencial, carácter no ficticio de la enunciación, veracidad, autenticidad, espontaneidad, intimidad de lo que se expresa. Tal como ha señalado Dominique Combe (Combe, 1996), este modelo persiste incluso en la formulación, dentro de la poética alemana, de la categoría de “yo lírico”. En función de ella se entiende la polémica distinción realizada por Kate Hamburger entre géneros mimético/ficcionales (teatro, narrativa) y no miméticos/no ficcionales (lírica) y la asignación, a la enunciación lírica, de un estatuto de verdad (Hamburger, 1986: 243 y ss.)

La asociación lirismo/subjetividad entra en crisis tempranamente. Desde el punto de vista de las poéticas y la creación artística, con la impugnación del modelo romántico surgen voces que aspiran a un lirismo depurado del yo. Las

1. “Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”.

2. “La poesía no pretende mostrar objetivamente el mundo sino presentar experiencias y hechos a través de una mirada subjetiva del autor” (Vasallo, Seoanel Otañi, Artal, Forero y Cano, 2004: 112).

formulaciones de Edgar Allan Poe en su famoso ensayo "Filosofía de la composición" (1846) o de T. S. Eliot en "La tradición y el talento individual" (1920), en el espacio de la lírica en lengua inglesa, o las de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé en el de la lengua francesa, diseñan un horizonte moderno de comprensión de lo poético. Sus notas distintivas son, de acuerdo con Antonio Rodríguez, "el alejamiento o anulación del autor con respecto a la enunciación poética, la atención volcada sobre la materialidad del mundo y del cuerpo, el reconocimiento del espesor autónomo del lenguaje con respecto al querer decir y el énfasis dado a la producción de efectos en los lectores y en las comunidades de lectores como objetivo final de la obra" (Rodríguez, 2006: 32). Fenómenos típicos de la escritura de poesía "moderna" como la adopción de máscaras en el monólogo dramático, la intertextualidad o el privilegio de enunciados en tercera persona son rasgos incompatibles con la idea de una lírica entendida en cuanto expresión de un yo.

En el ámbito de la teoría se observa un cuestionamiento análogo a la noción de "sujeto lírico", sustentado en fundamentos de diversa índole y procedencia. La formulación jakobsoniana de "función poética", aunque no se desentiende totalmente del horizonte romántico (Schaeffer, 1980; Rodríguez, 2003), marca ya un desplazamiento desde la expresividad del sujeto al lenguaje. Asimismo, la consideración del pronombre personal "yo" como unidad de significación virtual que señala una instancia de discurso (Benveniste, 1966), lleva a mirar con mayor cautela las marcas de enunciación personal presentes en el poema. Por último, en la década de 1960, el pensamiento posestructural de Roland Barthes o de Jacques Derrida plantea un rechazo a una noción homogénea y sustancial de sujeto y su disolución en las fuerzas mediadoras del discurso (Scarano, 1997).

En función de estos aportes es posible entender las nuevas formas de concebir la relación entre lirismo y subjetividad en el campo de la teoría literaria. La balanza se inclina por una asunción de la voz enunciativa como una estructura de ficción (Martínez Bonati, 1972; Pozuelo Yvancos, 1997, 1998) o al menos como una figura problemática (Combe, 1996; Rabaté, 1996). Figura (o figuras) del sujeto en función de la cual la identidad se busca a través de la enunciación poética (Combe, 1996; Cabo Aseguinolaza, 1998; López Casanova, 1994; Paz Gago, 1999; Rabaté, 1996; Reisz de Rivarola, 1985; Scarano, 1996, 1997, 2004; Scarano *et al.*, 1996; Stierle, 1999). Asimismo, se proponen diversas tipologías en función de las relaciones que se establecen entre el sujeto de la enunciación, su destinatario y el sujeto del enunciado (López Casanova, 1994; Luján Atienza, 1999).

Este giro en el modo de entender el estatuto de la voz permanece aún en un plano de análisis binario que postula una lógica de presencia/ausencia de rasgo y que no da cuentas de la diversidad y variedad de configuraciones en el poema. En efecto, al partir de la condición ficcional del sujeto lírico, se vuelven problemáticas todas aquellas referencias del poema que remiten a la realidad extratextual y, más precisamente, a circunstancias concretas de la voz que habla en él.

En función de esta encrucijada teórica, el objetivo del presente trabajo consiste en esbozar un modelo que se haga cargo de la variedad y la complejidad aludidas en la configuración del componente subjetivo del poema. Para ello, se asume la noción de pacto lírico (Rodríguez, 2003, 2006). Asimismo, se confrontan los modelos teóricos relevados con un corpus aleatorio de textos de la lírica argentina contemporánea.

El modelo propuesto, de carácter provisorio, aspira a reconocer qué elementos funcionan como instrucciones dadas por el autor, para entender la conformación del efecto de persona en el poema.³ Es decir, cómo se articulan los componentes imaginarios y discursivos de acuerdo con la forma afectiva que lo origina; qué tipo de correspondencias se establecen entre el texto y la realidad extratextual; cuál es el estatuto de la voz que habla; qué relaciones establece con los interlocutores previstos o virtuales.

Para alcanzar este objetivo se considera además necesario desplegar el análisis en función de variables, niveles y perspectivas. Por variable se entiende cada uno de los elementos lingüístico-discursivos que, combinados con los demás, ofrece indicaciones de lectura e interpretación.

Los niveles que se deslindan son: (a) el del texto o poema como unidad discursiva; (b) el del libro o la serie, que colocan al poema en relación con otros.

La idea de perspectivas remite a un orden previsto tácticamente por el autor o por el estudioso de la literatura que coloca al poema o serie de poemas en diálogo con otros conjuntos de textos: (a) la trayectoria expresiva, sea esta considerada por el autor que modifica sus perspectivas poéticas y el modelo de sujeto asociado a ellas o por el investigador que indaga acerca de esas modificaciones; (b) las escuelas o movimientos literarios en las que se inserta programáticamente un escritor o que subyacen a su práctica poética; (c) las tradiciones o subgéneros líricos asumidos (canción amorosa, oda patriótica, elegía, por ejemplo), sea para continuarlos o modificarlos.

Variables, niveles y perspectivas permiten asir mejor la complejidad y las razones de la constitución del componente subjetivo.

