

LA INTENCIÓN LÍRICA. NOTAS SOBRE UN ARCHIGÉNERO

Alí Calderón*

Resumen

Este artículo desarrolla una categoría crítica a partir de ciertos poemas que requieren quebrantar la noción de *autonomía literaria*: la intención lírica. El poema, vinculado a la autobiografía, a la autoficción o a la autonarración, deja de lado la tradicional definición de lirismo para plantear un problema teórico: las diferentes capas o niveles que llenan de sentido al pronombre yo. Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación (Dominique Rabaté, Alain Rabatel, Dominique Maingueneau, Jean-Michel Maulpoix) se describen distintos sujetos modales o escenografías en las que opera la intencionalidad lírica. De este modo, se pretende incorporar al análisis del *Sujeto lírico* y el *Scribens* un concepto que los integra: la firma poética, según la describe Mutlu Konuk Blasing.

Palabras clave: enunciación lírica; escenografía; intención lírica; sujeto modal; voz

THE LYRICAL INTENTION. NOTES ON AN ARCHGENRE

Abstract

This work develops a critic category starting from certain poems that require breaking with the notion of “literary autonomy”: the lyrical intention. The poem, linked to autobiography, the autofiction or the autonarrative, leaves behind the traditional definition of lyricism to account for a theoretical problem: the distinct layers or levels that give the pronoun “I” a meaning. From the critical contributions of the theory of enunciation (Dominique Rabaté, Alain Rabatel, Dominique Maingueneau, Jean-Michel Maulpoix), various modal subjects or scenographies in which the lyrical intentionality operates are described. In this sense, I intend to incorporate the analysis of the lyrical subject and the Scribens, a concept that integrates them: the poetic signature, as described by Mutlu Konuk Blasing.

Keywords: lyrical enunciation; lyrical intention; modal subject; scenography; voice

* Doctor en Letras, profesor investigador de tiempo completo en el Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Correo electrónico: alicalderonf@hotmail.com. Enviado: 10/09/2019. Aceptado 2/04/2020.

Hegel (2005), al reflexionar sobre la forma de la poesía lírica, recuerda que “todo emana del corazón y del alma del poeta. Es más: todo depende de su disposición y de su situación particular” (p. 83)¹. Es una idea vinculada de modo estrecho con lo expresado por Goethe (2018), el 11 de junio de 1825, en sus conversaciones con Eckermann: “Sentir vivamente la circunstancia y ser capaz de expresarla. Eso hace un poeta”. No por nada, Joan Alenshire (2001) nos recuerda, al hablar del lirismo, que “Arquíloco toma los primeros datos, los más próximos a lo individual: el aquí, el ahora, el yo” (p. 21).

En su autobiografía literaria *Vida perdida*, Ernesto Cardenal vuelve a un momento de su juventud y nos permite ver entre líneas que, en su poesía, especialmente en la de los *Epigramas*, hay una especie de transparencia o traducción de la realidad. La experiencia es transcrita en el papel:

Me estoy acordando ahora que una vez en mi cuarto les leí al poeta José Coronel Urtecho y a Carlos Martínez Rivas un epigrama recién hecho... En él describo no sólo la belleza de Myriam sino su belleza más allá de la belleza. Fue cuando ella entraba a la catedral a la misa de doce, o tal vez salía. Yo hablo de que la vi en la calle, y debe haber sido la calle lateral de la catedral:

Ayer te vi en la calle, Myriam, y
te vi tan bella, Myriam, que
(¡Cómo te explico qué bella te vi!)
Ni tú, Myriam, te puedes ver tan bella ni
imaginar que puedas ser tan bella para mí.
Y tan bella te vi que me parece que
ninguna mujer es más bella que tú
ni ningún enamorado ve ninguna mujer
tan bella, Myriam, como yo te veo a ti
y ni tú misma, Myriam, eres quizás tan bella
¡porque no puede ser real tanta belleza!
Que como yo te vi de bella ayer en la calle,
o como hoy me parece, Myriam, que te vi. (Cardenal, 2003, p. 33).

En poesía, quizá por herencia del Romanticismo, se tiende a establecer la identidad entre el poeta, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; como si el autor mismo hablara en su poema, como si, de algún modo, se concediese aquello de que el estilo es el hombre. Del nuevo decoro impuesto por el Romanticismo, heredamos la idea de que la transparencia es piedra de toque de la poesía. Para Herder (en Berlin, 2000), por ejemplo, “la vida consiste en expresar la experiencia propia tal y como nos ocurre, comunicándosela a los otros con la totalidad de nuestra personalidad” (p. 96). En esta misma línea, pero desde otra poética, Octavio Paz, en entrevista con Enrico Mario Santí, dice: “‘Piedra de Sol’ es un poema que trata de ser un poco la autobiografía no solamente mía, sino de mi generación” (Santí, 2014, p. 48). Y continúa:

En mi poesía ha habido cambios, pero esos cambios obedecen a mi naturaleza personal y a la vida que he llevado... Yo siempre he pensado que la poesía en cierto modo es un diario. La poesía, decía Goethe, siempre es poesía de circunstancias. (Paz en Santí, 2014, p. 58).

Hay algo de verdad en esto.

Lo anterior nos obliga a poner en la palestra aquello que suponía Käte Hamburger (en Rabaté, 1996) al reflexionar sobre los géneros literarios: “La poesía lírica se define como referida a un yo de origen real” (p. 66)². El Octavio Paz de 1987 explicita su posición y explica: “Escribo quizá para inventarme. Para ir más allá de mí mismo por una parte o bien para recordarme, porque la poesía está ligada con la memoria” (Santí, 2000, p. 42). En su *Preparación de la novela*, Roland Barthes (2005) escribe que la imaginación, la memoria, es inexacta porque destruye y deshace el dato preciso; y acude al Bachelard de *El aire y los sueños*, quien nos dice que “la imaginación es la facultad de deformar las imágenes proporcionadas por la percepción” (p. 52). No hay relato *verdadero*, objetivo, fiel a los acontecimientos. Todo es una construcción de la memoria, es decir, una deformación, una interpretación, una ficción.

De los múltiples estudios sobre teoría de la historia, por ejemplo, hemos heredado la noción de que, al pasar por la fase de la *inventio*, la historia se escribe como la literatura³. El discurso referencial por antonomasia es el historiográfico. Dar cuenta de la historia es referir ciertos acontecimientos, interpretarlos y otorgarles un orden particular, dotarlos de una sintaxis singular. Organizar es una forma de la enunciación. Es algo semejante a lo que sucede en la escritura de la novela o el cuento⁴. A partir de lo anterior surge un problema de pragmática: si la historia se escribe a la manera de la literatura, ¿debe ser leída de otro modo? ¿El discurso vericondicional se desvanece o diluye en el empleo de los mecanismos de la ficción? ¿Se suspende en ella la función referencial del lenguaje y emerge el discurso autónomo que instaaura la función poética? Pareciera que, al modo en que lo pensara Nietzsche (1975) en *El crepúsculo de los ídolos*, “el mundo verdadero terminó convirtiéndose en una fábula” (p. 51).

La dictadura estructural nos lo recuerda de vez en vez: “Si partimos de la base de que la poesía es *representación* del hablar real y, por tanto, frase imaginaria, habremos de salvar las viejas cuestiones de biografismo de autor que hacían buscar detrás del yo poético al yo de la vida del poeta” (Pozuelo Yvancos, 2010a, p. 219). Mutlu Konuk Blasing (2008) lo pone en otros términos: “El referente de lo lírico es hipotético: las percepciones, las emociones, los pensamientos y los recuerdos de un ‘Yo’ que se refiere sólo a la instancia dada del discurso” (p. 33). El poema, codificado como tal, según la elaboración de Lotman, es un sistema secundario⁵. En tanto poema, el discurso es construido por un locutor, un *Yo lírico* que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos⁶. Es clara la idea: el poeta —es decir, la persona— no habla directamente en su poema⁷.

