

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

APUNTES PARA LA NOCIÓN DE SUJETO ENUNCIATIVO

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

ABRIL MARIANA TREJO ALBARRÁN

DIRECTORA

Dra. Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta

Ciudad de México, abril 2020

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

*“El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que finge que es dolor
el dolor que realmente siente.
Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido,
sino sólo el que no tienen.
Y así en la vida se mete,
distrayendo la razón,
y gira, el tren de juguete
que se llama corazón”*

– Fernando Pessoa

AGRADECIMIENTOS

De manera sincera y especial agradezco a la doctora y poeta Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta, por ser mi guía en este proyecto. El tiempo que pasé con ella en asesoría me orientó para aterrizar las ideas que tenía dispersas en el aire. Aquello no sólo me sirvió para el desarrollo de este trabajo de investigación; la disciplina de la doctora Iliana Rodríguez ha influido en mi formación como investigadora y ha contribuido a que esto sólo sea el comienzo de este camino de exploración en la literatura.

Gracias a la Lic. Priscila Gil por el apoyo.

Agradezco a mi institución, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por formarme académica y profesionalmente.

ÍNDICE

Introducción	7
EL SILENCIO QUE HA TOMANDO CUERPO	8
APUNTES PARA LA NOCIÓN DE SUJETO ENUNCIATIVO	71
Capítulo I	
Evolución sobre los estudios de sujeto enunciativo	72
I.1	
La visión de los poetas respecto al sujeto enunciativo	75
I.2	
Los críticos y el sujeto enunciativo	79
Capítulo II	
Clasificación de los deícticos de persona lírica del sujeto enunciativo	92
II.1	
Sujeto enunciativo en primera persona	97
II.2	
Sujeto enunciativo en segunda persona	99
II.3	
Sujeto enunciativo en tercera persona (singular y plural)	102
Capítulo III	
Análisis de los deícticos de persona lírica en	
<i>El silencio que ha tomado cuerpo</i>	106
III.1	
Sujeto enunciativo en el poema “Universal”	106
III.2	
Sujeto enunciativo en el poema “En el escritorio”	108
III.3	
Sujeto enunciativo en el poema “Herencia occidental”	109
III.4	
Sujeto enunciativo en el poema “Domingo melancólico”	111
Conclusiones	114
Bibliografía	117

INTRODUCCIÓN

El tan citado sujeto lírico ha puesto a la poesía lírica en el centro del debate entre algunos poetas y críticos literarios a lo largo de la historia de la literatura. Y al hablar de *Apuntes para la noción del sujeto enunciativo* mi intención es exponer algunas de esas posturas que han tomado ciertos poetas y críticos literarios. Tomaré como punto de partida el Romanticismo hasta llegar con autores contemporáneos. Esto lo llevaré a cabo como una especie de apuntes, ya que no intento hacer un examen exhaustivo y sólo señalaré los principales exponentes del tema con sus argumentos acerca de por qué se debe tomar como un recurso literario el tan aclamado sujeto lírico. Además, incluiré a algunos lingüistas que se han asomado al tema del sujeto lírico pero debido a la correlación que hallaron entre la lírica y su forma escrita, como Käte Hamburger, optaron por llamar al sujeto lírico como sujeto enunciativo, también explicaré a qué se debe tal diferencia basándome en autores como Émile Benveniste, Gérard Genette y Käte Hamburger respectivamente.

Continuaré con el estado actual en que se encuentra la discusión del sujeto lírico (sujeto enunciativo) que es la clasificación de las diferentes voces en que se torna dicho elemento literario porque existen autores que llevan a cabo la categorización a partir de la interpretación del poema (Arcadio López Casanova) y otros recurren a lo estrictamente formal (Ángel Luján Atienza).

Cierro esta investigación con la utilidad que se le puede dar a la clasificación de las voces líricas, que en este caso yo llamo deícticos de persona lírica y de igual manera explicaré por qué. Usaré como ejemplo algunos de mis poemas que componen el poemario que titulé *El silencio que ha tomado cuerpo* para revelar el fenómeno de la composición lírica.

EL SILENCIO QUE HA TOMADO CUERPO

UNIVERSAL

Soy nigeriana y boliviana,

nací en Indonesia.

Respiro en Rusia.

Soy del planeta Tierra

de Venus,

sangre jupiteriana

de la Vía Láctea.

Escucho en Andrómeda.

Soy de este universo

y de otros

que no se han explorado.

Mi alma está

en la séptima dimensión.

Soy el chita,

el oso pardo,

mis venas transportan

células vegetales.

Vuelo en el océano.

Mi corazón late en ella,
en él,
mi alma reside en los musulmanes,
cristianos, judíos.

Y tengo televisión
con más de doscientos canales.

FRONTERA

Despertamos
y detrás de la ventana,
una muralla.

Nos inquieta descubrir el olor
al otro lado.

El aire se detiene,
los ladrillos le asustan.

Las sensaciones
se reducen por la gran navaja.

Estamos perplejos frente a la muralla,
donde las sirenas cantan
y danza
el aire.

No hay mejor miel que con su reflejo

deleite a mi iris

como el de tu cuerpo horizontal sobre el sofá,

medio leyendo,

casi desmayado

con el libro a punto de rendirse en el suelo.