2. Marco de referencia

2.1. Pacto discursivo. Los pactos de la literatura

De acuerdo con Antonio Rodríguez (2003, 2006) se concibe lo lírico como un pacto discursivo. La categoría de pacto es más amplia que la de género. A la vez permite explicar aquellos textos en los que se oficia una combina-

3. Siempre y cuando ello sea posible o hasta el grado de interpretación que el texto permite (Steiner).

ción de pactos (por ejemplo, la novela lírica). Todo pacto discursivo determina un marco comunicativo que establece las condiciones para hacer comunicable un contenido. En función del pacto, el lector reconoce el universo semiótico del texto y pone en relación los signos que lo constituyen con el fin de alcanzar una totalidad de sentido en torno a un tema. Asimismo, el pacto discursivo establece un acuerdo entre escritor y lector en cuanto a intenciones en función de experiencias típicas. Supone una serie de componentes formales específicos. Establece un patrón dominante de estructuración discursiva, es decir que en cada texto concreto, el pacto asumido determina el predominio de rasgos que se ponen en un primer plano.⁴ Los pactos discursivos poseen una proyección de naturaleza transhistórica o pueden concebirse como fenómenos de media y larga duración (Guillén, 1989). Por esta razón, aunque se advierten en los textos que adscriben al mismo pacto ciertos rasgos de identidad, tal identidad no se comporta del modo de una estructura fija. El pacto posee la suficiente amplitud como para contener realizaciones individuales que lo modifican, estableciendo sedimentaciones y renovaciones que determinan su vitalidad. Es decir, la estructura formal del pacto no se comporta como límite o imposición sino que puede ser una plataforma que alienta la creación (Pareyson, 1988). En la medida en que el pacto presupone el establecimiento y la aceptación de pautas implica asimismo objetivos, obligaciones y sanciones. Si se falta a las condiciones del pacto, se corren los siguientes riesgos: una falta de comprensión parcial o total; el fracaso del efecto esperado. Los términos del contrato pueden ser renovados incesantemente. Los pactos discursivos de la literatura se construyen sobre la base de contratos implícitos (Rodríguez, 2006). Se adquieren a través de experiencias de lectura mediadas institucionalmente (escuelas, bibliotecas, academias, grupos o movimientos literarios, etc.).

Todo pacto 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, captaciones del mundo en función de configuraciones artísticas diversas, estatutos o roles del escritor y del público, efectos globales durante el proceso de recepción.

Los pactos instituidos en la literatura occidental son:

1) El *pacto lírico*, centrado sobre la dimensión de un sujeto corporal en el mundo y su universo afectivo que se formaliza de manera predominante pero no exclusiva, en la poesía.

2) El *pacto fabulante*, centrado sobre la acción que se formaliza mediante la narración y el drama.

3) El *pacto crítico*, centrado en el mundo de los principios y valores, que halla su canal de expresión en el ensayo y el tratado teórico-crítico.

4. Aunque en un mismo texto puedan articularse más de un pacto, tal como ya se señaló.

2.2. El pacto lírico

La experiencia radical puesta en forma a través del pacto lírico es la de la afectividad. Antonio Rodríguez concibe esta dimensión de acuerdo con la fenomenología de Husserl y de Merlau-Ponty (Rodríguez, 2003). En función de este horizonte especulativo, lo afectivo se concibe como el suelo en el que se apoyan la percepción, la acción, el conocimiento, la formación de los valores morales y religiosos. En tanto sujeto con cuerpo, el hombre habita un espacio, se relaciona con otros y con lo radicalmente otro. En esta interrelación se perfila progresivamente el encuentro consigo mismo. La reflexión y la acción de los sujetos se hallan así “compenetradas” con el universo de lo afectivo. De esta compenetración dependen las disposiciones del sujeto en el mundo:

- Una disposición afectiva de unión que se manifiesta en la expresión de confianza ante el mundo, de una relación de complementariedad yo-otro, de sentirse en su lugar, de proximidad con las cosas y consigo mismo, tal como se exhibe en un fragmento de “El hermoso día” de *El libro de los paisajes* (1917) de Leopoldo Lugones: “Tan jovial está el prado,/ Y el azul tan sereno,/ Que he sentido bueno/ Con todo lo creado” (Lugones, 1974: 527).

- Una disposición afectiva de separación que se manifiesta en la expresión de preocupación existencial, de apartamiento o rechazo del mundo, de inadaptación o desequilibrio. El siguiente fragmento de “Cantata sombría”, texto de *La noche a la deriva* en el que Olga Orozco expresa la angustia de sentir la invasión de la muerte y la resistencia del sujeto ante esta invasión, ilustra este tipo de disposición: “[...] Y bien, aunque no deje rastros, ni agujeros, ni pruebas,/ aun menos que un centavo de luna arrojado hasta el fondo de las aguas,/ me resisto a morir./ Me refugio en mis reducidas posesiones, me retraigo desde mis uñas y mi piel./ Tú escarbas mientras tanto en mis entrañas tu cueva de raposa,/ me desplazas y ocupas mi lugar en este vertiginoso laberinto en que habito [...]” (Orozco, 1983: 53).

El efecto global del pacto lírico consiste en hacer sentir y reexperimentar estas disposiciones afectivas del sujeto con el mundo, los otros y lo otro.

Rodríguez concibe tres aspectos que hacen posible la formalización de tales disposiciones en el pacto lírico: la formación subjetiva, la formación sensible, la formación semántico-referencial.

La formación subjetiva permite la atribución de esa experiencia dicha en el poema a una voz específica o a uno o varios sujetos o a un aire empático sin sujeto explícito, pero figurado, por ejemplo, en los paisajes, las cosas o en temáticas tradicionales (la partida, la muerte, etc.).

La formación sensible da una encarnación material a la voz de la enunciación, a través del juego entre la organización de los espacios en blanco y la materia gráfica, el ritmo, los metros empleados, los recursos fónicos, la rima.

La formación semántico-referencial promueve un efecto de evocación a través predicaciones que remiten a la vez al texto mismo en su conformación (a través del espesor adquirido mediante la formación sensible) y al mundo mediante una referencialidad metafórica o “desdoblada”.

Estos tres formantes dan orientaciones de sentido y permiten al lector, mediante un trabajo de configuración interpretativa, reconocer la(s) disposición(es) afectiva(s) general(es) que sustenta(n) el poema.⁵

Por último, cabe destacar que no en todo texto poético se presenta en primer plano el pacto lírico. En los romances suele darse un predominio del pacto fabulante (ver por ejemplo los *Romances del Río Seco*, de Leopoldo Lugones); en los textos concebidos como “Artes poéticas” (por ejemplo, el “Arte poética” de *El Hacedor*, de Jorge Luis Borges) el pacto lírico se asocia en mayor o menor medida con el pacto crítico (Zonana, 2007).

3. La conformación subjetiva: variables, niveles y perspectivas y su combinatoria

La pregunta sobre quién habla en el poema y, en función de ella, la determinación del estatuto de esa voz, es en realidad una pregunta incompleta. Es conveniente pensar, además, cómo se construye ese efecto de persona que todo lector de poesía reconoce. Para responder a estas preguntas, Antonio Rodríguez propone la noción de “formación subjetiva” (Rodríguez, 2003: 137 y ss.). De ella depende el reconocimiento de la disposición afectiva operante en el poema. En virtud de su complejidad y dinamismo, la formación subjetiva sobrepasa la categoría de “yo lírico”. Por ello resulta conveniente reconocer todas las pistas que, en el marco del pacto lírico, sirven al lector para responder a esos interrogantes y reconfigurar la voz a través de la cual se manifiesta la disposición afectiva dominante en el poema. En el modelo que se propone a continuación, a las variables establecidas por Rodríguez se adjuntan otras que surgen de los problemas planteados por los textos del corpus y de otros aportes teóricos.⁶

5. Al enfrentarse al poema, el lector recorre una serie de incidentes, de continuidades o de rupturas del texto y extrae conclusiones parciales o definitivas que redistribuyen de manera inteligible los acontecimientos de sentido y sus relaciones. (Rodríguez, 2003: 130). Este recorrido es abierto y se vuelve a realizar toda vez que se relea el poema. La lectura no agota la experiencia del poema sino que ésta 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 (la diferencia en la configuración de un poema determinado, leído en diferentes etapas de la vida) (Rodríguez, 2003: 131).