Y, sin embargo, se mueve. La poesía es compleja y escapa a definiciones en vista de sus múltiples instancias de enunciación y de la diversificación de sujetos modales. Las muy diversas situaciones de comunicación nos hacen dudar; las convenciones genéricas también (formas mixtas, fronterizas, impuras). La poesía es un tipo de discurso que soporta, al mismo tiempo, distintos pactos de lectura (ficcional, lírico, biográfico). El Yo lírico, además, tiene una memoria polibiográfica: “La memoria de todos los poemas y todos los libros” (Maulpoix, 2002, p.242). La tradición literaria. Todo poema recuerda

a Catulo por las calles de Roma, a Garcilaso enamorado en Nápoles, en el Tajo o en el destierro del Danubio. En cada verso, Góngora responde “a los que dijeron contra las soledades” por las calles de Madrid, y Borges aparece de pronto en Recoleta. Todo poema se baja del *Juárez-Loreto* para llegar a Polanco y encontrarse con Efraín Huerta. La poesía se caracteriza por una suerte de invocación a la realidad. Es algo que podría llamarse ilusión factual o pretensión referencial y que, para mayor precisión, identifico como una *intención lírica*⁸.

Jean-Michel Maulpoix (2002) ha escrito que “el lirismo cuestiona espectacularmente al sentido, al ser y a la identidad” (p. 216). Puesto que “el lirismo es uno de esos espacios extraños en los que lo humano deviene legible, manifiesta en la lengua la presencia del hombre” (Maulpoix, 2002, p. 219). Eso legible no es únicamente *la cosa*, tal como la piensa Lacan, sino, acaso también, lo que el último Roland Barthes (2005) —en un movimiento que va de la muerte del autor a la *des-represión* del autor— define como biografemas, esto es, “algunos detalles, algunos gustos, algunas inflexiones” (p. 278) del sujeto. La intención lírica contamina de algún modo la autonomía de los discursos estéticos, porque opera bajo la llamada nebulosa autobiográfica, en el espacio autobiográfico, el campo de acción de la identidad “del autor, el narrador y el personaje” (Lejeune, 1975, p. 15). Es por ello que Michel Deguy (en Maulpoix, 2002), en la tradición crítica francesa, asevera que “el poema es esencialmente referencial” (p. 219)⁹.

La intención lírica es impelida por una pulsión autobiográfica que promueve, invariablemente, una lectura tensiva (simultánea) de los textos, ya que están constituidos por una doble filiación: a la vez referencial (biográfica, testimonial, histórica, etc.) y fictiva¹⁰. Funcionan como intersticio, como espacio intermediario. La intención lírica no se circunscribe a la poesía, sino que es fundamento de la literatura íntima, de las llamadas escrituras del yo: autobiografías, epistolarios, memorias, confesiones, testimonios, diarios íntimos, autorretratos, etcétera¹¹. Estamos ante un archigénero que, en palabras de Philippe Gasparini (2008), “negocia con dos tipos de políticas pragmáticas: el pacto de verdad que rige a la autobiografía, a las cartas, a los periódicos y la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica” (p. 299).

Un texto dominado por la intención lírica no se engaña. La verdad tiene estructura de ficción o, como sugiere Philippe Forest (1999), “la realidad es en sí una ficción”. La vacilación entre lo factual y lo ficcional no es sino una estrategia para generar un marco de lectura en el que se conjugan “el placer del juego, de la investigación, del desciframiento y la emoción suscitada cuando se ponen al desnudo los resortes íntimos” (Gasparini, 2008, p. 248).

Pero hay más. La intención lírica se potencia si atendemos al concepto de *firma poética* propuesto por Mutlu Konuk Blasing. Primero, nos explica que “la figura del Yo lírico con su intencionalización bidireccional negocia dos tipos de retórica: una *macrorretórica* discursiva desplegada por el poeta y una *microrretórica* del código lingüístico” (Konuk Blasing, 2008, p. 34). A la manera de un *collage*, leer un texto de intencionalidad lírica implica, necesariamente, un doble movimiento hacia el interior y el exterior del texto. Inmanencia y trascendencia. El texto se lee como un discurso ficcional que reformula lo real a través de una combinatoria cuya lógica llamamos *estilo*. Al mismo tiempo, se completa la semiosis cuando analizamos la macrorretórica de la *Persona*, el *Scriptor*, el *Auctor* y el *Scribens*. Konuk Blasing explica que

El poeta persuade inscribiendo su firma en el código. En el sentido más amplio, una "firma" poética incluye un ritmo prosódico y sintáctico individual, una voz distinta y distinguibles marcas textuales audibles o visibles –todo lo que hace una inflexión personal del código– y supone la macrorretórica de las persuasiones discursivas. Más específicamente, la firma como nombre propio siempre está codificada en los textos. El nombre del poeta designa a una persona histórica específica y opera dentro del discurso, como una entidad textual... La firma vincula al autor con su “Yo” y establece la autenticidad histórica y la responsabilidad ética en una marca textual. (P. 35).

Una reflexión sobre la intención lírica sigue de cerca, necesariamente, los debates de la crítica francesa en torno a la autonarración. Se parte del análisis de un sujeto en el que, como explica Manuel Alberca (2007), “se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio” (p. 45). Pero hay más: la intención lírica se adscribe a la reflexión de Arnaud Schmitt (2007): “Si no existe el más o menos fictivo, existe lo *cuasi*-real. Esta particularidad es la base de la autonarración”¹². Gasparini (2008) explica que la autonarración tiene un carácter autorreferencial y que, como supone Schmitt, “narrarse, autonarrarse, consiste en encuadrar la autobiografía en lo literario... Autonarrarse consiste en decirse como en una novela, verse como un personaje, incluso si el fundamento referencial es estrictamente real” (p. 312)¹³. Se trata, en resumen, de dar cuenta de la identidad del sujeto, de las distintitas posibilidades existenciales del *ser-ahí*, a través del arsenal de técnicas y métodos de exposición de la literatura.

Los teóricos de la autobiografía y la autonarración suelen excluir a la poesía de su ámbito de análisis. Paul de Man (2007) se queja de que esto se haga sin ofrecer razones de peso. La poesía, por su carácter mixto y su tantálica definición, comparte códigos con otras expresiones literarias a tal grado que, más allá de la convención comercial, sus modelos hipotéticos de descripción están cada vez más cerca unos de otros.

Es así que la intención lírica se manifiesta a través de distintos métodos de exposición y echa mano de distintos sujetos modales (escenografías) identificados con las escrituras del yo. Algunos de esos sujetos modales son los que están vinculados con la confesión, la autobiografía, el diario, el autorretrato, la autofabulación y el *composite poem*. Se trata de textos que logran la semiosis en virtud de la acción macro y microrretórica de la firma poética¹⁴.

Confesión

La literatura hereda de Rousseau la necesidad de construir un lenguaje singular para dar cuenta de lo muy particular: el yo. La base de ese nuevo lenguaje es la transparencia; Foucault la llama *parresía*¹⁵. Existe la necesidad de producir el efecto de sinceridad para responder una interrogante fundamental: ¿qué he hecho? Estamos ante la confesión¹⁶. Ana Bundgård (2016) escribe que “la confesión se verifica en el tiempo real de la vida, parte de la confusión de un sujeto que huye de la dispersión en que ha vivido para encontrar la unidad” (p. 93). Parte de una suerte de estado neurótico, que, según la definición de Carl Jung, es el desacuerdo con uno mismo. Zambrano (1988) escribe que “la confesión tiene un comienzo desesperado” (p. 20). Su finalidad es la reconciliación. Bundgård sigue a María Zambrano en esto y explica que “confesión y

poesía van en busca de un centro unificador perdido que el hombre siente como ausencia” (p. 93). Esta ausencia es la que motiva al poeta mexicano de expresión zapoteca, Elvis Guerra (1993), a escribir su “Confesión”, ya que “la confesión tiene también un comienzo desesperado” (1988, p. 20):

Bebí de los senos de mi abuela
el tibio sudor de la madrugada;
busqué el tesoro que guardaron mis ancestros
en el ojo de un perro que muere
y resucita para morir de nuevo.
Guardé una escoba en el vientre de la casa
y nunca limpié el vestigio de los amantes
que sólo tienen de pequeño el dedo de los pies.
Amé al tren y su silbido que anunciaba
la llegada de mi madre
engarzando un canasto colmado de pitahayas;
huí del cuervo y su canto cargado de presagios;
me embriagué en la boda de mi hermana
y amanecí con un perro metido entre mis piernas.
Lo admito:
también sufrí por un hombre que no quiso casarse conmigo. (Guerra,
2019, p. 97).