Y son las cortinas que al elevarse

revelan los acordes de mis anhelos

porque esta noche destiendo las sábanas

para descubrirme sola de nuevo.

HERENCIA OCCIDENTAL

Ha terminado
el cese de los bombardeos.

De rojo se alfombran
las calles de Bagdad.

Rojo, herencia occidental
a los recién nacidos.

Armas por corazones de peluche.

Verdes suspiros
inundan las banquetas.

Islam en cascarón de látex
para no contaminarse.

Algunas mujeres
visten de luto el aire,
sus muertos
con el corazón en mano
todavía palpitan.

CHAT

Antes de ir a la ducha de media noche me sentaré sobre las boronas de luz que dejan las estrellas, esos faroles cósmicos alimentan los paneles de mi imaginación. Escribiré sobre la hoja color manila en mi libreta; me aterra el papiro electrónico con esa decencia blancuzca que irrita el iris y no me permite disfrutar de la sincronía gráfica que se suscitará. El marcador y las alertas de tus mensajes me estresan porque me andalean, hacen perder el ritmo para insertar las letras. ¡Peor! si al final, el esfuerzo en el display de este trauma hace cortocircuito, digo, por una alerta de virus. Mejor, sigo mi camino a la regadera; de todas formas ya te has desconectado.

EL DEBUT

En la pasarela automática

los soldados

desfilan

a la batalla subterránea

mientras

la ranchera canta

la ranchera toca

la ranchera nos hace bailar

en el vagón

la ranchera

el danzón

el bolero

a diez pesos.

Hacia Miguel Ángel de Quevedo,

para cargar

con balas

de lírica

mi ametralladora.

DOMINGO MELANCÓLICO

En tierra de

irracionales,

somos piezas

de la gente

que amamos.

En cielos

ilógicos,

eres un trozo

de tiempo

que añoro tener.

Bajo un manto

rojo-amarillo

suelo ser una súcubo

en la madrugada

en pie.

MI MENTE ABSURDA

Por estar enamorada del desasosiego
me encontraba cazando misterios.

Cuando el pánico, color nostalgia,
me hizo viajar por un túnel
para llegar
a tu sueño.

A la entrada de este pasaje
mi reflejo pregunta:

¿Deberías esperar por la duda
negando
tu gran ambición?

Mientras me arrastro
al atravesar el oscuro pasillo,
mi mente grita
situaciones absurdas

que acontecen en la vida

y sirven de brújula.

Al final de lo profundo

donde la oscuridad

estaba pegada

a la luz

simulas que me encontraste

pero no soy.

SONÁMBULO

En conversación con Julio Cortázar

Te encuentras en estado ausente
por vomitar conejos blancos.

Al terminar
los acomodas (uno por uno)
sobre las repisas
de tu armario.

Notas que un cuarto-conejo
es violeta
como tu miedo a
nuestra azotea

Te asusta
porque hay ropa tendida
entre cuervos
que la desgarran
para tragarla en bocados.

Pero ya estaba hecha jirones
por el último escape

de nuestra casa

hecha de alfileres dulces.

Recoges el atuendo

tratando de remediarlo

porque tienes miedo

de no estar listo

para cuando llegue

nuestro onceavo conejo.

EN EL ESCRITORIO

un ramo de orquídeas

putrefactas

aromatizan el cuarto.

Asomas la cabeza por la ventana

para arrojar un suspiro.

Pero te asombra encontrarte

en la vereda

siendo asesinado por la apatía.

CIÉNAGA

Parada en la orilla de un pozo,
lanzo una piedra
a lo profundo
y espero que alguien me responda.

Sólo la respuesta del agua
emerge desde el vacío.

Y entre el sonido del agua
figura una silueta.
Con ella sentimientos de culpa
que atraviesan la hipófisis.

Se ve claustrofóbica,
ansía salir de lo profundo.

Estira la mano dirigiéndola a mí.

Pero doy la media vuelta
para desvanecerme
junto con la niebla.

MIÉRCOLES EN LA MAÑANA

Junto con una ráfaga de aire frío,
entra por la ventana
la calma de un felino
que estimula
mi ansia por quererme mover.

Más descargas eléctricas
llevan en mi cuerpo el mensaje:
“hoy la apatía coexistirá.”

Mis ojos notan
que, en cada parpadeo, las paredes del cuarto
simulan verse pequeñas.

Al final despierto
en la cama
e intuyo
que el día será gris.

DE UN PENSAMIENTO –PATÉTICO–,

escurrió una palabra

como un sueño

Al estrellarse con el piso

implantó una resonancia

e inmediatamente paralizó

todo alrededor.

Lo mantuvo así por un eterno lapso.

Y por cada vibración

obtuvo un trozo

de mis emociones,

revelando una imagen del reflejo

que teme mostrar

mi pasión oculta.

¿Qué pasará cuando

el espejo no me reconozca?

LIENZO ESCARLATA

Realidad de los días

tus labios

con notas vocales

al borde del suicidio.

—Deseo que esta ficción

no termine en lo eterno—

Olvida la represión de emociones

que conjugan con dolor

las inquietudes.

Muda a lo extraordinario

del sabotaje con las letras en papel.

