

---

# Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea\*

Alí Calderón\*\*

## RESUMEN

Recibido: 15 de marzo de 2015

Evaluado: 4 de mayo de 2015

Aceptado: 7 de mayo de 2015

La riqueza de la poesía contemporánea radica en la pluralidad de lenguajes literarios que la integran. Sin embargo, una de las tendencias más significativas, aquella que desciende en línea directa de la vanguardia, el Concretismo brasileño y la última generación de poetas del riesgo, supone que la poesía más audaz de nuestro tiempo ha roto con los códigos del género, con la noción del yo (por tanto con la noción de lirismo), con la función comunicativa (productora de sentido) del lenguaje, etc. Así, se deja de hablar de poesía para retomar otros términos como *escrituras*, *transtextos*, *archipiélagos lingüísticos*, etc. Este artículo pretende, desde los aportes actuales de la crítica norteamericana (Perloff, Hoagland, Swensen, Burt), francesa (Meschonnic, Caron, Maulpoix) e hispanoamericana, repensar la noción de lirismo y dar cuenta de las escrituras del yo ante el límite de género.

**Palabras clave:** experimentación, lirismo, género, *pathos*, sentido.

---

\* Artículo de reflexión. Cómo citar este artículo: Calderón, A. (2015). Reinventar el lirismo: poéticas del yo y ruptura de los códigos de género en la poesía contemporánea. *Hallazgos*, 12(24), 109-123 (doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.06>).

\*\* Doctor en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Correo electrónico: [alicalderonf@hotmail.com](mailto:alicalderonf@hotmail.com)

## Reinventing the lyricism: poetics of the ego and rupture of gender codes in contemporary poetry

### ABSTRACT

The richness of contemporary poetry lies in the plurality of literary languages that comprise it. However, one of the most significant trends, that which descends in direct line from the vanguard, the Brazilian Concretism and the latest generation of poets of the risk, supposes that the boldest poetry of our time has broken the gender codes, with the notion of the ego (hence with the notion of lyricism), with the communicative function (producer of sense) of the language, etc. So, it stops speaking of poetry to retake other terms as writings, transtexts, linguistic islands, etc. This paper aims, from the current contributions of American (Perloff, Hoagland, Swensen, Burt), French (Meschonnic, Caron, Maulpoix) and Hispanic criticism, to rethink the notion of lyricism and tell about the writings of the ego in the face of the limit of gender.

**Keywords:** Experimentation, lyricism, gender, pathos, sense.

Received: March 15, 2015

Evaluated: May 4, 2015

Accepted: May 7, 2015

## Reinventar o lirismo: poéticas do eu e ruptura dos códigos de gênero na poesia contemporânea

Recebido: 15 de março de 2015

Avallado: 4 de maio de 2015

Aceito: 7 de maio de 2015

### RESUMO

A riqueza da poesia contemporânea radica na pluralidade de linguagens literárias que a integram. Porém, uma das tendências mais significativas, aquela que descende na línea direta da vanguarda, o Concretismo brasileiro e a última geração de poetas do risco, supõe que a poesia mais audaz de nosso tempo tem quebrado com os códigos do gênero, com a noção do eu (por tanto com a noção de lirismo), com a função comunicativa (produtora de sentido) da linguagem. Assim, deixa-se de falar de poesia para retomar outros termos: escrituras, trans-textos, arquipélagos linguísticos. Este artigo pretende, desde os aportes atuais da crítica norte-americana (Perloff, Hoagland, Swensen, Burt), francesa (Meschonnic, Caron, Maulpoix) e hispano-americana, repensar a noção de lirismo e perceber das escrituras do eu ante o limite de gênero.

**Palavras-chave:** Experimentação, lirismo, gênero, *pathos*, sentido.

## LA DESTRUCCIÓN FUE MI BEATRICE<sup>1</sup>

Es Croisset. Es viernes por la noche y es enero de 1852. Gustave Flaubert camina de un lado a otro en la huerta de su casa en busca de una palabra que perfectamente embone en el significado y ritmo de su frase. Trabaja una novela. La *mot juste* llega de pronto y antes de dormir redactará otra carta apasionada para Louise Colet. En ella va a contarle algo en lo que ha estado pensando obsesivamente: escribir un libro sobre nada:

Lo que me parece hermoso; lo que quería escribir, es un libro sobre nada; un libro sin ligadura exterior, que se mantuviera sólo por la fuerza interna del estilo, como se mantiene en el aire la tierra sin estar sostenida; un libro casi sin tema o en el cual el tema fuera poco menos que invisible, si esto puede ser. Las obras más hermosas son las que tienen menos materia [...] creo que el porvenir del arte está en esa orientación (Flaubert, 1993, p. 65).

Esto da cuenta de la sensibilidad del artista y el lector en la segunda mitad del siglo XIX: la cada vez mayor preocupación formal y, desde luego, el agotamiento estético del Romanticismo. En sus *Souvenirslittéraires* de 1892, Maxime du Camp atribuirá a su amigo Gustave Flaubert la locución “el cáncer del lirismo” que será definido como un “sentimentalismo empático y pasado de moda” (Marchal, 2007, p. 219)<sup>2</sup>.

1 Escrito esto en una carta de Mallarmé, fechada en 1867, y en la que declara “haber creado su obra exclusivamente a base de destrucción” (Friedrich, 1959, p. 200).

2 Según recuerda Du Camp, Flaubert le dijo: “J'étaisinvahi par le cancer du lyrisme, vousm'avezopéré; iln'était que le temps, maisj'enai crié de douleur” (Du Camp, 1892, p. 317).