Los discursos confesionales están vinculados, como piensa Gasparini, a cierto exhibicionismo. La poesía confesional está codificada y nos propone temas como el desequilibrio mental y la sexualidad culposa. La poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo XX nos lo ha dejado claro¹⁷ y la historia del cristianismo en Occidente, también.

El poema adquiere otro sentido cuando, en virtud de la dimensión ética de la firma poética, nos enteramos que Elvis Guerra es *muxe*. Él mismo lo explica: “Hablar del *muxe* es cuestionar, cuestionarse sobre dicha palabra que va más allá de un vocablo, cuyo significado más próximo es 'homosexual, gay, puto’” (Guerra, 2018)¹⁸.

Pero, ¿qué hay detrás del yo? ¿Qué se dice cuando se dice yo? En el discurso confesional existe “un deseo de ser radicalmente auténtico y revelador” (Altieri, 1984, p. 24). Sin embargo, el crítico norteamericano Charles Altieri sugiere que “cuando creemos que controlamos nuestra expresión sincera, en realidad estamos propensos a ignorar qué es lo que habla a través de nosotros” (p. 25). En el caso de este poema, “el yo, proyectado como vehículo de la experiencia lírica busca una identidad pública” (Altieri, 1984, p. 25), esto es, la identidad *muxe* y, más aún, la identidad del amante ante la tragedia.

En mi conjetura, estamos ante un poema de traición. El *muxe* no puede casarse; los códigos éticos de la tradición zapoteca lo impiden. Aquí, por amor, la firma poética Elvis Guerra *confiesa* haberle pedido matrimonio a un hombre. De este modo, quebranta los códigos comunales y trastoca su propia identidad, pues hay un desplazamiento del *muxe* (al que, por usos y costumbres, no se le tolera el matrimonio) al homosexual (que, en un marco mestizo-occidental, sí puede casarse). Esa implícita

proposición de matrimonio lo separa de la comunidad. En un discurso confesional, aquel que enuncia lo hace con tal adherencia, que se convierte él mismo en lo enunciado: forma-sujeto. No es que traicione, es que él mismo es la traición¹⁹. La confesión —ese costoso pasar del régimen del no decir al decir— es empleada aquí como una forma de reinserción social. Hay un pánico por vivir más allá del uno heideggeriano, fuera del cobijo comunitario y tradicional. “Sólo hay confesión dentro de una relación de poder a la que aquella brinda la oportunidad de ejercerse sobre quien se confiesa” (Foucault, 2014, p. 26). El poema es trágico en el sentido más tradicional. El superyó aniquila al ello y al yo. La cultura zapoteca, la pertenencia a la comunidad y la identidad socialmente construida atentan contra la voluntad y el deseo del sujeto. Foucault nos lo recuerda. Existe:

Cierta relación entre el mal y lo verdadero, digamos con mayor precisión, entre la remisión de los pecados, la purificación del corazón y la manifestación de las faltas ocultas, los secretos y los arcanos del individuo con el examen de sí, con la confesión, con la dirección de la conciencia y con las diferentes formas de la confesión penitencial. (Foucault, 2018, p. 60).

La confesión parte de la crisis, como piensa Zambrano (1988), porque “la vida ha llegado al extremo de confusión” (p. 18). No hay en ella únicamente manifestación de culpa, sino que, ante todo, da cuenta del fracaso. Por ello, supone la filósofa española que “estos caracteres definen la confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse” (Zambrano, 1988, p. 22).

Tal desesperación, y su vértigo, pueden leerse en “Loca de basural” de la poeta peruana Rosella de Paolo (1960), en el que hay una línea difusa entre lo meramente declarativo y lo confesional:

Soy la loca que revuelve en la basura
y estoy aquí gritando tu nombre
tu nombre que aviento contra latas descartadas
(yo la descartada) y que revienta y me salpica
porque soy la loca que tú sabes
acaba de llevarse una botella al ojo
y te observa arriba entre las moscas
la loca bien trajeada con sus cáscaras
de naranja al cuello y gritando
que el sol es verde y pica
como pulga, como las mil pulgas
y qué rico es rascarse hasta que vengas
con tus manos de policía a ordenarme la cabeza
a revisarme por todas partes como Dios manda
y a seguir el ritmo suelto del tornillo
que me está bailando
como un trompo aterrado

como un trompo. (Ollé, 2008, p. 178).

En este caso, el tono confesional se logra dado el costo implícito de una enunciación que asume la tensión cordura / locura. Foucault (2014) ha escrito que

Confesión es un acto verbal mediante el cual el sujeto plantea una afirmación sobre lo que él mismo es, se compromete con esa verdad, se pone en una relación de dependencia con respecto a otro y modifica a la vez la relación que tiene consigo mismo. (P. 27).

En este caso, la definición que el sujeto da de sí está en relación de dependencia con el discurso médico. A partir de su confesión, el sujeto asume una nueva relación consigo mismo: la aceptación de la locura, la asimetría frente al otro.

Poesía autobiográfica

En el contexto de la actual poesía en español, la intención lírica cruza por la práctica de un gran número de autores. La poesía autobiográfica, por ejemplo, aquella que a través de epifanías detona la vitalidad del pasado, tiene un lugar preponderante a tal grado que un crítico como Eduardo Milán (2004) relaciona la falta de novedad en la poesía latinoamericana con estar habituados a una complaciente “exhibición narcisista” (p. 66). Para Dominique Rabaté (2013), “autobiografía y palabra lírica reivindican a un sujeto que refiere su experiencia” (p. 106) y que tiene por finalidad la autorrepresentación, “buscar una verdad sobre sí” (Rabaté, 2013 p. 110), construir una imagen de sí.

El testimonio y la observación personal presuponen una palabra comprometida con *la verdad*, con algo parecido a la verdad de un enunciador identificado con el *Scriptor* y la *Persona* barthesianos. Pero ¿de qué tipo de verdad estamos hablando? Ya Lacan (1986) advertía que “toda verdad tiene estructura de ficción” (p. 21). Al respecto, Luz Aurora Pimentel (2016) señala que “la verdad está en la escritura autobiográfica, no como contrato, no como identidad legal sino como la verdad más íntima que se trasluce en la escritura-estilo” (p. 53). Cosa y forma-sujeto como lo constitutivo del poema autobiográfico. Por un lado, Maulpoix (2002) recuerda que “Lacan llama *cosa* a eso que falta y de donde surge todo deseo. Esa cosa oculta en el fondo de nosotros, ese algo escondido que constituye el hoyo negro de la poesía” (p. 213)²⁰. Por otro lado, el propio crítico francés sostiene que “el lirismo es poder de figuración” (Maulpoix, 2000, p. 425), es decir que la subjetividad del texto se materializa en la intensidad de su arquitectura²¹. El poema autobiográfico, entonces, es un decirse total: compromete no únicamente una anécdota, ciertos rasgos autorreferenciales, sino un ritmo, que es alegoría de la actividad del propio sujeto, y un registro léxico, una sintaxis, ciertas imágenes, una manera de producir sentido, que construyen, como querría Paul de Man, un rostro hecho de signos. *Cosa* y forma-sujeto.