No vale la pena

que recurras a la imagen:

de un lienzo escarlata

que tutela *el enfermo paisaje urbano*¹

¹ Colección de pinturas del artista tlaxcalteca Hermenegildo Sosa.

SOLDADO

Tu mente recuerda
cómo en la batalla
los truenos de las nubes
se confundían con los de las balas.

El agua que caía
bañaba los cuerpos inertes,
barría la sangre para esconderla en tierra.

Cuando menos lo esperabas
una mano emergió del suelo
Te hizo entrar a lo desconocido.

En la madrugada, te levantó
un grito que provenía
de las paredes que sangraban.

Tu mirada no dio indicios de entusiasmo
y parece que haber despertado
(una vez más)
fue sólo un pestañeo.

TRAGEDIA INOCENTE

En tierra palestina

llueven estrellas.

Entran por

la capa de ozono.

Llegan para refugiarse

de una guerra astral

Está oscuro

en la pradera.

Los niños se ponen de pie

para observar el fenómeno.

Corren hacia donde ha caído la luz.

El primer pie infante

al otro lado de la reja.

Llegan todos,

están adentro.

La primera explosión,
se dan cuenta,
es un campo minado.

Las estrellas lloran
el trágico arrebato
de espectros brillantes.

EL ASTRÓNOMO

desde una isla

morena

vigila

con su telescopio pupilar

una estrella

que le alumbra

las noches melancólicas.

La estrella

no cede,

permanece fiel

a los ojos

del astrónomo.

Él escala la luz

que la estrella

le ha dibujado.

Se arrullan

en el azul cobalto

del vacío.

¿CÓMO QUIERES TU TÉ?

Un té verde:

para calmar el malestar de la naturaleza.

Un té chai:

para la energía biodegradable desprendida de cada beligerancia.

Dos cubos de aire mohíno:

endulzarán la catástrofe en la taza.

Una lengua para catar el sabor terrenal.

Por el esófago

correrá una gota,

dilatará la pupila

y fijaremos la mirada

hacia el daño ya corroído.

CARTA

Un envío a domicilio neuronal:

cotidianas
descargas eléctricas.

Se almacenan en una burbuja craneal.

G

o

t

a

por

g

o

t

a

segrega el químico

para alimentar el vaho.

Memorias

se desploman

antes de convertirse en letras.

EL RAPTO

Donde la luna se derrite

alimenta a la marea

desborda

su espuma en olas

y se estrella contra la arena.

Al reventar en ella

la rapta

grano por grano.

LA IMAGINACIÓN: INSECTO DE LA NOCHE

Llevo la inspiración
en el bolsillo
aquella que
por las noches
 convoca
 a la larva
de la imaginación.

La lámpara
 en el buró
alumbra al insecto de la noche
y vela
como rubí
mi estado onírico.

AGUJAS TÓRRIDAS

Los rayos del sol
reflejados
en las ventanas
de los rascacielos
alumbran el revoloteo
del pájaro de fuego.

Sus reflejos
atacan
como agujas tórridas
a mis ojos.

Caen plumas
incinerando
mi sombra.

RETRATO

el recuerdo de un talento musical.

Las bocinas resuenan

la cumbia de Macondo

(el otro día era Bohemian Rhapsody

y me hizo imaginar

a mi primo

con Freddy Mercury,

platicaban

entre las cuerdas

de una guitarra

en los arpegios

de un ataúd),

la fotografía

encima

de una de ellas

vibra

como si Rodrigo Albarrán

brincara

de la abstracción

a la pista de baile,

l
i
b
e
r
a
r
s
e

en mariposas amarillas .

BUFFET

Entra el canario

empujado

por una ráfaga

de luz.

Su máscara

agudiza su silbido

aturde

el silencio

en las miradas.

En el buffet

sentada

con una gallina,

vacilo

sobre el desastre

irónico.

ALQUILER

Para el fin de la semana

alquilaré el destino.

Mantendré la interrupción de la secuencia cotidiana

dibujada al pie de mis pupilas.

Y al final del precipicio

te visualizaré,

desmaquillaré los pétalos

que han caído

sobre tu rostro fúnebre.

SEÑAL DE ALARMA

Todo abuso

en esta cruel ciudad

será beneficiado.

En caso de peligro

jale la palanca

que se encuentra a un costado.

Se verá envuelto

entre bullicio de palabras

que surgen

en manada.

No se panique por el miedo,

después de todo

es solo un simulacro

de alarma.

INTERRUPTOR

Y el día cambia la frecuencia

de luz matutina

mientras camino

en calles de terciopelo

pesadillas,

miro cómo el fuego de la tarde

muere

en el alma de mi pueblo

mi sombra se torna borrosa,

me estoy perdiendo también.

LA FRÁGIL BELLEZA DE LA CIUDAD

Corriendo una bicicleta
al primer día de clase.

El sol se refleja
en la mochila
y puedo distinguir
algunos mangos
para el recreo.

También
está entusiasmada la arena negra,
se mueve con suavidad
en la brisa
de Casuarina Beach.

En el camino al Colegio Hartley
una línea militar
apaga toda felicidad.

Éste es mi lugar
también,
esto es Jaffna.

MINUTOS DE CATÁSTROFE

Tengo la sonrisa del diablo

en mi mano izquierda

con algunos besos inflamables

y abrazos que calman.