Paul Verlaine, al menos desde 1774 que escribe su “*Art poétique*”, pide a los poetas centrar su atención en la forma, en las marcas textuales del significante y en sus relaciones fónicas: “*de la musique encore et toujours*”. Es el tiempo en que dominan la escena los simbolistas y los parnasianos.

En 1895, Stéphane Mallarmé publica un artículo que será fundamental para la poesía siglo XX: *Crise de vers*. En él traza las preocupaciones de la poesía finisecular y aún de las futuras búsquedas de la vanguardia: la desaparición del yo lírico y la pasión por la materialidad del lenguaje. Escribe ahí: “La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras”<sup>3</sup> (Marchal, 2007, p. 121). Este movimiento gradual que va de la sensibilidad romántica a la fascinación por la materialidad del lenguaje se concebía como una violenta perturbación de los valores o, como se le llamaba en la época, como un *boulever sement de la poésie*. En *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, el crítico uruguayo Eduardo Milán lo explica del siguiente modo:

La “prosa” de la ciudad, el creciente proceso de urbanización, se oponía directamente a la poesía de lo sagrado, a la posibilidad del individuo de convocarse expresivamente. El proceso es claro: el yo del poeta se identifica con la conciencia desdichada del individuo frente al avance incontenido del prosaísmo. Como el poeta ya no puede dar batalla contra el mundo, la primera persona del singular, el hablante, desaparece debajo del texto poético (2004, p. 49).

3 A partir de este punto, todas las traducciones son mías.

Esto sucederá, sin duda, en *Un coup de dés*, el poema fundacional, podría decirse, no solo de una poesía del riesgo, sino también de la poesía contemporánea, entendida esta como un espacio de semiosis absoluta. Mirlán apunta:

*Un coup de dés*, poema en donde no sólo naufraga la escritura sino en donde el yo poético se hundirá. *Un coup de dés*, entre otras cosas, es el poema de la identidad perdida: el poeta desaparece y la escritura adquiere su propia identidad, se objetualiza al máximo. En el poema de Mallarmé ya están los cimientos de una escritura despersonalizada, leitmotiv de mucha de la mejor y más radical escritura contemporánea. Al perder persona el poema mallarmeano, la escritura se objetualiza: se vuelve referente de sí misma (2004, pp. 49, 50).

No por nada el propio Octavio Paz escribió que “Mallarmé ofrece su poema nada menos que como el modelo de un género nuevo” (1993, pp. 270-271).

En su intento por trascender la noción de límite y negar o ejercer una crítica al arte del pasado, la vanguardia atenta contra los códigos de género de la poesía. Sus procedimientos, y aún sus gestos, subvierten la prosodia, la sintaxis, el sentido de la poesía tradicional o, digamos, la apegada a las guías del *decorum* horaciano. Subvierten también el fundamento de la poesía lírica: el yo.

En 1920, Guillermo de Torre publica el “Manifiesto vertical”. Ese mismo año, y el siguiente, un Jorge Luis Borges despreciado por Vallejo terminará por darle forma a las nuevas ideas estéticas en “Al margen

de la moderna lírica” y en “Ultraísmo”. Explica Saúl Yurkievich que en aquel tiempo, Borges “descarta tanto el sencillismo que renuncia a todo artificio retórico y que confunde el arte con expresión natural como la literatura egótica [...] También rechaza el narcisismo autobiográfico que cree en la ilusión de un yo claramente identificado” (1997, p. 274).

En Estados Unidos y en Inglaterra, el Modernismo, la otra vanguardia, transitó un camino semejante. Desde 1912, *Poetry: A magazine of verse* propagó en Estados Unidos una poética vinculada al tono coloquial de la conversación. Ezra Pound, a través de la *Antología griega*, actualizó ciertos valores de la lírica de Occidente: brevedad, economía verbal, apego a la circunstancia y al realismo. La emoción, el efecto patético, el *movere*, eran piedra de toque de sus reflexiones. Sin embargo, como advierte Kennet Rexroth, pocas veces se encontraba en Pound el “elemento personal” que confunde al sujeto del enunciado (actor) o al sujeto de la enunciación (enunciador) con el poeta mismo<sup>4</sup>. Por ello, no resulta extraño que, en pleno furor por el *collage* vanguardista y la apropiación, T.S. Eliot impusiera el “impersonalismo”. Continúa Rexroth y dice que “Como Valery, Eliot proscribió la primera persona singular de la poesía y persuadió a todos sus discípulos y epígonos a seguirlo” (1971, p. 61)<sup>5</sup>. En 1919, Eliot publicó “Tradition and

4 Al referirse al autor de los *Cantos*, Rexroth escribe que “en toda su obra difícilmente se encuentra un solo reflejo de lo que la jerga filosófica denomina *inter e infra* subjetividad” (1971, p. 64).

5 En la tradición francesa, Paul Valery, sofística el discurso de Mallarmé y supone que “todo puede convertirse en objeto: por ejemplo nuestra personalidad” (Raymond, 2002, p. 130). Abunda y dice que el hombre de espíritu “debe, en fin, reducirse conscientemente a negarse, indefinidamente, a ser lo que fuere” (p. 131). En esta reflexión francesa en torno a la impersonalidad, Valery supone que “Yo no es

the individual talent". Ahí escribía que "el progreso de un artista constituye un ininterrumpido sacrificio personal, una constante extinción de la personalidad" (2014, p. 23). A pesar de que, como sugiere Edward Hirsch, "La impersonalidad es un ideal que nunca puede ser completado enteramente" (2014, p. 303), estas ideas, de algún modo, dieron sustento al *new criticism*, una suerte de formalismo que dominó la poesía y la crítica norteamericana durante casi treinta años. El yo estaba en vías de desaparición.