Para Éric Benoit (2016), la poesía autobiográfica “se interesa menos en el acontecimiento anecdótico o en la anécdota del acontecimiento que en su impacto interior, afectivo, intelectual, espiritual, subjetivo” (p. 84). Se trata, entonces, de un

ejercicio de anagnórisis, de análisis y reconocimiento personal en el que “el contenido de la información puede referirse a sucesos externos o a disposiciones psíquicas” (Lausberg, 1991b, p. 489). El objetivo es atisbar aquello que Rabaté (2013) llama “singularidad persistente, perseverancia de un *ethos*” (p. 112). Pero en la figuración, en el modo en que hace audible la voz, en la manera de dar cuenta de esa singularidad persistente, se juega el poema autobiográfico. Dice Benoit que “la poesía valora la discontinuidad epifánica del instante intenso y fugitivo (a expensas de la continuidad de lo vivido, que va mejor con la prosa)” (p. 93). Ese instante, recuperado en función de los muy diversos mecanismos de la memoria o del personal registro de los acontecimientos y el modo de tematizarlos constituyen justamente la particularidad del sujeto. Pienso, como ejemplo de lo anterior, en dos poemas. El primero es una muestra de lo que Jean-Michel Maulpoix llama *lirismo crítico*: un lirismo que no canta, que no es grandilocuente ni alza la voz. Por el contrario, se trata de observarse desde la voz media, desde el susurro, desde la incertidumbre. Es un lirismo más interrogativo que afirmativo. Su tono es el de la meditación y su temperatura lírica, por lo regular, es el desasosiego. Así sucede en “Pastelería Metropol” del colombiano Federico Díaz-Granados (1974):

Miro en la vitrina
el reflejo de mi cuerpo
Sobre el vidrio
Y me veo gordo, cansado, sobre aquellos pasteles de vainilla

Y pienso en los amigos que no volví a ver
¿y qué sabían ellos de este corazón caduco
donde no cabe ni un centímetro del mundo?

Y cuando no te reconoces en los pasos del hijo, ni en el espejo
harto de esquivar malos presagios
viendo de lejos el esplendor de las pérdidas
lo indescifrable y lo desconocido.

Callo: mi silencio alcanza ese cuerpo que no entiendo,
desmancho mi corazón de su último incendio.

Y sigo extranjero en ese vidrio,
gordo y cansado
y atrás de mí
algunas sombras, gestos de abuelos y tíos muertos
sobre los pasteles de vainilla. (Díaz-Granados, 2014, p. 45).

Aquí, como sugiere Lausberg (1991b), “la identificación de la persona desconocida se realiza mediante los signos externos de las emociones internas” (p. 491). Los reflejos, la figura indescifrable en el espejo, las sombras de abuelos y tíos muertos son detonantes de la disforia, fundamento de esta etopeya. Es un lirismo, quiero decir, un dar cuenta de sí, “que cuestiona, deshilachado, heterogéneo y prosaico” (2002, p. 358).

Por eso se recurre al coloquialismo. Su voluntad de naturalidad “busca una justeza de la voz que se oponga a los excesos del *pathos* y el énfasis” (Maulpoix, 2009, p. 31). Palabra llana que registra el discreto discurrir del hombre en el tiempo, pero que “otorga a lo cotidiano un estatus ontológico excepcional” (Zagajewski, 2005, p. 40).

El segundo poema funciona por lo que Barthes (2005) llama “memoria proustiana: memoria por destellos vivos discontinuos” (p. 52). Hay en él una imagen que vuelve obsesivamente y persiste como la piedra de Sísifo. Piensa Charles Simic (2011) que “en su esencia, un poema lírico habla del tiempo detenido” (p. 146). Así sucede en el siguiente texto del poeta mexicano Roberto Amézquita (1986):

Me veré en la banqueta lo recuerdo
más nítidamente
que si fuera cierto.
Me deslumbra una hogaza, joya en la vitrina,
busco un tercio de fierros en la bolsa
pero ahí sólo brilla la gema del hambre.

Así lo veo o así lo recuerdo el día de hoy,
con azúcar dispersa en el plato de mañana,
pienso entonces el pan que no comí,
y los veinte minutos
en que fijos los ojos hasta hoy, no supe
si la panadería o jamás
si hogaza y pan y si hasta ahora en la vitrina,
o si no puedo ya probar el pan del sueño
sino remojado tristemente
en el agua corrupta de mi propio engaño. (Amézquita, 2016, pp. 28-29).

El texto, enmarcado en un poemario que reconstruye la anécdota de un desahucio, de suyo dramático, potencia su patetismo al focalizarse sobre un niño, eje de la experiencia. Lo más impresionante del texto, me parece, son los efectos de la voz, “el lugar del sujeto en la palabra” (Rabaté, 2004, p. 9). Los efectos de la voz están siempre en busca de un Sujeto; más bien, lo revelan. “Lo que individualiza al yo no es lo que dice sino los modos particulares en que hace audible a la forma (Konuk Blasing, 2008, p. 35). En el caso de este poema, esa forma, ese ritmo (que es un sentido) se caracteriza por su violencia. Crujen, a lo largo de los versos vibrantes múltiples, oclusivas y fricativas que crean el tono de la iracundia, de la *indignatio*. Se trata de significantes que, según la idea de Meschonnic (2009), “producen una semántica específica, distinta del sentido lexical” (p. 217). El ritmo y la música del poema establecen una alegoría con el sentido. En la voz del poema se hacen patentes la rabia y la angustia. Estos poemas de Roberto Amézquita nos recuerdan que un código de género insoslayable en la poesía es la identidad forma-sujeto.

Los poemas funcionan como autorretratos en los que la memoria es el resorte de la escritura, y plantean la pregunta ¿por qué recordamos lo que recordamos?

Diario

El diario parece responder a la definición de poesía arriesgada por Heidegger (1998) en *El ser y el tiempo*: “La comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse (estado de ánimo), es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta del habla poética” (p. 181). En otro momento, dice el maestro de Friburgo que “el *ser en el mundo* del ser-ahí se ha dispersado y hasta despedazado en cada caso ya, con su facticidad, en determinados modos de ser en” (Heidegger, 1998, p. 181). Estos modos de *ser en* (estrechamente vinculados con la intención lírica como invocación a lo referencial) son los que se advierten en la escritura íntima, que pasa de la escritura doméstica —como la ha llamado Jean Pierre Albert— al poema.

El diario íntimo y el diario de viaje son visitados también en la poesía de nuestro tiempo. Escritos en presente, muchas veces los poemas funcionan como una instantánea, como la descripción moral o afectiva de un momento. En esta línea, Daniel Rodríguez Moya (España, 1975) escribe “tarde en Managua con Claribel Alegría” y Fernando Valverde (España, 1980) “Con los ojos abiertos caminas por la muerte”. La poeta peruana Carmen Ollé (1947), por ejemplo, escribe “En Praga”:

El viento corta el rostro en la estación de Schönefeld,
he podido olvidar que estoy acá, camino a Praga
para pensar en ti desde el Este...

Bésame mucho, canta una voz en una radio lejana,
como si fuera ésta
la última vez...

La música en español nos persigue inútilmente
como si en realidad fuera la última vez.
Mi compañera de viaje duerme sin conocer el peligro.
El tren se separa de Occidente hacia un oscuro
campo, hacia un oscuro destino.
Sólo los vietnamitas
saben a dónde van y para qué.
Nosotras, apenas, a divisar a lo lejos algún
puente sobre el Moldau
o una apacible plaza de rostros lánguidos
y blancos
que no se parecen a Kafka.
Sólo nosotras podíamos caer en un hotel
con ese nombre: Kafka:
habitación número 5
y el Moldau fluye sin flotantes...

Ella abre los ojos y mira
melancólica el paisaje.
También huye, pienso, de algún
mal de amor...

Los gendarmes, duros y verdes, nos detienen,
¿viajeras? Sí, obsesas, como si fuera
la última vez.
Vacío mi mochila, un frasco de crema Revlon
cae, sospechoso, como el color de los ojos asesinos.