El reloj en mi brazo derecho

muestra las imágenes

de la catástrofe

disparando a la atmósfera.

Llevo alegría

a través de la oscuridad.

Me guían espirales rojas

a ese cuarto de guerra.

Tengo el corte de cabello de Satán,

él guarda mis ideas en aerosol.

Mi cabello en el suelo

repara un corazón

que no puede entender

el monzón de sonido.

El suicidio ha terminado.

DE VISITA CON LA ABUELA

Su banquete:

tacos de carnitas.

Una corta charla

entre bocados

Una mirada

le alertó

calentar de improviso

las cuerdas vocales.

Vibraciones

arrancaron

mi alma en trozos,

la trasladaron

a una fatídica

nostalgia.

RITUALES DE LA ERA MODERNA

Era Precolombina

cultura azteca

danza

ritual

Danzar

en la capital

por monedas

para subsistir

en la Era Moderna.

UN PEZ MÁS QUE MUERE

Sentada,
la mirada reposa
sobre la pecera.
Mantiene
cautivo al pez.
Le cuesta nadar
y respirar libertad.

Me

s
u
m
e
r
g
e.

EFERVESCENTE

Por la mañana

reviso el correo.

Un mail tuyo
es el encabezado.

Palabras desconocidas

me impiden llegar al éxtasis.

En casa,

tú,

la voz,

estremeces cada vello

agasajado

por tu boca.

Lejos de mí

quien hace el diccionario

te crea

emociones subjetivas.

—La verdad

no es las palabras—.

INVIERNO CÍTRICO

De los besos cítricos

que te envié

en invierno

exprimes de tus labios

el limón

cae

sobre la herida

cociéndola.

EL MARIACHI EN FIN DE AÑO

Recuerdos que surgen

del vaho.

La niebla

figuró alguna vez

tu silueta.

Tu partida

un disparate.

No dolió

—tanto—

pero sufro la añoranza.

Un mensaje con tus poemas

y los mariachis

van entrando

mientras los leo.

El aplauso es para lo escrito,

los mariachis lo celebran.

LA CONSULTA

Le pediré
al ginecólogo
me extirpe
los ovarios.

Las hormonas
(manufactura hipofisaria)
no sabrán
dónde plantarse

Así
desaparecerá
mi miedo
a la noche

JUEGO PIROTÉCNICO

En una caja

de madera

guardas

mis sentimientos

con dinamita.

Arriba

una vela

amenaza

prender fuego.

Desde tu mecedora

admiras

tal espectáculo

con un scotch

(mano izquierda).

TU VOZ

es aire

danzante

vuelto melodía.

MI CASA FRENTE A LA MEZQUITA

HOY

no quería visitas

pero un carro bomba

abrió

la puerta principal.

Me acerqué

a los cuerpos

incinerados

y mis ojos trataron

de soplar

la carne arenisca,

pero el impacto

sólo

me hizo ver

a la demás gente pasar

como brisa.

EL TIEMPO DE UNA NOTA

Aprendo a

amar

la ausencia

de las cosas

antes perdidas.

La confianza

es la apacible

voraz

ceguera.

TOMARÉ TU MANO

Por más que quiero

subir de prisa

los escalones

para alcanzarte

las agujetas de los tenis

me atan al asfalto.

A menos que brinque el barandal

no podré estar a tu lado,

al mismo tiempo

el último escalón te empujará

a la muerte.

Y ahí

todavía

no sé

si tomaré tu mano.

ARROZ A LA MEXICANA

Se me ha dicho

que debo versificar

mi identidad

de la tierra negra,

esa que se retrata

en el mole oaxaqueño

y al comerlo

nace un agave

en una de las costillas

de la República

al orinarlo

lo embotellan

para exportarlo a la China

y maquillen su cobardía

en la venta

de armas

de la guerra esrilanquesa

y que la marea del Índico

traiga a los tamiles

a mi comedor

para beber la jamaica

con un arroz

a la mexicana.

AMAZONAS

Quiero que las anacondas de mis brazos

se enrosquen

en tu nuca

y suban

a las ramas de tu cabello,

quiero con el musgo de mis labios

quedarme pegada

a los tuyos,

quiero que llueva

en la amazonia de mi pecho

con el calor de tu corazón,

quiero que la marea

en mi cintura

se dilate

con la luna

de tu cadera,

quiero con las sanguijuelas de mis piernas

aferrarme a las tuyas,

y aun cuando te vayas
que me dejes vestida
con las nubes
de las sábanas.

LOS GUSANOS QUE HAS ANIDADO

En una tarde de radio uruguaya,

el poeta derrama

sobre el micrófono

la miel de unos versos

acerca de una cabellera negra

que ahora lo enreda

(dicen sus estrofas)

con gritos

que hasta estremecen el agua

de una alberca limeña.

Ojalá que esa ternura lírica

concibiese mariposas

con los gusanos que me has anidado.

AMOR:

- 1.- m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
- 2.- m. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
- 3.- m. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.

DRAE

Los hombres de guerra,

¿alguna vez

han navegado

por el diccionario?,

¿conocerán estas definiciones?

Las analizo

cuando vamos

mi amado y yo de pesca

me ayuda a cacharlas.