### CLAUDIA ARGÜELLO, ENEMIGA DE LA REVOLUCIÓN

En 1857, el fiscal Ernest Picard llevó a los tribunales dos obras raíz de la subjetividad moderna: *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal*. Los condenó por su realismo. En la acusación contra el libro de Baudelaire se leía: "Su principio, su teoría, es pintarlo todo, el de ponerlo todo al desnudo. Hurga en los más íntimos repliegues de la naturaleza humana; la reproduce con tonos vigorosos y conmovedores, la exagera sobre todo en sus aspectos más horribles" (Scott, 2013)<sup>6</sup>. Al referirse a los seis poemas imputados, afirmaba que "conducen a la excitación de los sentidos por medio de un realismo grosero y ofensivo para el pudor". Al paso del tiempo, eso grosero y ofensivo para el pudor evolucionó y se convirtió no solo en la norma, sino en lo deseable en poesía. Se

convirtió, durante buena parte del siglo XX, en un estilo hegemónico y bien identificado, especialmente con una poética en lengua inglesa: el confesionalismo.

Al comentar la obra de Zbigniew Herbert, el poeta polaco Adam Zagajewski escribió "No, no era capaz de escribir a la americana confesando sus problemas y compartiendo sus penas con el lector" (2005, p. 128). Ese "a la americana" nos remite, invariablemente, a la poesía que, en 1959, el crítico norteamericano M.L. Rosenthal, llamó, a partir de su artículo "Poetry as confession", *poesía confesional*<sup>7</sup>. Rosenthal le pedía a los poemas invocar "el tipo de confesión más cruda" (Hirsch, 2014, p. 125). Dar cuenta de humillaciones privadas, sufrimiento y problemas psicológicos era el fundamento de esta poética que, a fin de cuentas, según Rosenthal, no era otra cosa sino "una culminación de la tendencia romántica y moderna de situar al yo literal cada vez más en el centro" (Hirsch, 2014, p. 125). Según Edward Hirsch, los poetas confesionales "colapsaron la distinción entre la *persona* y el escritor de modo que los lectores sentían que estaban realmente estaban frente al verdadero Roberto Lowell o la verdadera Sylvia Plath" (2014, p. 125)<sup>8</sup>.

Esta suerte de "ilusión referencial" que identifica al autor del poema con el yo que habla y da cuenta de su experiencia o

ni alguien ni otro: el olvido hace comprender que yo no es nadie" (p. 133). Posiblemente este sea el origen de algunos poemas mexicanos, concretamente de Villaurrutia. Pienso ahora en el *Nocturno eterno* y en su poética de la desaparición, de la reducción a nada.

6 En el original se lee: "Son principe, sa théorie, c'est de tout peindre, de tout mettre à nu. Il fouillera la nature humaine dans ses replis les plus intimes; il aura, pour la rendre, des tons vigoureux et saisissants, il l'exagère sur tout dans ses côtés hideux; il la grossit outre mesure, afin de créer l'impression, la sensation".

7 Los poetas identificados con la poesía confesional son Robert Lowell, Anne Sexton, Sylvia Plath, Theodore Roethke, John Berryman, Randall Jarrell y aún Allen Ginsberg.

8 Ligada al coloquialismo, la poética confesional se extendió en lengua española, a partir de la publicación de *Espejo* (1933) de Salvador Novo quien, además, había traducido por primera vez al español a los nuevos poetas norteamericanos a instancias de Pedro Henríquez Ureña. De este modo popularizó una nueva sentencia estética: escribir como se habla. El tono confesional, desde luego, es anterior y se observa ya con mucha claridad en algunas prosas de López Velarde. Ejemplo claro de ello es "Mi pecado".

mundo interior es el fundamento del lirismo desde Arquíloco y especialmente desde Catulo. Según Billy Collins, “la actual preocupación por la experiencia personal en poesía inicia en 1798 con la publicación de las *Baladas líricas*” (2001, p. 83) de Wordsworth. El empleo de la dicción coloquial más la expresión directa de la personalidad y la atención en el detalle específico son los fundamentos de esta poética. Según Collins, es con Wordsworth como la “entidad del yo autobiográfico aparece en la escena y ya nunca sale de ella” (2001, p. 83). Establece, de este modo, un nuevo decoro. Por ello, resulta natural que cuando, en pleno furor romántico, Hegel dicta sus lecciones sobre estética (1818-1820) afirme que “el carácter de particularidad y de individualidad constituye la esencia de la poesía lírica” (2005, p. 81). Explica Hegel: “ya que la poesía lírica tiene por finalidad la expresión del sentimiento individual [...] todo emana del corazón y del alma del poeta” (2005, p. 82, 83). Y abunda: “el elemento personal de la poesía lírica se revela más explícitamente cuando alguna circunstancia o situación *real* suministra al poeta la ocasión para desenvolver su propio pensamiento” (2005, p. 85). Tal era el sustento y el juego retórico de la poesía confesional y, desde luego, de la poesía lírica toda: identificar al poeta con la voz del poema. Esto, sin duda, abría la posibilidad de generar un equívoco, la ambigüedad respecto a quién habla en el poema para producir, de este modo, un efecto de realidad. A veces esto se lograba a través de la construcción de lo que Julio Mas ha llamado “un falso confesional”. Ya

lo decía Ann Sexton: “Me encanta escribir en primera persona, sea o no sea yo. Confunde mucho a mis lectores” (2008, p. 15). Sin embargo, podemos aún hacer eco de las palabras del propio Robert Lowell: “¿por qué no contar qué sucedió?” (Hirsch, 2014, p. 126).