6. El modelo de Rodríguez se ha elaborado en el marco de la poesía francesa de los siglos XIX y XX. Entendemos que la operación propuesta y las modificaciones al modelo surgen de este modo de repensar el modelo desde la perspectiva que ofrece el corpus alternativo con el que se opera.

Antes de proceder al análisis de las variables que, en distintos niveles y de acuerdo con perspectivas diversas, operan como pistas, conviene explicitar desde qué noción de sujeto se parte.

Resulta pertinente rescatar la noción de Laura Scarano (1997), quien concibe al sujeto en el discurso como un “dispositivo semiótico”, que interactúa con el lector, pero que remite incuestionablemente a las instancias de producción y de enunciación. Un dispositivo que: (a) está mediado por una selección de materiales lingüístico-discursivos y simbólico-imaginarios, pero no es necesariamente anulada por esta mediación; (b) responde en su formación a un proyecto de escritura; (c) la selección de materiales supone una interacción con repertorios de representaciones sociales y se halla en relación con valores, doctrinas e ideologías gestadas en ese mundo social (Scarano, 1997: 20-21).

Se distinguen en el análisis, de acuerdo con Rodríguez (2003), el *sujeto escritor* en tanto individuo que produce el texto, empírico, histórico, existente en el mundo real; la *voz lírica* o instancia virtual principal que produce la enunciación; el *paciente*, o instancia que se presenta en el poema como ser que siente o experimenta una determinada disposición afectiva. El paciente puede asumir la figura de un ser humano o de un elemento de la naturaleza o una cosa. En un mismo texto puede aparecer más de un paciente, uno en carácter principal y otros secundarios. Tal como se verá en el examen de las variables, estas tres instancias no siempre coinciden, aunque establecen distintos tipos de relaciones entre sí.

El texto en el que predomina el pacto lírico presenta un efecto de sujeto cuyo resultado no depende sólo del sujeto gramatical o actancial, sino que emerge de un conjunto de marcadores de diversa índole que determinan el estatuto de la voz en el poema (Rodríguez, 2003).

Se entiende que la gestación de ese efecto no depende de la configuración de una estructura meramente ficcional. En todo caso, el dispositivo semiótico que hace posible la gestación del efecto de sujeto trabaja con materiales a la vez imaginarios y lingüísticos tal como se señalara anteriormente. Tales materiales pueden gestar modelos de sujeto con entidad de ficción o factual, con carácter biográfico, arquetípico, mítico, de rol genérico-temático. En un mismo poema, estos estatutos y rasgos no son incompatibles sino que a veces poseen un valor complementario e interactúan entre sí.

Asimismo, la voz no opera en cada texto como algo dado sino que debe verse, especialmente en el horizonte de la poesía moderna, como una entidad en construcción, dinámica (Combe, 1996: 63).

Por último, antes de describir cada variable, se rescata la noción de “instancia de discurso”, 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 (Benveniste, 1966: 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 deixis relativo a alocutarios, espacio y tiempo de la enunciación (Benveniste, 1966: 255).

3.1. Nivel del poema como texto. Variables

3.1.1. Instancia de discurso externa / instancia de discurso interna

Hay una instancia de discurso externa cuando de la voz lírica se dirige a un alocutario que está fuera del texto. Este alocutario puede ser indeterminado (el/los lectores) o determinado (una persona concreta, de existencia factual). La instancia de discurso externa se puede manifestar mediante marcadores paratextuales (el título del poema; una dedicatoria) o mediante el texto mismo (por ejemplo, cuando el poema es la ofrenda), o mediante ambas estrategias a la vez. La referencia a un afuera del discurso está dada por el uso de formas apelativas como el apóstrofe o por la inclusión de referencias a las entidades del mundo evocado (el nombre de la persona a la que se dedica el poema, la referencia, en la elegía funeral, a espacios o personas compartidos entre el sujeto que evoca y la persona evocada).

El "Prefacio" de *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Leopoldo Lugones es un ejemplo de instancia de discurso externa con alocutario indeterminado. El poema presenta la estructura típica de la ofrenda: el poeta Leopoldo Lugones ofrece su libro ("este ramillete") a los lectores potenciales. Al mismo tiempo ofrece un "manual de uso" del libro: dado el cambio de tono y de poética entre el libro anterior, *Las montañas del oro* (1897), y el presente, el autor tiene que explicarle al lector las razones de ese cambio y la forma de entender el libro:

Lector, este ramillete
Que mi candor te destina
Con permiso de tu usina
Y perdón de tu bufete

No significa, en ninguna
Forma un anárquico juego,
O un desordenado apego
por las cosas de la luna.

[...]

Epopeya baladí
Que, por lógico resorte

Quizá sirva a tu consorte
para su *five o'clock tea*...
(Lugones, 1974: 107)

La reducción del libro a una “epopeya baladí” que posiblemente sea gustada por la consorte de un lector masculino lo exime de dar mayores explicaciones acerca del cambio de tono y de propósitos que se operan en este libro. Señala el predominio de un núcleo temático amoroso, “privado”, en contraposición al titanismo y a la visión del poeta conductor de los pueblos, del libro anterior. La posición inicial y su condición de “Prefacio” responde además a los movimientos retóricos canónicos del exordio: la llamada de atención al lector y la captación de su benevolencia (Spang, 2005; Mortara Garavelli, 2000).

En otros casos puede darse una instancia de discurso externa con alocutario determinado mediante índices paratextuales como el título y la dedicatoria. Tal es el ejemplo del poema *Pavana para una infanta difunta*, de Olga Orozco, consagrado a la memoria de Alejandra Pizarnik. La identificación del alocutario aparece en la dedicatoria y el título revela –mediante un intertexto musical de Ravel– la forma en que la escritora Olga Orozco siente a la persona evocada.⁷ A la vez es un diálogo imaginario con la persona convocada en la elegía y un comentario acerca de su poesía y de su vida. Independientemente de que hay una figuración del yo que habla y otra del tú evocado, el texto plantea una instancia de enunciación que remite a personas reales aunque el “diálogo” y las exhortaciones presentes en él se planteen en un orden imaginario:

Pequeña centinela,
caes una vez más por la ranura de la noche
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.
[...]
Pero otra vez te digo,
ahora que el silencio te envuelve por dos veces en sus alas como un manto:
en el fondo de todo hay un jardín.
Ahí está tu jardín,
Talita cumi.
(Orozco, 1992: 52-54)