Entonces,

el anzuelo atrapa una de ellas

y la escarcha cae

sobre los lectores,

los salpica de conceptos.

Mientras caminan
sobre el muelle
sus poros se alimentan
de esa lluvia.

Y en sus ojos
se proyecta
para el mundo
el destello de un día de pesca entre los amantes
que se disuelve
en escamas.

BORDO DE XOCHIACA

Bordo, río del inframundo

que por bestias tuberías

vas con tus oscuras eses dilatándote,

pues no existe otra vía

por donde la conciencia

ande fuera de mí

sino vagando

por la espesura

siendo en ella

sumergida.

NICOTINA

Algunos días

el cigarro

probó los labios.

El humo

caminaba en mis pies

me envolvía en el recuerdo de mi infancia

encendida

en cada aspiración.

Rojo cenizo

liberó postales de la memoria.

La fumarola se aferró

a las nubes,

nicotina deshilando neuronas

llueven sobre la ciudad.

Transeúntes en monocromía naranja

arden en tabaco.

DÍA DE CAMPO EN LA TERRAZA

Una sábana de mar

cobija al cielo,

escupe sal

a la gente

seguida

por un infierno de algodón,

sus llamas azucaradas

riegan las casas.

En la terraza

las palabras de él

son balazos de *alegría*

y Mary Juana

se une al limbo

danzando.

LA MAÑANA DESCUBRE

El canto del gallo

barre la madrugada

la luz se impone

a las ventanas

tiemblan

hasta

descubrir

mis 5 kilos de tristeza

en un corazón de 250 gramos.

EL CONTRATO

Una y otra vez
alumbro las líneas
de una conducta virtual
en letras minúsculas.

No fue suficiente
la luz del día
para que el pacto firmado
vía mensaje de texto
evitará diluirse
con la falta de intimidad.

La noche
desabotonó
la memoria virtual
y llueven clavos radioactivos
donde el carmesí
me ata a la cruz
de mi sombra.

Bajo la luz ocre
del monitor espacial

apenas me distingo.

APUNTES PARA LA NOCIÓN
DE SUJETO ENUNCIATIVO

CAPÍTULO I

EVOLUCIÓN DE LOS ESTUDIOS DE SUJETO ENUNCIATIVO

Cuando el lector común lee un texto literario, sea un cuento, una novela o un poema, hay ocasiones en que da por hecho que las líneas que lee son la conciencia del escritor, pero en literatura nos encontramos con un conflicto que se ha arrastrado desde el Romanticismo hasta el siglo XX. ¿Es realmente la voz del autor la que leemos en los versos de un poema?

A raíz de esta pregunta ha surgido en poesía un debate que se relaciona con el narrador en los géneros miméticos (según la teoría clásica son épico, trágico y lírico); sin embargo, la narratología ha sabido explicar la diferencia entre autor literario y narrador.

En narratología² se distinguen tres instancias literarias: 1) autor real o autor empírico, 2) autor literario o autor implícito y 3) narrador. En el siguiente capítulo me enfocaré en explicar con detalle esta clasificación y su aplicación a la teoría de la poesía.

Con respecto a la separación de autor literario y narrador, la poeta Lorena Ventura señala:

Mientras la narratología ha sabido aceptar y sacar provecho de la distinción entre autor y narrador, es decir, entre instancia real (situada al margen del relato) e instancia ficcional (fuente de enunciación narrativa), la lírica ha debido enfrentarse a una división de opiniones entre aquello que argumentan a favor de la ficcionalidad del yo lírico y los que, por el contrario sostienen que éste puede ser equiparado con el autor.³

² “Con el término ‘narratología’ se refirió Tzvetan Todorov a la disciplina que estudiaría todas las especies del relato”. Adriana Azucena Rodríguez, *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 99.

³Lorena Ventura “La configuración del sujeto lírico en la poesía latinoamericana de posvanguardia”, en *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, 24 de octubre de 2012, disponible en:

En poesía, el concepto de autor literario queda intacto, mientras que el de narrador equivaldría a la imagen de hablante lírico, sujeto lírico, sujeto enunciativo o voz lírica. Como es una teoría emergente, más o menos de la segunda mitad del siglo XX, los críticos de poesía apenas están conviniendo el concepto. Para este trabajo yo emplearé el concepto de sujeto enunciativo para referirme a la voz del poema y así diferenciar de la del autor literario. La elección de este concepto tiene que ver con la teoría lingüística acerca de la función de los pronombres que proponen Käte Hamburger y Émile Benveniste. Más adelante lo defino con lo que han postulado ambos autores.

Concuero con la postura de Juan María Calles, en su tesis *La modalización en el discurso poético*, cuando menciona que “Uno de los puntos del conflicto centrales en la teoría literaria de nuestro tiempo es la discusión sobre el estatuto ficcional de la literatura [...]”⁴, es decir, en poesía ya está excedido el debate acerca de la pregunta ¿quién habla en el poema? Está de más retomar la discusión a estas alturas de siglo XXI. En cambio, creo que es conveniente seguir la línea de investigación para así enriquecer el ámbito de la poesía como se hizo en la teoría de la narrativa. Sin embargo, en este primer capítulo me gustaría hacer un repaso para situar las coordenadas históricas en que desarrollaré el tema.