En lengua española, el tono coloquial ligado al confesionalismo ha llegado a ser una suerte de norma estética. Entre 1952 y 1957, Ernesto Cardenal escribió los epigramas que luego serían publicados en México en 1961, y generó una suerte de moda en torno al género. En el primer poema se leía:

Te doy, Claudia, estos versos, porque  
tú eres su dueña.  
Los he escrito sencillos para que tú los  
entiendas.  
Son para ti solamente, pero si a ti no te  
interesan,  
un día se divulgarán tal vez por toda  
Hispanoamérica  
y si al amor que los dictó, tú también  
lo desprecias,  
otras soñarán con este amor que no  
fue para ellas.  
Y tal vez veras, Claudia, que estos  
poemas,  
(escritos para conquistarte a ti)  
despiertan  
en otras parejas enamoradas que los  
lean  
los besos que en ti no despertó el  
poeta (1961, p. 15).

Uno de los postulados del exteriorismo de Cardenal es que “a la poesía le da mucha gracia la inclusión de nombres propios: nombres de ríos, de ciudades, de caseríos. Y

9 Explica Mas en su introducción a la poesía de Ann Sexton: “Como es bien conocido, para Foucault el confesionalismo es una técnica, casi podríamos hablar de una retórica ritual, para producir verdad. En otras palabras, el yo poético es un sujeto poético más, tan verdadero

o falso como puede ser el tú, la tercera persona o cualquier otra. Se utilizan las mismas técnicas retóricas de la autobiografía pero se construye una ficción” (Sexton, 2008, p. 15).

nombres de personas" (Freidemberg, 1994, p. 221). Cuando organicé en 2006 el Encuentro Iberoamericano de Poesía Ciudad de México, le pregunté a Ernesto Cardenal: ¿quién es la Claudia de sus poemas? ¿Existe? Me respondió: "Todavía vive, vive en Managua. Claudia Argüello, enemiga de la Revolución". En el carácter tradicional del lirismo, entonces, "el sujeto lírico expresa la voz del poeta en su autenticidad, con lo cual la ficción queda excluida del ámbito de la poesía. De esta manera, el romanticismo presupone una transparencia entre el "yo lírico" y el "yo creador" (Ventura, 2015, p. 253). En México, esta identidad es plenamente observable en poetas del talante de Efraín Huerta. Poemas como *Pequeñas palabras al pequeño David*<sup>10</sup>, *Sandra sólo habla en líneas generales*<sup>11</sup> o *Juárez-Loreto*<sup>12</sup> dan cuenta de ello.

En Latinoamérica, el confesionalismo estrechó lazos con los discursos feministas de afirmación del cuerpo y toma de la palabra. En Perú, especialmente, poetas como Mariela Dreyfus, Magdalena Chocano, Carmen Ollé, Rosella di Paolo o Giovanna Pollarollo le imprimieron personalidad a esta poética iniciada por María Emilia Cornejo (1949-1972) a comienzos de los años setenta. Más allá de la discusión en torno al mito del travestismo de su obra, Cornejo escribió poemas inusitados en nuestra tradición. Por

ejemplo, el paradigmático *Soy la muchacha mala de la historia*:

la muchacha mala de la historia,  
la que fornicó con tres hombres  
y le sacó cuernos a su marido.

soy la mujer  
que lo engañó cotidianamente  
por un miserable plato de lentejas,  
la que le quitó lentamente su ropaje de  
bondad  
hasta convertirlo en una piedra  
negra y estéril,  
soy la mujer que lo castró  
con infinitos gestos de ternura  
y gemidos falsos en la cama.

soy  
la muchacha mala de la historia  
(Ollé, 2008, p. 82).

### "EL YO DEBE DESAPARECER, ESFUMARSE"

El crítico italiano Alfonso Berardinelli, al recordar a Auden, apunta que "la poesía aísla momentos de intensidad". Edward Hirsch, afirma que "el poema lírico es una forma de comunicación altamente concentrada y apasionada" (Hirsch, 1999, p. 4). En la tradición francesa, Jean-Michel Maulpoix cree que "el lirismo lleva a su más alto grado la capacidad poética de la lengua" (2009, p. 10) y, en su defensa del fervor, del estilo alto o elevado, Adam Zagajewski supone que es en virtud de ese lirismo que podemos acceder a lo sublime, a esa "chispa que salta del alma del escritor a la del lector" (2005, p. 41). Y afirma: "porque lo que esperamos de la poesía no es el sarcasmo, la ironía, la distancia crítica, la sabia dialéctica ni el chiste inteligente [...] sino la visión, el fuego y la

10 "Estoy apenas comenzando a vivirte de lejos/, al lado de tu madre y de tus jóvenes hermanas/, y cuando cierro los ojos hay una luz / que te ilumina de la dulce cabeza / a los pequeños pies mil veces besados" (Huerta, 2004, p. 164).

11 "Hace dos días con sus noches pude verla / (ella vive en las calles de Racine / y yo en Lope de Vega, lo cual es todo un drama en seis actos)" (Huerta, 2004, p. 246).

12 "[...] hube de regresar al lugar del crimen / (así llamo a mi arruinado departamento de Lope de Vega)" (Huerta, 2004, p. 302). Huerta, Efraín. *Poesía completa*. México. FCE, 2004.

llama que acompaña los descubrimientos espirituales. En otros términos, lo que esperamos de la poesía es la poesía” (2005, p. 41). Se trata de una poética que exige el mayor voltaje lírico y que, de algún modo, deriva de las reflexiones de Robert Graves en *La diosa blanca*<sup>13</sup>.