La instancia de discurso interna se manifiesta en los textos que plantean una situación de comunicación locutor/alocutario que no remite a un afuera del texto. Locutor

7. La visión del título como una interpretación de la vida y la obra de Alejandra Pizarnik se puede convalidar también en las entrevistas en las que Olga Orozco se refiere a Alejandra Pizarnik como amiga personal y entrañable (Sefamí, 1996) y en reseñas de su obra poética (Orozco, 1966).

y alocutario pueden cumplir además roles prototípicos de acuerdo con la temática o el subgénero del poema. Esta situación de comunicación establece un sistema de deixis interno. La ausencia de referencias al mundo factual gesta un mundo imaginario de interpretación abierta. Algunos lectores, en función de sus hábitos de lectura pueden conjeturar una relación del texto con la biografía del autor/autora o la imagen de sí que ha diseñado en su obra, pero esta identificación no es necesariamente buscada de manera táctica. Esta indeterminación opera como un espacio para gestar la empatía. En la poesía amorosa, por ejemplo, la indeterminación 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). En “El sentido de su ausencia”, perteneciente a *Los trabajos y las noches* (1965) de Alejandra Pizarnik, se advierte una recreación de las figuras prototípicas de la amada y de su amado ausente. La indeterminación de la figura del amado abre un espacio que permite al lector configurar de acuerdo con su propio mundo de experiencias la disposición afectiva expresada en el poema:

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
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido
(Pizarnik, 1993: 99)

3.1.2. Instancia de discurso fija o móvil

Cuando en un poema la instancia de discurso es fija, como sucede en “El sentido de su ausencia”, prevalece un mismo sujeto de la enunciación y el sistema de articulaciones deícticas se mantiene estable (tiempo, espacio, alocutario). 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 inicial. El paciente del poema se observa desde afuera y desde adentro como si se efectuase un cambio de focalización. Tal es el caso del poema

“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 cercado
por alta sombra viva...
y
Estáis sobre mi pecho respirándome,
tierras hasta hace poco sumergidas
campos de siempre y aire de otros días)*

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

El texto recupera un prototipo de la poesía neorromántica de los cuarenta: la visión de Endimión y la condición del sueño como espacio de revelación poética (Zonana, 2005). Este durmiente es visto desde afuera en el inicio del poema. 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 de focalización interna y la reproducción de fragmentos a la manera de un discurso indirecto libre: la enunciación se corta, y remeda las impresiones fugaces del sueño del durmiente. 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 al 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, 1992: 13)

En la primera estrofa, la tercera persona presenta a un paciente “la niña terca” que se niega a tomar la sopa. El blanco y la transición a la segunda estrofa marcan un cambio. La escena anterior se ubica en el pasado, en contraposición con un presente: “Ahora que no hay nadie”. La voz lírica que opera como pivote de la enunciación emerge (“pienso”) y se amalgama 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.

3.1.3. Momento de emergencia de la voz enunciativa que opera como pivote de la enunciación (principio, medio, fin)

Tal como se ha observado en el poema de Olga Orozco, el momento de aparición de la voz pivote de la enunciación es un recurso 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 hasta el momento. Prepara un clímax afectivo. Cuando hay una alternancia de personas, la primera es fundante,

independientemente de la cantidad de veces en que aparezca.

El soneto "El pañuelo", de Leopoldo Lugones, permite analizar el carácter estratégico de la dilación en la aparición de la voz enunciativa que opera como pivote del discurso:

Poco a poco, adquiriendo otra hermosura
Aquel cielo infantil de primavera
Se puso negro, cual si lo invadiera
Una sugestión lánguida y oscura.

Tenía algo de parque la espesura
Del bosque, y en la pálida ribera,
Padecía la tarde cual si fuera
Algún ser fraternal en desventura.

Como las alas de un alción herido,
Los remos de la barca sin consuelo
Azotaron el piélago dormido.

Cayó la noche y entre el mar y el cielo,
Quedó por mucho tiempo suspendido
El silencioso adiós de tu pañuelo.
(Lugones, 1974: 146)

Todo el efecto de este poema depende de la aparición tardía del "tu" posesivo. En principio, podría pensarse que se trata de un poema paisajístico. La amada queda reducida a un elemento ("pañuelo"), mediante una sinécdoque que apela a la competencia genérica del lector. Pero ese elemento es fundamental ya que permite reconstruir la escena amorosa de la despedida y explica el por qué de la transformación dolorosa del paisaje (el pasaje de un cielo infantil de primavera a otro que se pone triste, el padecimiento de la tarde, el desconsuelo de los remos). Asimismo, permite figurar una distancia afectiva y física entre el yo amante y el objeto contemplado. Es esta distancia la que determina la disposición afectiva del poema y la que funda la visión del paisaje.

3.1.4. La persona gramatical en relación con el sujeto paciente de la experiencia afectiva que sostiene el poema.

Cuando en un poema la voz que enuncia en primera persona coincide con el paciente que experimenta la disposición afectiva (y no hay una modificación en la instancia de discurso) es posible hablar de un sujeto lírico. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema de Alejandra Pizarnik.

Sin embargo, existen otros enunciados en primera persona, con instancia de discurso fija en las cuales el sujeto paciente 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: 104). Jorge Luis Borges la recupera en el "Poema conjetural" de *El otro, el mismo* (1964). Un paratexto en cursiva señala en este caso la adopción de la máscara: "*El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1892 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir*". Luego, el poema reconstruye de manera imaginaria el instante último del prócer, en el que se produce la revelación de su clave personal:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, cuya voz declaró la independencia,
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanzas ni temor, perdido,
huyo hacia el sur por arrabales últimos [...].
(Borges, 1974: 867)

La reconstrucción parte del dato histórico pero se introduce, a través de la introspección, en lo no dicho por la historia. Si bien ese espacio abierto da lugar al juego imaginario de pensar a un otro, en el poema es posible encontrar contenidos que permiten asociar el pensamiento presupuesto de la máscara con el del escritor. En efecto, la paradoja del hombre que descubre su secreto en el momento último de su vida, la asunción de un "destino sudamericano" que subsume la civilización en la barbarie, la dicotomía armas y letras constituyen módulos recurrentes en la obra de Borges. Asimismo, si se tiene en cuenta que el poema apareció inicialmente en *La Nación*, el 4 de julio de 1943, a un mes exacto del golpe que derrocó al presidente Ramón Castillo, es posible leer, de acuerdo con Horacio Salas, la afirmación "vencen los bárbaros" en relación con el mundo político argentino del momento y la posición de Borges ante ese mundo (Salas, 1994: 206-210). La máscara del monólogo dramático permite así expresar un diagnóstico que se oculta tras la reconstrucción histórica.