Dos solitarias y
el aire parece lleno de fantasmas
una buhardilla alta, en un viejo edificio
nos tiente
los escritores y los artistas
somos gatos agazapados en los tejados
soñolientos gatos y sabios...
Bravo, has sonreído después de mucho tiempo
en la calle Malá Strana, vieja y barroca,
seguramente Kafka conoció a Felicia en ella
y las delicias de Felicia,
el mejor remedio contra el mal de amor
es sobre todo el vino, entonces vamos
paseemos por todas las tabernas
de noche y de día...
No preguntes por Auschwitz, que
está en Polonia...
En Bohemia corta el viento
con lujuria
...el café Mozart tiene sillones de terciopelo púrpura
y el Moldau fluye pérfido, olvidadizo... (Ollé, 2008).

El poema que elige la escenografía del diario de viaje puede, como sucede aquí, configurar simbólicamente el espacio. Invocando el principio de sincronicidad descrito por Jung, la coincidencia significativa y acausal entre un estado interno y otro externo, el desplazamiento de un sitio a otro no es sino la descripción de una trayectoria anímica o existencial. Michel Braud (2009) piensa que “el diario es una sucesión de descripciones, de microrrelatos, de comentarios, la puesta en el discurso de momentos vividos” (p. 388), tal como sucede en el texto de Ollé. Este tipo de poemas comparten con todos aquellos que se mueven en el espacio autobiográfico la condición de ser “textos espejos de la existencia” (Braud, 2009, p. 392). Pero el poema, como diario de viaje, hace otra cosa. Michel Collot recuerda que

El espacio traduce las cosas, escribía Rilke: insertándolas en nuevos contextos se les confiere otra significación. El poeta se hace traductor de esa traducción. El poeta hace suyas todas las posibilidades de la cosa en función de sus distintos horizontes en tanto revelaciones de su identidad múltiple. (P. 102).

Esto puede explicarse, por ejemplo, en el siguiente texto del poeta mexicano Mario Bojórquez (1968):

Los dos somos señores jóvenes
la juventud desborda por los bolsillos silvertab
Hemos venido al Pont des Arts a despedirnos
entre los intersticios de la madera miro el agua del Sena sin parar un
punto
esta cita debió ocurrir hace diez años
desde hoy no serás la mujer a mi lado
falta atravesar la selva de las despedidas
pero no habrá regreso posible
En Saint Germain des Pres
recoges seiscientos francos del suelo
que servirán para unas hamburguesas en el Cluny y tu jersey con los
habibis
después vendrá la marcha del Boulevard Sebástopol hasta la Gare de
l'Est
Somos la imagen de la desdicha
tanta soledad no puede terminar bien
a ti te queda la realidad del sueño
yo sólo vivo el sueño agudo de la realidad
En boulevard Saint Michel entramos a la librería Averroes
pregunto por el poeta Al-Mutamid, rey en Sevilla
pasas los ojos por aquellos signos de extrañeza y piensas que tu casa está
donde tu
corazón habita
ahora sientes un cálido afecto por mí
Leo en Ibn Qötaiba:
Esa mujer ha muerto para ti entre jardines y fuentes
Su tristeza es mayor que la belleza del mundo
Ahora la verás caminar ajena entre fiestas y banquetes
Su corazón es la jarra de arcilla
rota por el suelo. (Bojórquez, 2019, pp. 184-185).

Es el poema de una despedida. Se apoya en imágenes como la del agua corriendo bajo el Pont des Arts. Me llaman la atención tres versos: “después vendrá la marcha del Boulevard Sebástopol hasta la Gare de l'Est / Somos la imagen de la desdicha / tanta soledad no puede terminar bien”. ¿Por qué el yo lírico elige, precisamente, el *Boulevard Sebástopol* como escenario del drama de su enunciador? Michel Collot (1997), al considerar el modo en que los románticos franceses construían el espacio, explica que los temas del paisaje “están ligados a resonancias afectivas y a valores subjetivos que constituyen, al propio tiempo, una imagen del mundo y una imagen del yo” (p. 192). Los valores históricos, por supuesto, también configuran simbólicamente el espacio. Sebastopol, durante la Guerra de Crimea (1853-1856), sufrió un desgastante y sinuoso sitio. Desgastante y sinuoso es también la caminata de una pareja que se dice adiós.

Auto-alterbiografía

Philippe Gasparini (2008) explica que “los temas relativos a la filiación, a la memoria colectiva y al luto caracterizan la escritura contemporánea del yo” (p. 305). En el poema “Cayo Hueso-Dublín”, Raquel Lanseros (España, 1973) construye una biografía de su bisabuelo Zararías Lanseros y produce un contrapunto cuando, a través de la historia que relata, logra el autonocimiento. Referir la historia del otro para referirse a sí. Mokhtar Belarbi, para dar cuenta de esta dimensión experimental de la figuración del yo, emplea un término: alteridad auto-alterbiográfica (*auto-alterbiographie*), en la que “estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y son proyecciones con un origen referencial real” (Villamía, 2015, p. 46). En ocasiones, la auto-alterbiografía se relaciona estrechamente con una suerte “de confesión indirecta, confesión de segundo grado, la cual remite a una revelación cognitiva del sujeto o investiga el centro del cual emerge la escritura” (Bundgård, p. 82). Así sucede en el poema “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” de Elena Medel (España, 1985):

Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin anillo en el
dedo, con un bolso colmado
de galletas:

Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia,
años luz caídos
años luz quebrados en la comisura de los labios,
cerrad los ojos y pedid un deseo

frente a mí

en el autobús destartado que nos salva del barrio periférico y nos
acerca
al centro, lejos de los bancos en los que los adolescentes beben y las
noches golpean los jardines,
cierra los ojos, Virginia,
porque en estos veintiocho minutos de trayecto he pensado en nosotras,
en tí que no me reconoces veinte años más tarde, en tus canas donde la
gente que nunca te habló,
en tus canas donde la gente
reía y se burlaba.

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca roja en tu
dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.
No sé si sabes a lo que me refiero.
Te estoy hablando del fracaso. (Sánchez, 2015, pp. 140-141).

Este fragmento es significativo. El poema refiere al encuentro en un autobús, cuya poética parece recordar que aquellos que nos rodean no son sino una extensión de nosotros mismos. Podría decirse que este poema, además, hace microhistoria en el sentido en que lo entiende Luis González y González (en Ginzburg, 2014): “Historia matria, la adecuada para señalar el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre, tal como es aquel que gira en torno a la familia” (p. 355). Ya Didier Terrier (2011), al respecto, se preguntaba “qué relación puede hacerse entre la unicidad del personaje y el grupo al que pertenece” (p. 281). La auto-alterbiografía visibiliza el intersticio entre tales entidades y puede hacerlo imprimiendo, además, una especie de profundidad histórica que también explica al sujeto.

Así sucede con la serie de poemas sobre Stefanía de la poeta argentina Ana Wajszczuk (1975). Se trata de postales de una abuela polaca en distintos momentos de la historia de su éxodo a la Argentina: 1939, 1943, 1999. En esta escenografía auto-alterbiográfica hay una especie de afán biográfico, en el sentido planteado por François Dosse (2007), porque “el biógrafo expone en general su yo, la trayectoria que le ha permitido el encuentro con el sujeto biografiado, la relación personal que existe entre ellos” (p. 77).

Hablaba varios idiomas
polaco, español, lituano,
alemán, latín, inglés,
apenas pudimos decirnos algo
en todos estos años
hay un mesa entre nosotras
aquí sentamos todo lo que de ambas no sabemos
tengo un diccionario
hiszpansko-polski
una guía turística
de lugares que no sé pronunciar el nombre
ella está sentada
al borde de sus últimos silencios
y pienso en algo que pueda unirnos:
lo lejano que se siente
lo que no puede decirse, tal vez
o que a ninguna
nos hayan servido de nada las palabras
pero no encuentro nada para decirle
y ella guardó para sí lo impronunciable.
Ahora casi no habla
en ningún idioma
dice que todos los ha olvidado
dice que el dolor es en polaco

y todo lo demás sobrevivencias. (Wajszczuk, 2011, p. 93).