En algún punto, el propio Zagajewski explica que la poesía es “uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba” (2005). Ese ir hacia arriba es el movimiento del ánimo que pedían los clásicos al poema y que identificaban ya no con la ékplexis, el asombro, sino con el disturbio interior, con el énfasis retórico, con el *pathos*. En la poesía mexicana contemporánea, Efraín Bartolomé es uno de los pocos autores que alcanza de modo más o menos sostenido esta altura. Recurre a los procedimientos plenamente conocidos para generar el patetismo: isofonías (iteraciones fónicas: paranomasias, aliteraciones, asonancias) e isotaxías (repeticiones sintácticas: anáfora, epifora, complejo). Así, en *Cuadernos contra el ángel*, publicado en 1987, podemos leer:

Qué hombre tan solo soy  
qué corazón en llamas

Pero no es esto lo que quiero decir  
no es esto lo que duele

no es esto lo que quema los nervios  
lo que raspa los huesos  
lo que corta la sangre con un ácido  
negro

13 Borges reconoció esta poesía en “Poesía y arrabal”. Escribe: “Se trata de una cita de Bernard Shaw. A este le preguntaron: “¿Usted cree realmente que el Espíritu Santo ha escrito la Biblia?” Y Bernard Shaw contestó: “No sólo la Biblia sino todos los libros que vale la pena releer”. Es decir, para Bernard Shaw, el Espíritu Santo es lo que antiguamente llamaban la musa” (Borges, 2005, p. 13).

Qué tensión en las fibras de mi  
pequeño corazón  
Qué derrumbe brutal de breves  
pájaros envenenados  
Qué río gris de ratas escarbando en mi  
sueño

Basta!  
le digo a la pesada piedra con que  
escribo  
Basta!  
al elogio obsceno y a su lengua de  
nada  
a la caricia y su llama compasiva  
Basta!  
a la lengua impura y su espejismo  
al aire podridísimo  
Basta!  
le digo al perro que me muerde  
Es decir a mí mismo

Es decir  
a la noche  
al amor último  
al sueño destilado (1999, p. 180).

La poesía de Bartolomé simboliza la defensa de un modo de concebir el género. Sin embargo, los hábitos de lectura y recepción de las obras a partir de la vanguardia han mostrado un “rechazo espontáneo del patetismo y la sublimidad” (Zagajewski, p. 17). Esto sucede porque, según Zagajewski, vivimos en una época “poco heroica” en la que “el estilo bajo, irónico, coloquial, llano, menudo y minimalista [...] nace precisamente del resentimiento, de una reacción a nuestros grandilocuentes predecesores” (p. 53)<sup>14</sup>. Por ello, no resulta extraño que, al pen-

14 La crítica del estilo sublime se emprende, incluso, desde posiciones que defienden el lirismo. Así, Jean Michel Maulpoix, en *pour un lyrisme critique*, escribe que “el poema ha perdido altitud [...] Un lirismo empobrecido habla por lo bajo y da cuenta de los objetos

sar la obra de Bartolomé, un crítico como Evodio Escalante abomine del yo-sublime:

Efraín Bartolomé, sería el ejemplo más contundente de un poeta que basa toda la eficacia de su verso en la enunciación personal. A Efraín Bartolomé le habla directamente la diosa de la poesía, y él lo único que hace es seguir su dictado. Así lo dice Bartolomé entrevistado por Marco Antonio Campos: “El poeta es un elegido por la diosa para que hable a sus hermanos en nombre de todos ellos.” Abro un poco al azar un libro de poemas de Bartolomé y encuentro esta declaración: “Soy un poeta: soy una veta de oro/ escondida en el pecho de mi generación.” ¡Enorme! Confieso que a mí me satura y me cansa esta poesía egocéntrica, que radica su presunta eficacia en las inefables epifanías de un yo que por lo visto nunca corre riesgos (Escalante, 2008).

Como resulta natural, toda forma literaria, al constituirse canon o preceptiva, se distiende y queda desprovista de tensión. Después de repetirse durante casi cincuenta años, el coloquialismo confesional devino fórmula. Al ponderar una poesía del riesgo, es decir, una poesía diferente a la fórmula canónica, al lugar estético seguro, Eduardo Milán, habla de “la pacificación de la poesía actual sumergida en el demonio retroactivo del yo como medida de todas las cosas, como si el yo, en poesía, fuera realmente quien hablara. La poesía actual es el imperio de la anécdota, el imperio de la

confesión que trata de convertir al lector en un sacerdote de domingo” (Milán, p. 65).

Este agotamiento estético supuso la aparición de numerosas perspectivas que atacaron tanto al coloquialismo como al discurso confesional. En Estados Unidos, por ejemplo, la crítica se ejerció desde la llamada *Languagepoetry*<sup>15</sup>. Charles Bernstein, uno de los notables del movimiento, inicia su análisis con una concesión. Dice: “Que la escritura sea en algunos sentidos la exploración y revelación de aquello que es privado parece estar en el corazón del deseo de escribir poesía” (2013, p. 66). E inmediatamente, atendiendo al horizonte de expectativas que generan estos discursos corrige:

Las personas evidentemente tenían, como ya no tienen hoy en día, la capacidad para asombrarse por los detalles de la vida privada de una persona. Pero ahora este tipo de detalles inundan el mercado del artefacto literario; confesiones que van de lo más repulsivo a lo más angelical son el diario devenir de lo que leemos y escuchamos, aparentemente no hay un solo hecho personal que se mantenga privado [...] Dichas confesiones toman un estilo y un contenido mayormente predecible, mayormente, en un sentido, “ya publicado” (p. 67).

Esa visión del yo autocentrado, dueño de un universo cognoscitivo único que se impone a los lectores, fue cuestionado desde

más humildes de la existencia cotidiana” (p. 22). Y, al explicar su noción de lirismo crítico, dice: “cuando se hace crítico, el lirismo busca precisión de la voz, opuesta del todo a los excesos del pathos y el énfasis” (p. 31).