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
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: 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 aquel que se refleja en ese “nosotros”. En este caso, la disposición afectiva compartida se verifica como algo ya dado. Otra forma se plantea cuando esa disposición no está dada y se busca como un bien o ideal, en el ámbito del deber ser. Esta segunda posibilidad se da con frecuencia en la poesía patriótica. La voz enunciadora exhorta a la asunción de un proyecto común, identificando a los alocutarios como corresponsables de ese proyecto. Un modelo de esta estructura se encuentra en la “Oda escrita en 1966”, incluida en la sexta edición de sus *Obras poéticas* (1966) en la colección *El otro, el mismo*:

La patria amigos, es un acto perpetuo
Como el perpetuo mundo. (Si el Eterno
Espectador dejara de soñarnos
Un solo instante, nos fulminaría,
Blanco y brusco relámpago, Su olvido).
Nadie es la patria pero todos debemos
Ser dignos del antiguo juramento
Que prestaron aquellos caballeros
De ser lo que ignoraban, argentinos,

De ser lo que serían por el hecho
De haber jurado en esa vieja casa.
Somos el porvenir de esos varones,
La justificación de aquellos muertos; [...]
(Borges, 1974: 938-939)

La oposición nadie/todos tiene un particular sentido en este poema. También aquí la apelación a datos factuales puede ofrecer pistas de interpretación. La oda fue publicada en el diario *La Nación*, el 9 de julio de 1966. El poeta conmemora explícitamente la fecha patria. Pero implícitamente, emite su opinión sobre la revolución del 28 de junio de 1966, que depone a Illia y entrega la presidencia en manos del general Onganía. El principio teológico de la creación como acto perpetuo, destaca el carácter colectivo y permanente del esfuerzo necesario para que la entidad “patria” exista. La exhortación y el proyecto que promueve se dirigen hacia la realidad extratextual: “nadie es la patria”, es una consigna a quienes pretenden atribuirse individualmente el título de salvadores de la patria y a quienes confían en esos salvadores. La afirmación contraria, “todos lo somos”, podría interpretarse legítimamente como una forma asumir la responsabilidad que cabe a cada ciudadano.

La poesía lírica apela en numerosas ocasiones a una enunciación en tercera persona. Cuando esto ocurre, se da una disociación entre voz lírica y sujeto paciente. La disposición afectiva se verifica en una entidad otra, ya se trate de una persona, de un paisaje, de una entidad el mundo animal o vegetal, o del mundo de la cultura. Cuando se trata de “no personas”, Rodríguez caracteriza el fenómeno como difracción afectiva (Rodríguez, 2003: 149 y ss). Mediante estrategias como la prosopopeya, la metáfora o la hipálage la disposición afectiva se verifica en paisajes (ver toda la poesía paisajística de Leopoldo Lugones o Alfredo Bufano, por ejemplo), o en cosas, como se advierte en el siguiente fragmento de “Esta mesa”, de *Escenarios* (1993), de Santiago Sylvester:

Esta mesa ha llegado a ser mi espejo: tiene ojeras, llaves que
sirven para huir o defender sospechas, conoce el
viento de agosto por el olor a quemazón y se
apoya en los codos rumiando sus propósitos. [...]
(Sylvester, 1993: 68)

Un caso extremo se presenta toda vez que el poema prescinde de marcadores gramaticales de persona. De acuerdo con una práctica usual en vertientes de vanguardia, la enunciación descansa en la disposición de secuencias de sintagmas nominales como un modo aparente de “despersonalizar” el enunciado y de dar relevancia al objeto percibido y representado en el poema. “Cosas y seres ima-

ginarios”, 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: 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 de neutralidad. 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 combinatoria de personas gramaticales puede dar lugar además a juegos de identidad que implican un 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 fenómenos no son excluyentes sino que pueden complementarse en un mismo texto. La indagación de la identidad puede abarcar al sujeto en su integridad o a una parte de él. Se manifiesta discursivamente en juegos entre personas gramaticales yo-él/ella, yo-tú, o incluso él/ella-yo. La relación yo-él/ella establece una mayor distancia entre esa parte o totalidad del yo "objetivado" en el poema. Son casos similares a los que plantea "Señora tomando sopa", de Olga Orozco. Pero, mientras en este se daba una misma identidad vista desde perspectivas diferentes, en otros casos, como el "Soneto 8" de *Sexto* (1953) de Juan Rodolfo Wilcock, puede plantearse una disociación:

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
se 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 éstas 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: 16).

Se asiste en este soneto a una disociación "esquizofrénica" 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 éstas / ésas, 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 al alocutario 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.

Olga Orozco ensaya en *Museo salvaje* (1974) un proceso de extrañamiento con respecto a las partes que forman su cuerpo (Sefamí, 1993: 108). La exploración del yo por su corporalidad (ese museo salvaje que la constituye) se origina en la interrogación sobre cada órgano o sistema. Estos adquieren una vida propia mediante mecanismos metafóricos de representación y mediante la recreación de las imágenes simbólicas culturalmente asociadas a ellos, tal como se advierte en “Lugar de residencia” consagrado al corazón:

Universo minúsculo,
desplegable al tamaño de tu dios.
Te pareces a un puño de cazador que exprime hasta la sombra de su presa,
o quizás a la bolsa del avaro repleta de monedas sin comunión y sin destino.
Ni crueldad, ni riquezas.
Es a ti a quien apuntan y no tienes más oro que la borra de alguna alucinada primavera.
Entonces tal vez seas, lo mismo que en los cuentos,
el corazón de alguien que está lejos y debo custodiar como el dragón,
lo mismo que en los cuentos,
para que nada puedan la espada ni el veneno contra las orfandades de su dueño.
(Orozco, 1985: 136)

La visión de un sujeto que se distancia acontece cuando la enunciación acerca de sí mismo se realiza en tercera persona. Un poema de Rodolfo Enrique Fogwill plantea un caso distinto al “Soneto 8” de Wilcock y al “Señora tomando sopa” de Olga Orozco. En estos poemas 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, el poema 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 cotidianidad 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.

Podría engordar.
Pero hay un ánimo delgado, enclenque
Que esta mañana le compete.

El sueño del amor
sería una mujer
con quien adelgazasen juntos, graduales
hasta el momento del final.

Pero la vida es otra cosa. [...]
(Fogwill, 2005)

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 desconstrucción. 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

yo abismillo
yo dédalo
posyo del mico ancestro semirefluido en vilo ya lívido de líbido
yo tantan yo
panyo
yo ralo
yo voz mito
pulpo yo en mudo nudo de saca y pon y pon gozón en don más don tras don
yo vamp
yo maramante
apenas yo ya otro
[...]
vidente no vidente de semiausentes yoes y coyoes
no médium
nada yogui
con que me iré gas graso
sin mí ni yo al después
sin bis
sin después
(Girondo, 1999: 256)

Esta voz lírica examina su “yo” multiplicado y diluido. La repetición, las calificaciones 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 homogéneo.⁸ Al enunciar “Con mi yo”, quien enuncia se disocia de ese yo, pero no lo hace, como en el poema de Wilcock, en un eje diacrónico. Aquí 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.