Se trata de una escritura especular donde el *biógrafo* resulta *biografiado*. La intención lírica, la invocación a la referencialidad, la vocación de reformular la realidad a partir de datos, testimonios o cualquier otro tipo de ego-documento, resulta muchas veces esencial para lograr el efecto anímico o intelectual.

Un tipo de poema muy interesante, vinculado de algún modo con el poema documental y con los ejercicios de apropiación, es aquel que el crítico norteamericano Tony Hoagland llama *composite poem*, que quizá podría traducirse como *poema integrado*. Este parte de una idea de Czesław Miłosz: la responsabilidad poética con la realidad. Al *composite poem* “le gusta la información. Incorpora datos de la historia, la ciencia, la economía, la política, la vida personas y de las noticias” (2014, p. 78). Una de sus finalidades es “validar la credibilidad del autor” (p. 80). Poemas como “1972” de Gabriel Chávez (Bolivia, 1972), “Nevermind” de Mijail Lamas (México, 1979) y prácticamente toda la poesía de Nilton Santiago (Perú, 1979) son prototípicos. El boliviano Chávez, por ejemplo, escribe un poema que toma por motivo el año de su nacimiento, 1972:

Murieron Chevalier, Alejandra y Kawabata, el primero bailando los otros
dos
al filo del espejo
y se despidió de este mundo una princesa
Carolina Matilde de Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg,
bautizada como Princesa Viktoria-Irene Adelheid Auguste Alberta
Feodora Karoline Mathilde de Schleswig-Holstein-Sonderburg-
Glücksburg
de la que solo queda el nombre en Wikipedia.

También dijo arrivederci el profeta de la usura, que solía contemplarse
en
los ríos
en noches de plenilunio y enderezar aun las torres con sus cantos.

Una estela explosiva dejó el cohete fallido que propulsaba a la sonda
Cosmos hacia Venus
y otra Harry S. Truman, con su cortejo de átomos y carne chamuscada.

Bobby Fischer, el díscolo, el irreductible, venció a Boris Spassky
llevándose el título a casa junto a unas cervezas,
en tanto el odio ensangrentaba los juegos olímpicos de Munich el penal
de
Trelew
un domingo en Irlanda del Norte el campus de la universidad de El
Salvador
en cuanto un terremoto destruía Managua y en Roma
un tal Laszlo Toth atacaba la Pietà de Miguel Ángel con un martillo,

gritando que él era Jesucristo.

Era 1972 y en un país perdido entre montañas,
en una clínica metodista, por puro azar,
nacía yo, que debí haber nacido en otra ciudad y otro hospital;
y poco antes o después nacían otros niños y niñas con los ojos también
maravillados,
de este y del otro lado del Ecuador, dedicados ahora, como yo, a este
inútil,
maravillosamente inútil oficio de escritura. (Chávez, 2016, p. 89).

El principio de selección y yuxtaposición es fundamental en este tipo de poemas porque revelan, de algún modo, la subjetividad que subyace. Porque eso es justamente lo que se busca en el lirismo contemporáneo si apelamos a la noción forma-sujeto. La intención lírica es central en esta y otras escenografías de sujetos modales como el epistolar, el de circunstancia y, aun, en discursos de autofabulación. La invocación a la referencialidad supone otro modelo de lectura de poesía —acaso más incluyente— en el que, para actualizar de modo más completo el sentido de algunos textos, recurrimos, más que al yo lírico o al *Scribens*, a la *firma poética* como el lugar donde se hacen legibles, al propio tiempo, el tejido textual, la identidad lírica (como suma de estilo y posición del agente literario), así como los biografemas que construyen a la *Persona*. Instancias todas que construyen vías de acceso múltiples a la revelación de la subjetividad, es decir, al modo particular de habitar el mundo.

Bibliografía

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. España: Biblioteca Nueva.
- Alenshire, J. (2001). Staying News: A Defense of the Lyric. En K. Sontag y D. Graham (Eds.), *After Confession. Poetry as Autobiography*. Estados Unidos: Graywolf Press.
- Altieri, Ch. (2009). *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Amézquita, R. (2016). *Yámbicos de escarnio y maldecir*. Argentina: El suri porfiado.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- Benoit, É. (2016). *Dynamiques de la voix poétique*. Francia: Classiques Garnier.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. España: Taurus.
- Bojórquez, M. (2019). *Memoria de lo vivido*. México: Instituto Sinaloense de Cultura.
- Braud, M. (2009). Le journal intime est-il un récit. *Poétique*, (160), 387-396. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm>
- Bundgård, A. (2016), María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y la autoconfesión en forma de ensayo. En B. E. Treviño (Ed.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM.
- Cardenal, E. (2003). *Vida perdida. Memorias I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Catalán, A. (2017). Máscaras de sí mismo. La poesía de Robert Lowell hasta 1967. En R. Lowell, *Poesía I. 1946-1967*. España: Vaso Roto.

- Chávez, G. (2016). *Aviones de papel bajo la lluvia*. España: Valparaíso Ediciones.
- Certeau, M. de (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Collot, M. (1987). Du sens de l'espace à l'espace du sens. En M. Collot y J.-C. Mathieu (Eds.), *Espace et poésie*. Francia: Presses de l'École normale supérieure.
- Collot, M. (1997). La notion de paysage dans le critique thématique. En Autor (Ed.), *Les enjeux du paysage*. Bélgica: Éditions Ousia.
- Deguy, M. (2012). *La energía de la desesperación*. España: Arena Libros.
- Díaz Granados, F. (2014). *Las horas olvidadas*. México: Valparaíso México.
- Dosse, F. (2007). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.
- Forest, P. (2001). *Le Roman, le Je*. Francia: Pleins Feux.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. Función de la confesión en la justicia*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2018). *Les aveux de la chair*. Francia: Gallimard.
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction*. Francia: Seuil.
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Goethe, J. W. (2018). Metamorfosis de las plantas. Recuperado de <https://hablardepoesia.com.ar/2018/12/05/goethe-metamorfosis-de-las-plantas/>
- Guerra, E. (2018). Ser muxe no es una bendición, es un acto de libertad. *Blanco Móvil*, (141), 27-28.
- Guerra, E. (2019). *Ramonera*. México: Círculo de Poesía.
- Heidegger, M. (1998). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Poética*. Argentina: ESE.
- Hoagland, T. (2014). *Twenty poems that could save America and other essays*. Estados Unidos: Graywolf Press.
- Konuk Blasing, M. (2008). *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of the Words*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Lacan, J. (1986). *L'Éthique de la psychanalyse*. Francia: Seuil.
- Lausberg, H. (1991a). *Manual de retórica literaria I*. España: Gredos.
- Lausberg, H. (1991b). *Manual de retórica literaria II*. España: Gredos.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Francia: Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). La situation d'énonciation entre la langue et discours. Recuperado de <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>
- Man, P. de (2007). *La retórica del Romanticismo*. España: Akal.
- Maulpoix, J. M. (2000). *Du Lyrisme*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2002). *Le poète perplexe*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2016). *La poésie, a mauvais genre*. Francia: Corti.
- Maulpoix, J. M. (2018). *Les 100 mots de la poésie*. Francia: PUF.
- Meschonnic, H. (2001). *Célébration de la poésie*. Francia: Verdier.
- Meschonnic, H. (2009). *Critique du Rhythme. Anthropologie du Langage*. Francia: Verdier.
- Nietzsche, F. (1975). *El crepúsculo de los ídolos*. España: Alianza.
- Olle, C. (2008). *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Chile: LOM.