15 Cole Swensen explica que “los poetas del lenguaje, quienes, como Robert Graner señaló en su famoso “I hatespeech!” rechazan el permanente énfasis en la oralidad que se deriva de los *beats* y de la Escuela de Nueva York, y cuestionan el lenguaje natural de los postconfesionalistas cuestionando su ‘falta de naturalidad’ [...] en cambio se concentran en la superficie del texto, enfatizan su materialidad” (p. 75).

diversos sitios. El correlato en lengua española de la *Language poetry*, también reacción al coloquialismo confesional, era el neobarroco o neobarroco del *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*<sup>16</sup>. En su introducción, Perlonguer apuntaba, desde luego, a la materialidad del lenguaje. Escribía que el neobarroco “no es una poesía del yo sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia” (1996, p. 20). El neobarroco suprime al sujeto lírico del poema identificado plenamente con su autor en favor de “una indetenible subversión referencial”.

Así las cosas, del Romanticismo a esta parte, se advierte, con alguna nitidez, la existencia de dos poéticas fundamentales: una que centra su atención en el lirismo, es decir, en situar al sujeto como centro de la experiencia e identificar su enunciación con la del autor y, por otro lado, una poética de carácter experimental preocupada especialmente por la materialidad del lenguaje. En la tradición crítica norteamericana, Tony Hoagland lo explica del siguiente modo: “el mundo de los poemas podría estar dividido en dos grandes campos: el poema forjado al modo clásico, bien portado, proporcionado y el poema subversivo: deformado,

desequilibrado, loco” (2006, p.107)<sup>17</sup>. En Francia, Jérôme Game expone esta bifurcación en los siguientes términos: “Desde el *yo es otro* de Rimbaud y el impersonal mallarmeano, muchos caminos de escritura han sido trazados [...] Hay dos grandes tipos de poesía que llamaremos poética del sujeto y poética del evento” (2001, p. 21)<sup>18</sup>. Una vez más, lirismo en tensión con la materialidad del lenguaje. Para solventar este conflicto, Cole Swensen ha acuñado el concepto *hybridpoetry* que integra ambas posiciones<sup>19</sup>.

## ¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?

Uno de los problemas en torno a los cuales gira el lirismo es el de las instancias productoras del discurso: ¿quién habla en el

16 Maurizio Medo explica en la introducción de la antología *País imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979* que “mientras el discurso heredado a los 60 y 70 (el coloquialismo, ‘poesía cotidiana’, término acuñado por Roberto Fernández Retamar) repetía una y otra vez los mismos procedimientos que le valieron para constituirse como un eje modal, todos ellos carentes de la necesaria sorpresa, hasta quedar reducido a una escritura saturada por el lugar común. Este tipo de discurso temeroso de las zonas oscuras del lenguaje, que se esmeraba en no resultar demasiado dificultoso, sea para la *enunciación* como para la interpretación de su mensaje [...], podría explicar de algún modo el surgimiento de la poesía neobarroca” (p. 15).

17 Hoagland hace derivar estas dos poéticas de Wordsworth, por un lado, y de Stevens por el otro. Escribe: “He aquí dos definiciones reconocidas sobre lo que es un poema y lo que hace; una de ellas pertenece a Wordsworth y la otra a Stevens.

TIPO A) La poesía es el desbordamiento espontáneo de sensaciones potentes que encuentran su origen en una emoción albergada en la tranquilidad.

TIPO B) El poema debe resistir a la inteligencia/ casi siempre exitosamente.

[...] Wordsworth, sugiere que la poesía resulta de la perspectiva acumulada a partir de la experiencia primaria. Así, el poder de las emociones, puede ser recolectado, revivido, traducido y digerido en el laboratorio de control del poema, y de este modo forzosamente tal poema construye perspectivas para el lector [...] Stevens sugiere que un buen poema (como parte de su proceso) resiste, tuerce y enreda al lector (quizá también al poeta) en una relación cuyas perspectivas son desafiantes y de ninguna manera seguras” (Hoagland, 2015, p. 51).

18 La poética del sujeto, dice Game, ha sido teorizada por Jean-Michel Maulpoix y consiste esencialmente en “decir la vida: un alma habla, se manifiesta y, al hacerlo, da cuenta del mundo” (p. 21). Por otro lado, la poética del evento, en vez de decir la vida “es una producción, una composición” (p. 21), “un orden superior, una conciencia impersonal superior” (p. 22).

19 Explica Swensen que “como producto de estas tradiciones contradictorias, los escritores de hoy, a menudo, toman aspectos de dos o más tradiciones para crear poesía que es verdaderamente posmoderna en el sentido de que se trata de una mezcla impredecible y sin precedentes” (2015, p. 76).

poema? ¿El autor-persona, el autor modelo, el sujeto de la enunciación, el sujeto del enunciado?

El género nació con Aquiloco en Grecia y adquirió carta de naturalidad con Catulo en Roma. Existía plena identificación entre el sujeto lírico y el autor. Como explica Lorena Ventura, “quien detentaba la palabra en un poema se constituía también como actor único de su discurso” (2015, p. 249). Este es, por ejemplo, el tipo de “yo” que se advierte en la poesía romántica a la Wordsworth y en la poesía confesional.

Los enfoques críticos de raigambre estructural introdujeron dos nociones que problematizaron las ideas sobre la emisión del discurso: sujeto de la enunciación y autor modelo. Benveniste define la enunciación como “ese poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (1974, p. 83). Así, la enunciación es resultado de la tensión entre el código y quien lo emplea, quien habla. Continúa Benveniste: “el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor” (1974, p. 88). De este modo, el enunciador, implícito, es responsable de la producción del enunciado.