3.1.5. Calificaciones de la voz enunciativa como sujeto lírico

Cuando la voz que enuncia cumple la función de sujeto lírico suele aparecer calificada con atributos que permiten determinar su estatuto. Este estatuto puede oscilar entre la confesión autobiográfica, cuando el poema despliega y reinterpret-

8. Saúl Yurkievich interpreta esta multiplicación de yoes como una “burla del egocentrismo, de ese ego que se interpone ilusorio mediatizando, distorsionando la relación con los otros y con el mundo” (Yurkievich, 1984: 158).

ta una circunstancia relativa a la vida de la voz enunciativa; la determinación metapoética, cuando la voz enunciativa define mediante símbolos o alegorías o figuras míticas, un programa o concepción de su arte; la asunción de un rol genérico temático, cuando, como en el poema de Wilcock, asume un papel específico en el marco de una tradición genérica o temática (la poesía amorosa, por ejemplo); la proyección mítico-simbólica del sujeto, cuando para su definición, su caracterización, o la expresión del estado que da origen al poema, asume una figura perteneciente al acervo tradicional de la literatura o de los mitos: la construcción del sujeto errante como “hijo pródigo” de la poesía de Enrique Molina (Zonana, 2001). Estas formas de calificación no son necesariamente incompatibles sino que se puede combinar en una misma secuencia poética, tal como se aprecia en el inicio de “El canto”, de *Poemas solariegos* (1927):

En la Villa María del Río Seco,
Al pie del Cerro del Romero nació.
Y esto es todo cuanto diré de mí,
Porque no soy más que un eco
Del canto natal que traigo aquí. [...]
(Lugones, 1974: 807)

El dato biográfico es apenas apuntado, o mejor, se circunscribe a lo esencial, que es el espacio de procedencia. Esta voz considera que no es necesario decir más, probablemente por una actitud pudorosa, pero además porque su misión es operar como “eco” del canto que proviene de ese espacio originario de procedencia. Calificarse como “eco” es un procedimiento “autorreferencial” (Scarano, Romano, Ferrari y Ferreyra, 1996: 13-14) mediante el cual el poeta define a qué concepción de la poesía adscribe y cómo deberá leerse todo el libro al que este poema prelude.

3.1.6. *Enunciación monológica frente a enunciación predominantemente polifónica*

En todos 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 (González Gandiaga, 1999; Goodblatt, 2000). Lo hacen a través de mecanismos intertextuales específicos como la citación o la transposición (Genette) 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 enunciadores específicos o permanecer con un estatuto ambiguo.

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* (2005), Rodolfo Enrique Fogwill impugna los intertextos metapoéticos de Huidobro y Girri que incluye.

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), como se observa en el poema “Puchero a la porteña” de *Edipo etcétera. Antología inédita (1940-1970)*, de Basilio Uribe.

Para ejemplificar la complejidad en la constitución del efecto de persona conviene remitirse a un ejemplo singular: el poema “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 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:
 “Calientate Max. Eres un pobre judío
 y tienes frío otra vez. Los caballos no te acompañaron
 ni las cornetas sonaron alegremente en tus funerales”.
[...]

9. Nuevo en el momento de escritura del poema.

10. Llegada del difunto a los cielos.

¿Cómo será un cementerio desconocido,
una piedra color de abadía
en el cementerio de Ivry?
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. [...]

Otras veces los caracoles son los visitantes.
Juegan despacio y no honran a nadie.
Sabén demasiado para ocuparse de las piedras preciosas
de los adornos de hierro, de las otras almas.
Cuando canta el pájaro de Ayer
piensas en la Rue Ravignan,
en las canciones de Morven,
en tus grandes defectos, los poemas.
[...]

¿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 tiembles.
¿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, 1993: 165-169)

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); (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 alhelies 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.

3.2. Nivel del libro

La colocación del poema en una serie de textos también puede tener un sentido estratégico que incide en la determinación del estatuto de la voz lírica. Ya se trate de un “poemario” con una organización trabada o de una recopilación en la que se disponen por secciones textos ya editados, el lugar del texto obedece a una decisión estratégica. El primer texto que abre el libro, puede poseer la condición de un prólogo o prefacio en el que se enuncian los propósitos del autor, tal como ya se ha visto en el caso de Lugones y *Los crepúsculos del jardín*.

El último poema de *Las muertas* (1952) de Olga Orozco lleva su nombre y se inicia del siguiente modo:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.
Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
el ocio donde crecen animales y plantas fabulosas,
la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y entre alucinaciones
y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.
(Orozco, 1985: 77)

Este poema cierra una serie de recreaciones de muertes de personajes literarios y pictóricos, cuyas “muertes son los exasperados rostros de nuestras vidas”, de acuerdo con lo que se afirma en el poema inicial (p. 55). Por esta razón, las muertes ficticias dicen algo acerca de ese yo que emerge desde el poema y desde la fórmula del epitafio (Genovese, 2001: 48). Pero además, este yo enuncia algo desde un “tú” cuya indeterminación genera un sistema de deixis incierta: ese “tú” puede ser leído como un desdoblamiento del yo (Genovese, 2001: 49) o como una figura virtual del lector quien recreará imaginariamente, como lo ha hecho Olga Orozco con las muertes los personajes del libro, la del sujeto que habla en

este poema. Se trata de una ambigüedad táctica que juega con esa indefinición como efecto esperado. La colocación al final de la serie es uno de los factores que incide en la gestación de este estatuto ambiguo.

La organización del libro puede modificar el estatuto de la voz lírica y defraudar las expectativas de lectura. *Retrato del poeta* (1985) de Ricardo H. Herrera presenta en su primera sección el siguiente texto, titulado “Invierno de 1956”:

Era el amanecer de un día oscuro.
Extraño entre los plátanos de niebla
Con mi uniforme y mi valija de escolar,
Sumido oía adentro del silencio
Despeñarse mi mente hacia el vacío:
Vibró traído por el blanco viento
Un estribillo penitencial;
Y ausentóse el cielo, se enrolló a lo lejos
Como una vena de plata en la nada,
Como una calle más.

No desprendido aún
De aquel desvalimiento,
Siempre por la poesía llevo a la misma angustia
De mirar lo remoto con las manos abiertas
Y vacías (las palabras, las hojas caídas
Del ramo de nuestro extrañamiento:
Negras, doradas, rojo turbulento)...