- Pimentel, L. A. (2016). Memoria, olvido y ficción en la escritura autobiográfica. En B. E. Treviño (Ed.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: UNAM.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010a). *Poética de la ficción*. España: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010b). *Teoría del lenguaje literario*. España: Cátedra.
- Prada, R. (1991). *El lenguaje narrativo*. México: UAZ.
- Quignard, P. (2019). *La vie n'est pas une biographie*. Francia: Galilée.
- Rabaté, D. (1996). Enonciation poétique, énonciation lyrique. En Autor (Ed.), *Figures du sujet lyrique*. Francia: PUF.
- Rabaté, D. (2004). *Vers une littérature de l'épuisement*. Francia: Corti.
- Rabaté, D. (2013). *Gestes Lyriques*. Francia: Corti.
- Rabatel, A. (2013). Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix. En L. Dufaye y L. Gournay (Eds.), *Benveniste après un demi-siècle*. Francia: Éditions Ophrys.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. España: Paidós.
- Sánchez, R. (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. España: Visor.
- Santí, E. M. (2014). *Conversaciones con Octavio Paz*. España: Confluencias.
- Schmitt, A. (2007). La perspective de l'autonarration. *Poétique*, (149). Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-15.htm>
- Simic, Ch. (2011). *El flautista en el pozo*. México: Cal y Arena.
- Sturrock, J. (1999). *The Language of Autobiography*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Terrier, D. (2011). Faire de l'histoire à hauteur d'homme. *Revue du Nord*, (390), 279-282. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm>
- Villamía, L. (2015). El despliegue de la autoficción en la academia: La novela de campus en la narrativa española actual. *Pasavento*, 3(1), 43-55. Recuperado de http://www.pasavento.com/pdf/05_04_villamia.pdf
- Wajszczuk, A. (2011). Stefanía, 1999. En A. Calderón, A. Cote, J. Galan, R. Lanseros, D. Rodríguez Moya, F. Ruiz Udiel... A. Wajszczuk, *Poesía ante la incertidumbre*. España: Visor Libros.
- White, H. (2005). *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zagajewski, A. (2005). *En defensa del fervor*. España: Acantilado.
- Zambrano, M. (1988). *La confesión: género literario*. España: Mondadori.

Notas

¹ Ya en su *Estética*, Hegel explicaba que “en la poesía el espíritu y el ánimo han de estar rica y profundamente formados por la vida, la experiencia y la reflexión” (representaciones usuales del arte).

² Hamburger defiende que el discurso en primera persona es un enunciado no ficcional, sino de realidad, “puesto que remite a un sujeto de la enunciación que lo predica suyo realmente y garantiza su ocurrencia” (Pozuelo Yvancos, 2010a, p. 187).

³ Hyden White explica las semejanzas que existen entre la escritura de la historia y la escritura literaria o poética, no solo al nivel de *dispositio* sino, fundamentalmente, de *inventio*. Lo expone en los siguientes términos: “Para prefigurarse lo que realmente ocurrió en el pasado, el historiador tiene que prefigurar como posible objeto de conocimiento todo el conjunto de sucesos registrado en los documentos. Este acto prefigurativo es *poético* en la medida en que es precognoscitivo y precrítico en la economía de la propia conciencia del historiador. También es poético en la medida en que es constitutivo de la escritura que posteriormente será imaginada en el modelo verbal ofrecido por el historiador como representación y explicación de lo que ocurrió *realmente* en el pasado” (White, 2005, p. 40).

⁴ Por ello explica Paul Ricoeur (1999) que “la historia y el relato de ficción se encuentran imbricados en el nivel de la elaboración de la trama” (p. 180). Michel de Certeau (2006) piensa que escribir historia no es sino una dramatización del pasado. Por su parte, Hyden White (2005) sostiene que “el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos *ya constituidos*, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando unos y subordinando otros. Este proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de constituir *un relato de un tipo particular*. Es decir, el historiador ‘trama’ su relato” (p. 17).

⁵ Si la lengua natural es el sistema modelizante primario, todo texto de intencionalidad estética es un sistema secundario. Lo explica Renato Prada (1991) del siguiente modo: el texto artístico “es un sistema modelizante secundario que supone (para sobrecargarlo o *distorsionarlo*) el trabajo del sistema denotativo primario, el lenguaje natural” (p. 81). De este modo, echando mano de la lengua natural, el texto literario crea un mundo posible (de ficción) sujeto a reglas particulares de funcionamiento y, a partir de él, resignifica nuestra propia *realidad*.

⁶ Para Mutlu Konuk Blasing (2008), el *Yo lírico* “debe ser escuchado en tanto elector de palabras, sonido con la intencionalidad de portar sentido” (p. 31). El Yo lírico es esa conciencia de construcción, ese punto difuso entre la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* del que emerge el sentido. Es una posición respecto a los objetos del mundo. Se actualiza (aparece) en su intencionalidad, esto es, en su empleo de la lengua, en su deseo de generar un efecto determinado. Konuk Blasing explica que “la figura del Yo lírico gobierna estas operaciones intencionales: figura el lenguaje, metaforiza, conmueve y motiva (fenómenos acústicos como fenómenos de significado y viceversa). El vacío entre las operaciones sistémicas de sonido y sentido (o de sonido como sensación oral-aural y de sonido como sentido) es el sitio del Sujeto, un agente verbal, una voz audible. En otro nivel, el Yo habita el vacío entre el orden formal (lo fónico, métrico y gramatical) y el contenido semántico y proposicional” (p. 29).

⁷ Pozuelo Yvancos (2010b) no deja dudas: “Sea cual fuere su sentido, el yo-autor del texto lírico forma parte de *lo imaginado*, de la ficción literaria, es un ser de papel, un personaje” (p. 225). El yo de carne y hueso, sin embargo, también es susceptible de análisis en su relación con el texto que escribe. Barthes, por ejemplo, entiende al yo como multiplicidad de capas o niveles: *Persona*, *Scriptor*, *Auctor*, *Scribens*. Así, habla de la persona como “la persona civil, cotidiana, privada, que vive sin escribir” (Barthes, 2005, p. 279). *Scriptor* es un estilo literario, “el autor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género” (Barthes, 2005, p. 279). *Auctor* es “el padre de la obra que asume su responsabilidad, el yo que se piensa escritor” (Barthes, 2005, p. 279). El *Scribens* es “el yo que está en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura” (Barthes, 2005, p. 280). Estas capas de lo que podemos llamar el yo extratextual estarían comprendidas, junto al yo lírico, que es de naturaleza intratextual, por aquello que Mutlu Konuk Blasing llama *la firma poética*.

⁸ Por pretensión referencial entiendo, con Ricoeur (1994), “la pretensión puesta sobre algo extralingüístico” (p. 85). John Sturrock (2010) lo pone en otros términos y habla de una “rousseauiana voluntad de transparencia” (p. 25). Pareciera que aquel poema en el que domina la intención lírica comparte con la autobiografía —entendida como construcción de una imagen de sujeto— lo ya señalado por Dominique Rabaté (2013): “Siguiendo a Ricoeur en este punto, creo que la autobiografía, para ser lo que es, e implicar al lector en una palabra literaria distinta, una relación ética, debe presentarse como una palabra sostenida” (p. 114); es decir, una palabra con otro estatuto ontológico, comprometida con lo referencial, con la *ilusión* de verdad.

⁹ Deguy (2012) afirma que “la emoción nace con el espectáculo de la realidad, en el interior de lo que llamamos vida” (p. 10). En su reflexión sobre el lirismo contemporáneo, la tradición crítica francesa parece alejarse o, al menos, relativizar la *autonomía* del texto literario. Para Yves Bonnefoy (en Maulpoix, 2018), “la poesía es un acto antes que un escrito, es un momento de existencia en movimiento hacia su sentido antes que la creación de un objeto verbal” (p. 9). Jean-Michel Maulpoix (2018), por su parte, explica que “la poesía extiende su territorio en la expresión y se muestra abierta a una percepción más directa y más amplia del mundo real” (p. 43). En su libro de crítica más reciente dice que, a veces, “el yo habla bajo el ángulo de la incidencia particular de su existir” (Maulpoix, 2018, p. 34). “El poema no puede ser otra cosa que celebración y aceptación del mundo. Estamos aquí; es nuestro ser ahí” (Meschonnic, 2001, p. 72). Meschonnic (2001), siguiendo a Michel Collot, sugiere que se trata, en realidad, “de la búsqueda de una articulación entre la experiencia de las cosas y el ejercicio de la palabra” (p. 77). Finalmente, Maulpoix (2016) piensa que “es la relación triangular entre el sujeto, la lengua y el mundo la que constituye la apuesta del poema” (p. 54).