En el marco de los discursos artísticos, una figura más o menos equivalente es la de “autor modelo”. Al ser una instancia virtual, este “emisor del discurso estético es una estrategia de organización de la articulación del sentido” (Prada, 2003, p. 89), una serie de mecanismos semióticos y elecciones formales que podríamos llamar “inteligencia de construcción” o, incluso, “estilo”. Umberto Eco lo explica con claridad:

El modo de formar no atañe ya solamente al léxico o a la sintaxis (como puede suceder con la estilística), sino

a todas las estrategias semióticas que se desenvuelven tanto en la superficie como en las profundidades siguiendo las nervaduras de un texto. Pertenecerán al estilo (como modo de formar) no sólo el uso de la lengua (o de los colores, o de los sonidos, según los sistemas o universos semióticos), sino también el modo de disponer las estructuras narrativas, de bosquejar personajes, de articular puntos de vista [...] Hablar del estilo significa, pues, hablar de cómo está hecha la obra, mostrar cómo ha ido haciéndose, mostrar por qué se ofrece a un determinado tipo de recepción, y cómo y por qué la suscita[...] Sólo identificando, persiguiendo y desnudando las supremas maquinaciones del estilo se podrá decir por qué esa obra es bella (Eco, 2002, pp. 172, 173).

Centrados ya en el plano de la inmanencia, el autor de carne y hueso pasa a segundo plano. El autor modelo, esa inteligencia de construcción, adquiere el protagonismo y elige emplear, por ejemplo, la primera persona. Esta elección formal, desde luego, suscita muchas otras elecciones: la construcción de una voz, de una determinada perspectiva, etc. Esta elección de la primera persona, explica Michal Glowinsky (1992), es de principio a fin, ante todo, “una lucha por la autenticidad” (p. 240). Escribir desde el yo implica de suyo construir la ilusión y la atmósfera de la referencialidad, esto es, de la intimidad, de la sinceridad, de la confesión. Ya pensaba Baudelaire, desde 1965, que “la melancolía es la fuente de toda poesía sincera” (Benjamin, 2009, p. 259). Así las cosas, “el yo que habla en un poema proyecta en el enunciado a un yo que actúa, a la manera de un narrador-personaje. Es tan estrecha la

distancia entre ambos, que a menudo suele confundirse al primero —sujeto de la enunciación— con el segundo —sujeto del enunciado—” (Ventura, 2015, p. 249). En el género lírico existe entonces una suerte de efecto niebla respecto a quién emite el discurso. La ambigüedad entre las diferentes instancias productoras permite un juego, sugerencias y conjeturas que alteran las expectativas o las certezas del lector.

La construcción de todo discurso manifiesta siempre un lirismo implícito, la presencia de una “subjetividad constructora”. Si la realidad es un *continuum*, esa presencia, según sus particulares criterios de selección, se apropia de algunos elementos de esa realidad y, a manera de un *collage*, siguiendo tales o cuales principios de combinación, presenta el texto<sup>20</sup>. Jean Michel Maulpoix lo pone en otros términos: “el poeta practica de modo asiduo el cortar y pegar: se destaca en el arte de dar lugar a los escombros” (2009, p. 58).

## ¿QUÉ SE DICE CUANDO SE DICE YO?

Uno de los principios constitutivos de los discursos estéticos es que establecen relaciones miméticas con la realidad. En “Los signos en rotación”, un ensayo que apareció en 1965 y que fue incorporado a *El arco y la lira*, Paz escribe: “quizá no sea del todo temerario describir algunas de las circunstancias a que se enfrentan los nuevos poetas. Una es la pérdida de la imagen el mundo” (1993, p. 260). Si, como sugiere Paz, el mundo ha dejado de tener un centro, se ha

quebrantado la cohesión de esa imagen de mundo, entonces, en lo sucesivo, la poesía será el canto de esos fragmentos inconexos o no será. Si se ha perdido la imagen del mundo, ¿se estrella también la imagen que la poesía tiene de sí misma? ¿Se altera incluso la noción de sujeto?

Luis García Montero ha planteado, a mi parecer, el cuestionamiento fundamental para lírica contemporánea: ¿qué se dice cuando se dice yo? Charles Simic ha escrito que “la forma no es un molde sino una imagen, es la manera por la que mi interioridad busca hacerse visible” (2011, p. 19). Si seguimos esta idea, podemos preguntarnos también cuáles son las formas que adopta la subjetividad contemporánea considerando, con el crítico italiano Alfonso Berardinelli, que “el juego de espejos en el que el yo se fracciona y se reconstruye es también el juego a través del cual el mundo se refleja en el yo sin adquirir unidad y univocidad” (Berardinelli, 2010, s. p.).

El poeta y crítico francés Dominique Fourcade ha descrito la experiencia poética como “desestabilización de la subjetividad tradicional” (Game, 2001, p. 21) y el propio Simic afirma que “la intención de cada poema es desorientar brutalmente al lector” (2010, p. 31), “derrotar constantemente las expectativas” (p. 32). Sin embargo, ¿cómo pueden lograr esa desorientación las escrituras del yo, tan ligadas al predecible coloquialismo y a la vacilación entre lo testimonial y lo fictivo? Pienso, con Lorena Ventura, que “el pronombre “yo”, lejos de designar una entidad unitaria y homogénea, se ha convertido para los poetas de la modernidad en una mera *ilusión gramatical*, detrás de la cual encontramos un sujeto *fragmentado*, desdoblado, multiplicado, unificado por el rasgo de la voz” (2015, p. 259).

20 Ya Stendhal pensaba que “la literatura es el arte de seleccionar y que su primer mandamiento es *laisser de côté*, de dejar de lado lo innecesario” (Zagajewski, 2005, p. 137).