Capítulo I.1

La visión de los poetas respecto al sujeto enunciativo

Toda esta idea de la separación del autor literario y el sujeto enunciativo tiene sus antecedentes en el movimiento del Romanticismo. A finales del siglo XVIII, en casi toda Europa, surge el movimiento del Romanticismo. En Alemania sus principales

<http://circulodepoesia.com/2012/10/la-configuracion-del-sujeto-lirico-en-la-poesia-latinoamericana-de-posvanguardia/> consultado el 24 de mayo de 2016.

⁴ Juan María Calles Moreno, *La modalización en el discurso poético*, tesis para optar al grado de doctor en filología, Valencia, Universitat de València, El autor, 1997, p. 11.

representantes son Friedrich Leopold von Handerbeg (Novalis), Johann Wolfgang von Goethe y Friedrich Schlegel. Los románticos surgen como una voz para reformar los cánones del neoclasicismo artístico y literario. La teoría del neoclásico, como su nombre lo indica, es regresar a los clásicos, a los grandes artistas griegos y latinos. Su único modelo de imaginación era la naturaleza y esto limitaba la creatividad del poeta debido a la mimesis.⁵

El autor de *Historia de la crítica literaria*, David Viñas Piquer, menciona que el Romanticismo no solamente fue un movimiento artístico sino una ideología: “[...] el Romanticismo tiene un carácter revolucionario incuestionable, pues se presenta como una ruptura con una tradición, con la jerarquía de valores culturales y sociales que imperaba en el orden anterior, en favor de una libertad auténtica”.⁶ El Romanticismo fue la consecuencia de toda una forma de vida de siglos anteriores y de la crítica literaria. Recordemos que fue en el Romanticismo cuando la fuente de inspiración da un vuelco a la creación poética.

También es importante señalar que “el Romanticismo no sólo fue un movimiento artístico, sino un movimiento total del espíritu de Occidente”⁷ porque es a partir de esta época que el foco de estudio ya no es nada más lo exterior, sino que viene del interior, de ejercicios de introspección, de saber en dónde se encuentra parado el ser humano para explicarse a sí mismo. Y es así como la imaginación del poeta expande su libertad para poder crear. En el quehacer poético no sólo se trata de imitar a los clásicos, sino de que la imaginación se desborde en los sentimientos del autor. En resumen, la tesis del Neoclásico

⁵ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, 2ª Edición, Barcelona, Ariel, 2007, p. 263. “En la tradición *retórica** grecolatina, la mimesis consiste en la imitación de la realidad de la vida [...]” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª Edición, México, Porrúa, 2004, p. 333.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

gira en torno a imitar la naturaleza mientras que para el Romanticismo lo que importa es que el autor exprese sus sentimientos. Desde la crítica literaria, para los neoclásicos lo importante era estudiar la relación obra–realidad mientras que para los románticos la relación era autor–obra:

[...] a finales del XVIII y principios del XIX el foco de atención se desplaza hacia el poeta, y lo que pasa a interesar realmente es la constitución mental del escritor, sus facultades para la cosmovisión artística, su creatividad. Antes, su invención y su imaginación estaban limitadas por el principio de la mimesis: había un modelo – la naturaleza – del que no debía apartarse, y unos autores – los clásicos – a los que tenía que imitar.⁸

Autores como Novalis, William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge comienzan a experimentar con este tipo de inspiración, vuelven la vista hacia ellos mismos, hacen consciente lo que su cuerpo experimenta y trasladan esas emociones al papel. Sin embargo; “[...] el artista romántico cae a menudo en el ámbito de lo irracional, de lo que no está sujeto al dominio de lo consciente [...]. Incluso cuando sigue su impulso irresistible a la introspección [...] descubre a veces una parte ignorada de sí mismo, un *alter ego* que es sentido <<como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo>>”.⁹

El poeta William Wordsworth, con su obra *Lyrical Ballads*,¹⁰ marcó el paso del Neoclasicismo al Romanticismo. Se le considera el pionero del Romanticismo inglés. Wordsworth fue consciente del trabajo de la razón a la hora de la creación poética: “Wordsworth admite la intervención de lo consciente en la creación poética: no todo es inspiración, arrebató pasional, emanación espontánea de sentimientos, sino que hay luego

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, 2 vols., Madrid, Debate, 1998, p. 196 *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, 2ª Edición, Barcelona, Ariel, 2007 p. 264.

¹⁰ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, 2ª Edición, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 277 – 278.

un trabajo en la forma”.¹¹ Pero para Wordsworth el trabajo en la forma, en palabras de David Viñas Piquer: “[...] no se relaciona con el intelecto, sino con la imaginación y los sentimientos. Y esto quiere decir que la poesía no es ya cuestión de imponer razón y presentar unas reglas de obligado cumplimiento, sino que es cuestión de saber expresar un arrebatado pasional.”¹². En esta época, se creía que el intelecto del poeta correspondía a todo el torbellino de emociones que en él nacía.