¹⁰ Un texto de naturaleza autobiográfica plantea una frontera difusa. Hay un Sujeto lírico (Locutor, Inteligencia de construcción) que fabrica el discurso, pero que apela a lo factual, a lo estrictamente real. Su lectura produce una vacilación. Pozuelo Yvancos (2010a) señala que, “respecto al funcionamiento del sistema de enunciación, resulta imposible distinguir un relato verídico en primera persona (como es la autobiografía) y un relato fingido que imite fielmente tal acto de lenguaje serio” (p. 187). Únicamente el contexto de la enunciación nos ayudará a decidir: “Se trata de un efecto de lo que Genette denomina *concomitance* (ajuste correcto) del cual es imposible determinar si es realidad o ficción” (Man, 2007, p. 148). Más que pacto, esto es lo que Paul de Man llama *momento autobiográfico*, “un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura” (p. 149).

¹¹ Maulpoix (2002) piensa que “el trabajo autobiográfico del poema, en su búsqueda, en su obstinación, no tiene por objetivo reconstruir la génesis del individuo (*ver cómo llegué a ser lo que soy*) sino mostrarlo como es en realidad” (p. 238). John Sturrock (2010) cree que “una vez que una vida se ha vuelto literatura, su sentido literal ha sido trascendido porque la autobiografía está particularmente preocupada por construir una vida figurativa” (p. 30). Éric Benoit, por su parte, y en sentido contrario, sostiene que esa figuración es, a pesar de todo, siempre ficcional. Al respecto, dice: “La poesía autobiográfica está fundada sobre el vacío del poco parecido de un yo trans-figurado, re-figurado (ficción) y de una escritura que, alejada de la ficción, supone una verdad más profunda del yo” (Benoit, 2016, p. 90).

¹² Arnaud Schmitt (2007) escribe que, en el dominio de lo *cuasireal*, el sujeto manifiesta “la voluntad de expresar su ser, más que su vida”. Esto resulta significativo porque coincide con la noción de lirismo de Maulpoix de la que partimos en esta reflexión. En *Pour un lyrisme critique* escribe: “El sujeto asiste a un diálogo interior que manifiesta su división y su desorientación” (Maulpoix, 2009, p. 38). Y en otro momento sostiene que “la escritura lírica marca su camino entre las incertidumbres y las contradicciones” (Maulpoix, 2009, p. 93).

¹³ Gasparini (2008) explica que en la autonarración “el discurso del yo será leído siempre en función del compromiso del autor con su enunciado” (p. 318) y que designa “antes que un género, la forma contemporánea de un archigénero” (p. 313).

¹⁴ El Locutor o el Yo lírico puede ser comparado con un autor de teatro que le da voz a sus personajes. Así, como lo explica Alain Rabatel, el Locutor pone en operación a un enunciador. Las marcas textuales de ese enunciador dan cuenta de signos intencionales retrabajados por el Locutor. Cada marca textual “participa de la fabricación de la persona consagrada que descansa sobre el fenómeno de la estilización. Esa forma representada busca identificar, caracterizar, estigmatizar o parodiar a una persona o a un discurso ideológico. En todos los casos, eso que se construye es un sujeto modal” (Rabatel, 2013, p. 222). Por otra parte, Dominique Maingueneau ha propuesto un término que es importante para nuestra reflexión, en el sentido de que deriva de la situación de comunicación que da origen al sujeto modal: *escenografía*. Dice Maingueneau (2004): “Desde su emergencia, la enunciación del texto supone cierta escena la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la enunciación misma. La escenografía aparece así, al propio tiempo, como ese lugar de donde viene el discurso y como eso que engendra el discurso; legitima un enunciado que, paradójicamente, debe legitimarla, debe establecer que esa escenografía de donde viene la palabra es precisamente la escenografía requerida para enunciar según convenga al caso” (p. 9).

¹⁵ Lausberg (1991) piensa en la *parresia* (παρησία) como una de las figuras que emplea el orador frente al público para intensificar su contacto, y la vincula con la *licentia* latina, “un reproche valiente y basado únicamente en la verdad” (p. 191). Se la utiliza porque el orador “cree al público capaz de enfrentarse con una verdad objetiva desagradable”, y a efectos de ganarse su simpatía (p. 191).

¹⁶ Ya Rousseau, en sus confesiones, hacía referencia al modo de ser de este lenguaje nuevo: “Diré cualquier cosa justo como la sienta, como la vea, sin investigación, sin timidez, sin preocuparme por lo variopinto que resulte... Mi estilo desigual y natural, ora rápido ora difuso, ora razonable ora loco, ora solemne ora risueño, me hará parte de mi propia historia” (Rabaté, 2013, p. 113).

¹⁷ M. L. Rosenthal, en 1959, acuñó la categoría crítica *poesía confesional*. Para Andrés Catalán (2017), esta estética permite “no solo que en lo poético tuvieran cabida materiales de la vida íntima y el devenir diario, sino que además cobraban centralidad aspectos antes considerados tabú como experiencias sexuales (el divorcio, la homosexualidad, la infidelidad), el suicidio o la enfermedad mental... todo ello expresado con unas formas más coloquiales y relajadas y desde una cierta fragilidad (en cuanto a un yo abierto y expuesto) desenmascarada, directa y sincera” (p. 8).

¹⁸ “La diferencia entre un muxe' y cualquier chico gay-homosexual-quimera, tiene que ver con varios aspectos. En primera, el muxe' es el chico que tiene afinidad sexual hacia personas de su mismo sexo, sea vestida o no, lo que significa que pueden haber muxes vestidas de mujer y muxes vestidos de niño, es

decir, que no son travestis; los muxes son, además, los que nacieron en la demarcación territorial que abraza la zona del Istmo de Tehuantepec, que corresponde, por supuesto, a la etnia zapoteca. Si bien es cierto que para ser muxe' no se necesita hablar zapoteco, cabe aclarar que el muxe', generalmente habla su lengua materna, en este caso el diidxazá" (Guerra, 2018).

¹⁹ Foucault (2014), en *Obrar mal, decir la verdad*, explica que "la confesión no es simplemente una comprobación acerca de uno mismo. Es una especie de compromiso, pero un compromiso muy particular: no obliga a hacer tal o cual cosa; implica que quien habla se compromete a ser lo que afirma ser, y precisamente porque lo es" (p. 26).

²⁰ A la *cosa* lacaniana, Pascal Quignard la llama *psychic numbing* (entumecimiento psíquico). Dice: "La mayor parte de la vida se consagra a desactivar la zona traumática. La fiesta de la vida herida, infantil, feroz, susceptible, salvaje, parlanchina, está como encapsulada... un estado de entumecimiento psíquico. Lo sufrido es imposible de encontrar... La erosión progresiva y terrible, la contusión local, o el caos, o la fiebre, o la putrefacción, o la eferescencia, están ahí, ocultas no se sabe dónde en el fondo de sí" (Quignard, 2019, p. 11).

²¹ El *sujeto* aparece en el texto no como enunciador que dice una anécdota, sino como procedimiento. Henri Meschonnic (2002) sostiene que "el poema hace de nosotros una forma-sujeto específica. Nos convierte en un sujeto que no seríamos sin él. Es por el lenguaje. Es en este sentido que aprendemos a no servirnos del lenguaje. Devenimos lenguaje... Somos lenguaje. Sería más justo decir que devenimos lenguaje" (p. 293). Y en otro momento dice: "Si el ritmo-poema es una forma-sujeto, el ritmo no será una noción formal, la forma, en sí misma, no es una noción formal, aquella del signo, sino una forma de historización, una forma de individuación" (Meschonnic, 2002, p. 295).