Al lirismo contemporáneo, Jean-Michel Maulpoix lo ha llamado crítico. En este lirismo crítico, “el sujeto asiste a un diálogo interior donde se manifiestan su división y desorientación. La primera persona ya no expresa sus sentimientos sino que refiere la extrañeza” (2009, p. 38). De este modo, explica el crítico francés que “el lirismo traza su camino entre las incertidumbres y las contradicciones” (p. 93). Se trata de un lirismo crítico, dice Maulpoix, que “prefiere profundizar antes que elevarse, que se cuestiona más de lo que se celebra. Crítica es esa escritura que regresa ansiosamente sobre sí misma antes de celebrarse en la imprudencia. Y sin embargo es lírica porque las cuestiones que plantea aparecen como indisociables de la emoción de un sujeto y de la circunstancia vivida” (p. 21). El lirismo crítico, entonces, parece ser uno de los múltiples rostros de la escritura híbrida de nuestro tiempo. Estamos ante una escritura constructiva, para ponerlo en términos de Bernstein, que, al propio tiempo, considera fundamentales al yo, a la emoción y al sustituto referencial, al establecimiento de un puente con el mundo<sup>21</sup>.

## YO ES OTRO. BREVE CONCLUSIÓN

La imagen del mundo, dice Paz, se ha quebrado. El relato moderno se agotó en la segunda mitad del siglo XX y le sobreviven múltiples visiones de mundo; ninguna dominante. No existe más la historia unitaria. Vivimos una época de verdades débiles. El yo es débil también. Las certezas han caído.

<sup>21</sup> Charles Bernstein explica su concepto: “Por constructivo, en parte me quiero referir a ciertas radicalidades o extremos en la estrategia de composición que tienden a incrementar el sentido artefactual y no naturalista del poema” (2013, p. 62).

La fragilidad del yo se manifiesta, fundamentalmente, en su heterogeneidad. Esa multiplicidad se hace visible, por ejemplo, en los diferentes modos como la primera persona es empleada en la poesía contemporánea de Hispanoamérica.

## REFERENCIAS

- Bartolomé, E. (2009). *Oficio: arder. (Obra poética 1982-1997)*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, W. (2009). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benveniste, É. (1974). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- Berardinelli, A. (6 de diciembre, 2010). Poesía y género lírico. Acontecimientos posmodernos. *Círculo de Poesía*,
- Bernstein, C. (2013). *L=A=N=G=U=A=G=E CONTRAATACA (Poéticas 1971-2011)*. México, D. F.: Aldus.
- Borges, J. L. (octubre, 2005). Poesía y arrabal. *Letras Libres*, (49), 13-15.
- Cardenal, E. (1961). *Epigramas*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Collins, B. (2001). My Grandfather's tackle box: the limitations of memory-driven Poetry. En K. Sontag (Comp.), *After confession. Poetry as autobiography* (pp. 81-91). Minnesota: Graywolf Press.
- Du Camp, M. (1892). *Souvenirs littéraires*. París: Librairie Hachette.
- Echavarren, R (1996). *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2002). *Sobre literatura*. Madrid: Océano.
- Eliot, T.D. (2000). *Ensayos escogidos*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Escalante, E. (27 de julio, 2008). Los problemas del verso en la poesía mexicana. En *La Jornada Semanal*, 3.
- Freidemberg, D. (1994). *Cómo se escribe un poema (español y portugués)*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Six Barral.
- Flaubert, G. (1993). *La pasión del arte*. Buenos Aires: Leviatán.
- Game, J. (marzo, 2001). Actualité du moderne. *Magazine Littéraire*, (396), 20-23.
- Glowinsky, M. (1992). Sur le roman à la première personne. En G. Genette (Comp.), *Esthétique et poétique. Textes réunis et présentés par Gérard Genette* (pp. 229-245). Paris: Éditions du Seuil.
- Hegel, G. W. G. (2005). *Poética*. Buenos Aires: Ese Servicios Editoriales.
- Hirsch, E. (1999). *How to read a poem and fall in love with poetry*. New York: Mariner Books.
- Hirsch, E. (2014). *A poet's glossary*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Hoagland, T. (2006). *Real sofisticashun*. Minneapolis: Graywolfpress.
- Hoagland, T. (2015). Reconocimiento, vértigo y pasión por lo mundano. En A. Calderón (Ed.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- Lamas, M. (2013). *Trebas. Canción del navegante de sí mismo*. Culiacán: Andraval.
- Marchal, H. (2007). *La poésie. Textes choisis & présentés par Hugues Marchal*. Paris: Éditions Flammarion.
- Maulpoix, J. M. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti.
- Medo, M. (2011). *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Quito: Ruido Blanco.
- Milán, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ollé, C. (2008). *Antología de la poesía peruana*. Santiago de Chile: LOM.
- Paz, O. (1993). *El arco y la lira*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Perloff, M. (2011). *La escalera de Wittgenstein. El lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*. México, D. F.: Aldus.
- Perlonguer, N. (1996). Prólogo. En J. Kozzer y J. Sefamí (Comps.) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prada Oropeza, R. (2003). *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Raymond, M. (2002). *De Baudelaire al surrealismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rexroth, K. (1971). *La poesía norteamericana en el siglo XX*. Buenos Aires: Nova.
- Scott, J. (Comp.) (2013). *El origen del narrador: actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires: Mardulce.
- Simic, C. (2011). *El flautista en el pozo. Ensayos escogidos 1972-2003*. México, D. F.: Cal y Arena.
- Swensen, C. (2015). Introducción a *American hybrid*. En A. Calderón (Ed.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- Ventura, L. (2015). El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética. En A. Calderón (Ed.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- Yurkievich, S. (1997). *Suma crítica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zagajewski, A. (2005). *En defensa del fervor*. Barcelona: Acanalado.