He de confesar que en algunas ocasiones, como a Wordsworth, me pasa algo similar a la hora de crear un poema: una acción, una imagen despierta una emoción y al mismo tiempo esa descarga eléctrica en el cuerpo inspira una postal de palabras. Pero el resultado no se puede imprimir en el momento, se tiene que dejar reposar. En todo ese huracán de sentimientos no se pueden encontrar las palabras exactas para externar lo que uno ve o siente pero en ese intervalo existe algo, una voz –yo así llamo a ese suceso– que se adueña del sentimiento y entonces hurga en el lenguaje para proyectar la postal interior. Como si de la nada surgiera un personaje que pone distancia entre los versos y yo. Es por ello que a veces si me preguntan ¿qué quise decir con los versos? Me paralizó y no sé qué responder.

Con Baudelaire se marca otro cambio en la creación poética, a lo que Horacio Padilla comenta: “A partir de él la escritura comienza a volverse escritura de los nervios”.¹³ No solamente se habla de las emociones más profundas del ser, sino que esas emociones se exponen en su lado oscuro, elevando la consciencia a una escritura plena. Padilla, líneas más adelante, reflexiona sobre el cambio de la poesía a partir de Baudelaire: “Se vuelve arquitectura, la arquitectura del abismo interior”.¹⁴ Inspirado en Edgar Allan Poe,

¹¹ *Ibid.*, p. 283.

¹² *Ibidem.*

¹³ Horacio Padilla, “Prólogo”, en *Las Flores del mal*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2006, p. 7.

¹⁴ *Ibidem.*

Baudelaire concibió la despersonalización en el poema, apunta Hugo Friedrich en su obra *Estructura de la lírica moderna*. Esta despersonalización se refiere a que en la lírica moderna –se le llama así a partir de Baudelaire– se hace consciente la ruptura del poeta empírico con la voz del poema. Esta idea de separación en la lírica moderna, en cuanto que la poesía debe escribirse más con la razón que con el corazón, se puede contraponer con la percepción de algunos románticos, quienes estaban convencidos de que toda construcción poética surgía del frenesí emocional. Yo, en lo personal, estoy de acuerdo con la postura de Baudelaire, quien comienza a esclarecer esta distancia entre el sentir y el pensar.¹⁵

Si seguimos los pasos a esta línea del tiempo de la ruptura entre sujeto empírico y sujeto enunciativo, encontramos que el poeta Arthur Rimbaud continuó con la escuela de Baudelaire en cuanto que habla de una separación consciente entre el poeta y la voz que habla en el poema para trabajar una visión objetiva. Rimbaud, en su texto *Cartas del vidente*, expone una serie de ideas donde explica que existen fuerzas subterráneas que se imponen porque son sólo ellas las que pueden mirar lo que el ojo del hombre común pasa por alto y es por ello que el trabajo del poeta es ser el vidente que ve lo invisible y oye lo inaudible.¹⁶ En esa obra, nos regala su célebre frase ‘yo es otro’, donde nos explica en cierta forma su teoría del sujeto enunciativo: si, en efecto, ‘yo’ soy consciente de que es mi cuerpo el que escribe los versos, pero es ‘otro’ el que habla porque no es mi voz, ni mi pensar lo que está en esas líneas, es a través de mi escritura que alguien habla, sin embargo, no se trata mi voz.

Stéphane Mallarmé es otro de los poetas que se suma a esta escuela de ruptura que comenzó con los románticos. Tedi López Mills, en *La noche en blanco*, recopila lo que

¹⁵ Cfr. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, traducción de Juan Petit, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1959, pp. 49 – 50.

¹⁶ *Ibidem*.

algunos biógrafos exponen acerca de Mallarmé. Uno de esos datos es que a pesar de haber llevado una vida como burgués, la atmósfera del pueblo de Tournon lo empuja para trabajar en lo que él mismo llama su obra más ambiciosa, un libro de arte poética, no llegó a terminarlo en vida pero gracias al intercambio de correspondencia entre algunos de sus colegas después se compilaron esas cartas para crear un libro de ensayos sobre crítica poética. Según se lee en *La Noche en blanco*, Mallarmé despliega toda una teoría ontológica acerca de la voz en el poema. En palabras de Friedrich, “perfecciona la concepción, conocida ya desde Baudelaire”.¹⁷ Sintetizando la aportación que hizo Mallarmé a la lírica moderna, esta consistió en tener una visión más aguda sobre la realidad. Retoma de los neoclásicos la imitación de la naturaleza para plasmar la realidad moderna, pero habla desde la singularidad de un sujeto, como los románticos, con el toque de poeta maldito que heredó de Baudelaire y Rimbaud. Traslada todo ese bagaje a una lírica con definición ontológica, es decir, habla de las oscuras experiencias de la modernidad pero desde la palabra poética. Como expone Friedrich, “justifica ontológicamente la oscuridad de la poesía”.¹⁸

Un caso que ha llamado la atención desde la aparición de las vanguardias es el de Fernando Pessoa y sus heterónimos. Octavio Paz, en el prólogo de una antología de textos de Pessoa que él mismo seleccionó, puntualiza que el fenómeno de la obra del autor no responde a conceptos como anónimo o seudónimo: “La obra seudónima es del autor en su persona, salvo que firma con otro nombre; la heterónima es del autor fuera de su persona...”¹⁹ La frase “mi maestro Alberto Caeiro” es la clave. A través de él, Caeiro, está

¹⁷ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 149.