Huye el cielo, estoy solo, y lo miro
Retorcerse, arrancado
Como una sábana tibia y fragante
Hacia la lejanía.
Y la muerte de entonces
– En el silencio extremo,
Límpida como un lago entre montañas –
Se desnuda en las sombras de mi página;
Lacónicamente, solitaria.
(Herrera, 1985: 10-11)

Podría darse a la voz lírica un estatuto biográfico. De hecho, en una entrevista, el poeta ha explicado el sentido del misterioso “estribillo penitencial” que promueve esa conmoción. Se trata de un jingle comercial, “la primera agresión de la estupidez de que tenga memoria” (Herrera, 2000: 5). Sin embargo, ese estatuto se diluye mediante una serie de distanciamientos que tienden a una

ficcionalización de los fundamentos biográficos a través de la organización del libro. En efecto, a la primera sección, que consiste en una colección de poemas, le sigue una segunda que es el fragmento de un diario y una tercera, un pseudo ensayo crítico, que explica el sentido de las secciones precedentes y da unidad a la obra. El lector descubre en esta parte que poemas y diario corresponden a Narciso Nulli. La elección de este nombre señala el juego barroco de confrontaciones especulares en el diseño del retrato del poeta: el gesto narcisista aludido en el nombre se une al vacío (*nullus/nulli*) aludido en el apellido. El diseño del retrato es progresivo, supone blancos y sobreentendidos que el lector reconstruye en la medida en que avanza en las secciones del libro y reconfigura sus hipótesis de lectura en una esfera cada vez más distanciada del mundo factual. En cierto modo, esta estrategia aspira a colocar ese momento fundacional del nacimiento de la vocación en un eje no histórico, biográfico: la situación de extrañamiento no se diluye en el pasado. El poema expresa, de acuerdo con su autor, “un extrañamiento que todavía dura” (Herrera, 2000: 5). Enfrentado a la página en blanco, el vacío y la indignancia se presentan en forma ineludible.

3.3. Perspectivas

Pero el estatuto de la voz lírica no es fijo y la trayectoria expresiva que diseñan las obras de un poeta da cuenta de los cambios en ese estatuto, asociados a programas estéticos específicos. Así se pueden entender los cambios en la trayectoria de Lugones: poeta conductor de la humanidad en *Las montañas del oro* (1897), dandy que ofrece su ramillete inocente en *Los crepúsculos del jardín* (1905), cantor de la luna por venganza de la vida, con los parangones de Don Quijote y del ruiseñor de *Romeo y Julieta*, en *Lunario sentimental* (1909), cantor de la patria, émulo de Horacio, en las *Odas seculares* (1910), “eco del canto natal” en *Poemas solariegos* (1927). Todas estas calificaciones indican un modo especial de ser interpretado en función de una poética diversa. El hecho de que estas imágenes se presenten en los prólogos de las obras respectivas pone de manifiesto hasta qué punto constituyen una instrucción de lectura y en qué medida señalan un cambio en la manera de entender el carácter de la voz lírica y los propósitos de su enunciación.

Este ejemplo pone de manifiesto además que el estatuto de la voz está asociado a la manera de entender la poesía de escuelas o movimientos literarios. La desaparición o desarticulación del sujeto en la poesía de vanguardias —especialmente en vertientes como el ultraísmo— se plantea de manera programática como una forma de oposición a las poéticas del modernismo y del posmodernismo. Tal es el sentido de la afirmación de Borges, al definir en la revista *Nosotros* en 1921, los principios rectores de la nueva sensibilidad: “Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la confesionalidad rebuscada” (Borges, 1997: 218).

Por último, cabe destacar que a veces ese estatuto se va diseñando a partir de roles fijos inscriptos en determinados géneros. Por ejemplo, en la elegía funeral, cuando se refiere a la muerte de una persona real próxima al poeta, las figuras de locutor y alocutario y el sistema de deixis que articula el espacio (aquí/allá) y el tiempo (antes/ahora) se vinculan, por una parte, a un sistema primario de actitudes, hábitos e interacciones comunicativas relativas a la muerte y a uno secundario que codifica en moldes literarios, esas estructuras de base (Bajtín, 1985; Camacho Guizado, 1969). Y a su vez, sistema primario y secundario aparecen indefectiblemente asociados a cosmovisiones, a modelos de comprensión del hombre en el mundo y de su destino. Estos factores explican la aparición de remisiones al mundo extratextual —el nombre del difunto, el señalamiento de su epitafio, su profesión, los lugares por los que transitó— y la estructura de una apelación que es una forma de mantener vivo —a través del recuerdo— al alocutario principal del poema. La “Elegía a José Nieto Palacios” de Jacobo Regen permite ejemplificar el funcionamiento de este sistema:

Estás del otro lado,
del lado verdadero.
Yo todavía insisto en engañarme
con justificaciones y pretextos.

En un bar
como aquellos
que solíamos
bebo contigo, solo, José Nieto.

Están junto a nosotros
los recuerdos.
(Se acerca un metalúrgico, Durbá,
el que tenía el corazón de oro y los puños de acero.
Y el fotógrafo inglés y trotamundos
con su raído terno
de las cuatro estaciones.)
[...]
Después
de haberme muerto
contigo unos minutos,
bebo
tus óleos, tus pinceles,
y sepulto mi vida para seguir muriendo.
(Regen, 1992: 83-84)

En estos fragmentos se advierte cómo la cosmovisión cristiana del poeta asigna determinados valores a la deixis que plantea la instancia de discurso de la evocación elegíaca: este lado como el lado falso/ el otro lado como verdadero; la llegada allá como vida real y la permanencia “acá” como una especie de muerte; la posición del “tú” evocado en ese espacio de plenitud y la del “yo” en este espacio “de justificaciones y pretextos”. Al mismo tiempo, en función de una estructura canónica de papeles inscripta en la elegía, la voz lírica asume el papel de un sujeto que recuerda y alaba, y que realiza ciertos movimientos típicos: el reconocimiento de la apoteosis de difunto que es a la vez un consuelo (primera estrofa); la síntesis de su trayectoria vital en función de momentos significativos (tercera estrofa), la lamentación (última estrofa). El cumplimiento de estos roles y de estos movimientos típicos no resta valor factual a las referencias extratextuales del poema.

4. Apuntes finales

El recorrido efectuado ha tenido como finalidad mostrar la variedad y la complejidad en la gestación del efecto de sujeto que se da en textos líricos. Para ello se ha partido de la noción de pacto lírico, y en este contexto, de la distinción entre escritor, voz lírica y paciente. En función de estas categorías se ha reconocido una serie de variables que inciden en la determinación del estatuto de la voz o de las voces del poema: (a) la contraposición instancia de discurso externa/interna; (b) la condición fija o móvil de esa instancia; (c) el momento de emergencia de la voz enunciativa que opera como pivote de la enunciación; (d) la persona gramatical en relación con el sujeto paciente de la experiencia afectiva que sostiene el poema; (e) las calificaciones del sujeto lírico; (f) la condición monológica o polifónica de la enunciación. Asimismo se atendió al nivel del libro en el que se inserta el poema (su posición y la organización del libro) ya que en él se pueden dar estrategias que modifican el estatuto de la voz. Por último, se consideraron distintas perspectivas (la evolución expresiva del autor, su adscripción a una escuela literaria, el papel de roles inscriptos en determinados géneros) que también tienen un valor explicativo para la determinación de ese estatuto.

El examen de las variables a través de distintos ejemplos de la lírica argentina contemporánea pone de manifiesto que el estatuto de la voz en el poema no puede establecerse de manera apriorística, que es un fenómeno dinámico y que los rasgos de factualidad/ficción, autobiografía, mitificación no son incompatibles sino que pueden presentarse en un mismo texto en función de los propósitos específicos que el autor persigue en su composición. El análisis pone de manifiesto que no siempre las referencias autobiográficas (como el nombre del escritor) están pensadas para generar un efecto de lectura de esa naturaleza. La apropiación de una máscara en el monólogo dramático no impide que exista una proyección

del mundo del escritor en el texto, e incluso a veces opera como un recurso para ocultar evaluaciones personales acerca de un estado de cosas en el mundo real. Sólo la articulación de variables, niveles y perspectivas hace posible la respuesta al interrogante del estatuto de la voz.

Las variables deslindadas corresponden a un horizonte problemático en la comprensión de la noción de sujeto. Este horizonte se propone contra una forma romántica de entender al lirismo en tanto expresión de una subjetividad. De allí que las categorías trabajadas aspiran a ser explicativas de aquellos textos que se mueven en él. Por otra parte, el modelo propuesto, por su carácter preliminar, podría enriquecerse en función del análisis de otros fenómenos relativos a la constitución de la voz y del efecto de persona. Una perspectiva futura de trabajo se abre entonces para la consideración de textos de otras épocas de la historia literaria y de otros textos contemporáneos que enriquezcan el modelo de análisis propuesto en el presente trabajo.

Referencias bibliográficas

- Abrams, Meyer Howard (1975): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, trad. Melitón Bustamante, Barcelona, Barral.
- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal* [1979], trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI.
- Benveniste, Émile (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Billy, André (ed.) (1960): *Max Jacob*, nueva edición aumentada. París, Pierre Seghers.
- Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1997): *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé.
- Broda, Matine (1997): *L'amour du nom. Essai sur le lirisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1998): "Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético", en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi.
- (ed.) (1999): *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco Libros.
- Camacho Guizado, Eduardo (1969): *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos.
- Combe, Dominique (1996): "La référence dedoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie", en Dominique Rabatté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF.
- Devoto, Daniel (1943): *Libro de las fábulas*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador.
- Eliot, T. S. (1920): *The Sacred Wood*, Londres, Faber & Faber.
- Fogwill, Rodolfo Enrique (2005): *Últimos movimientos*, Buenos Aires, Paradiso.
- Gallego Díaz, Cristian (2006): "Aportes a una teoría del sujeto poético", *Especulo. Revista de estudios literarios* [online], N° 32. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> [Consulta: 23 de marzo de 2007]

- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo (1992): *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Du Seuil.
- (1988): “Géneros, ‘tipos’ y modos” [1977], en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.
- Genovese, Alicia (2001): “Olga Orozco: distancia y cercanía del yo”, *Hablar de Poesía*, año III, n° 6, noviembre, pp. 46-51.
- Girondo, Oliverio (1999): *Obra completa*, Buenos Aires, Sudamericana.
- González Gandiaga, Nora (1999): “El yo lírico en José Hierro”, *Signos*, vol. 32, n° 45-46, pp. 17-22.
- Goodblatt, Chanita (2000): “In other words: Breaking the monologue in Whitan, Williams and Hughes”, *Language an Literatura*, vol. 9, n° 1, pp. 25-41.
- Guerrero, Gustavo (1998): *Teorías de la lírica*, México, FCE.
- Guillén, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Hamburger, Kate (1986): *Logique des genres littéraires* [1957], París, Du Seuil.
- Herrera, Ricardo H. (1985): *Retrato del poeta*, Buenos Aires, El imaginero.
- (2000): “Herrera: ‘La promesa de plenitud’”, *Diario de Poesía*, n° 54, invierno, pp. 3-5.
- Jackson, John E. (1998): *La poésie et son autre. Essai sur la modernité*, París, José Corti.
- (2001): *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, París, José Corti.
- López, Juan (2005): *Mirá*, Mendoza, Ediciones Simples.
- López Casanova, Arcadio (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- Lugones, Leopoldo (1974): *Obras poéticas completas* [1949], Madrid, Aguilar.
- Luján Atienza, Ángel L. (1999): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- Martínez Bonati, Félix (1972): *La estructura de la obra literaria* [1960], Barcelona, Seix Barral.
- Mortara Garavelli, Bice (2000): *Manual de retórica* [1988], Madrid, Cátedra.
- Orozco, Olga (1983): *La noche a la deriva*, México, FCE.
- (1985): *Obra poética* [1979], Buenos Aires, Corregidor.
- (1992): *Mutaciones de la realidad* [1979], Madrid, Rialp/Adonais.
- Pareyson, Luigi (1988): *Conversaciones de estética*, trad. Zósimo González, Madrid, Visor.
- Paz Gago, José María (1999): *La recepción del poema: pragmática del texto poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo; Kassel, Reichenberger.
- Poe, Edgar Allan (1973): *Ensayos y críticas*, trad. e introd. Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- Pozuelo Yvancos, José María (1997): “Lírica y ficción”, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros.
- Pizarnik, Alejandra (1993): *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*, ed. Cristina Piña, Buenos Aires, Corregidor.
- Rabaté, Dominique (1996): “Énonciation poétique, énonciation lyrique”, en Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, París, PUF.
- Regen, Jacobo (1992): *Poemas reunidos*, Salta, Ediciones del Tobogán.

- Reisz de Rivarola, Susana (1985): "Quién habla en el poema", *Filología*, XX, pp. 41-60.
- Rodón, Patricia (1998): *Tangorock*, Mendoza, Diógenes.
- Rodríguez, Antonio (2003): *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Lieja, Pierre Mardaga.
- (2006): *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place.
- Salas, Horacio (1994): *Borges. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta.
- Scarano, Laura (1996): "La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya. (Alternativas de una fractura ideológica)", *Atenea*, n° 473, primer semestre, pp. 111-125.
- (1997): "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/ posiciones del sujeto", *Celebis. Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*, año 6, n° 9, pp. 13-29.
- (2004): *Las palabras preguntas por su casa. La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor.
- Scarano, Laura, et al. (1996): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Schaeffer, Jean-Marie (1980): "Romantisme et langage poétique", *Poétique*, n° 42, abril, 1980, pp. 177-194.
- Sefami, Jacobo (1993): *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*, Caracas, Monte Ávila.
- Serment, Joëlle de (1996): "L'adresse lyrique", en Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, París, PUF.
- Sola González, Alfonso (1993): *Antología poética*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza.
- Spang, Kurt (2005): *Persuasión. Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa.
- Stierle, Karlheinz (1999): "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi.
- Sylvester, Santiago (1993): *Escenarios*, Madrid, Verbum.
- Vassallo, Isabel, Silvia Seoane, Laiza Otañi, Susana Artal, María Teresa Forero y María Fernanda Cano (2004): *Lengua. Literatura 8*, Buenos Aires, Estrada.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1953): *Sexto*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Yurkievich, Saúl (1984): *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* [1971], Barcelona, Ariel.
- Zonana, Víctor Gustavo (1998): *Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de Juan Rodolfo Wilcock*, Mendoza, EFFyL.
- (2005): *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*, Buenos Aires, Simurg.
- Zonana, Víctor Gustavo y Hebe Beatriz Molina (eds.) (2007): *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950*, Buenos Aires, Corregidor.