¹⁸ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹ Octavio Paz (selec., trad., y pról.), *El desconocido de mí mismo. Antología*, 2ª ed., México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010, p. 24.

entrelazada la obra de Pessoa, quien creó “autores” con vida propia, y con vida propia me refiero a que cada uno publicaba sus textos y debatían entre sí. El mismo Pessoa se consideraba un personaje y discípulo de Caeiro. En pocas palabras, la personalidad independiente de cada uno de sus heterónimos es el arte poética de Fernando Pessoa.

En las décadas de 1950 y 1960 aparecen los poetas confesionales. Este grupo de escritores estadounidenses: Robert Lowell, Anne Sexton, Sylvia Plath, Theodore Roethke y Ted Hughes, estaban en contra de una poética impersonal que solo buscaba distanciarse de la emoción original. La poesía confesional se caracteriza por la densidad psicoanalítica del propio poeta que revela datos clínicos y privados.²⁰ Este punto me hace pensar si en verdad los poetas estaban creando obras a partir de lo que sentían o, viceversa, se crearon ellos mismos como personajes de sus propias emociones para vivir según lo escrito.

Capítulo I.2

Los críticos y el sujeto enunciativo

A principios del siglo XX surge la escuela del formalismo ruso. Uno de sus objetivos era aportar una serie de métodos de análisis para distinguir entre los diferentes tipos de lenguaje, es decir, separar el lenguaje poético del lenguaje cotidiano. Algunos de los que integraban el grupo eran Roman Jakobson, Víctor Shklovski, Boris Eichenbaum, Juri Tinianov, Osip Brik, Tomashevky y Vinogradov.²¹

La línea que conecta a los formalistas rusos con el estructuralismo checo y francés respectivamente es Roman Jakobson, quien emigró a Praga para así dar pie al Círculo

²⁰ Fabián O. Iriarte, *Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos*. Cuad. Sur, Let. [online]. 2004, n. 34, pp. 187 – 213. Disponible en: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100111&lng=pt&nrm=iso. Consultado el 19 de abril de 2008.

²¹ Adriana Azucena Rodríguez, *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, UNAM, 2015, p. 33.

Lingüístico de Praga.²² La escuela estructuralista se centró en analizar la literatura a partir de: 1) un estudio científico que desterraría la historia literaria y la crítica biográfica, 2) los principios de la lingüística tomando en cuenta los niveles de la lengua y 3) emplear los conceptos de significante y significado.²³

Ambas escuelas, formalismo y estructuralismo, enfocaron sus métodos para estudiar la poesía desde un análisis lingüístico que sólo tomaba en cuenta propiedades como la fonética, la semántica, la métrica y las figuras retóricas.

Al mismo tiempo que surgía el formalismo en la literatura, en el campo de la filosofía nacía el movimiento de la fenomenología. Aunque Kant y Hegel ya habían mencionado este término en sus estudios fue, Franz Brenton (1838-1917) quien le dio el sentido formal y con ello buscaba oponerse a la idea del psicologismo de la ‘naturalización del pensar y vivir’, es decir, automatizar todo lo que percibimos y hacemos porque esto no le permite al alma o la conciencia desarrollarse. De acuerdo con la fenomenología, “[...] en la conciencia de nuestro vivir podemos descubrir esencias y sentidos ideales e intemporales. Apuesta decididamente por la comprensión y por la posibilidad del conocimiento suprasensible –que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual, tanto para comprender el mundo como para dirigir la vida”.²⁴

²² David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 432.

²³ David Viñas Piquer, *op. cit.* p. 428. “Saussure en su teoría lingüística reemplazó el representante y lo representado por el *significante** y lo *significado**, y reservó la palabra signo, especializándola, para designar el conjunto de ambos aspectos. Así, significante y significado son los dos términos de la relación de *significación**, y el significante difiere del significado en que es un término mediador”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª Edición, México, Porrúa, 2004, p. 462.

²⁴ Sergio Sánchez-Migallón Granados, *Fenomenología*, en Fernández Labastida, Francisco – Mercado, Juan Andrés (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2014/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html> Consultado el 21 de octubre de 2018.

De esta escuela filosófica surgieron personajes como Carl Stumpf (1848-1936), Alexius Meinong (1853-1920), Gaston Bachelard (1884-1962), Edith Stein (1891-1942), Martin Heidegger (1889-1976) y Roman Ingarden (1893-1970).²⁵

Pero, ¿por qué estoy hablando de filosofía en un trabajo recepcional de literatura? Pues como mencioné páginas atrás, los lingüistas estructuralistas se enfocaron sólo en segmentar lo que a simple vista se observa en un poema— los tropos de dicción y pensamiento, la sintaxis, etc.— También, como expuse en el párrafo anterior, la fenomenología inició un nuevo enfoque de conocimiento que profundiza en el contenido de un poema lírico, para comprender de forma consciente los actos cognoscitivos de la creatividad.

Siguiendo la línea de la filosofía, el primer trabajo de Roman Ingarden, *La obra de arte literaria* (1998 en español) enlista una serie de herramientas que revelan cómo está estructurada una obra de arte literaria más allá de lo que presentaron los estructuralistas. En el prólogo, Gerald Nyenhuis parafrasea a Ingarden: “[...] la obra de arte literaria es un objeto complejamente estratificado, cuya existencia depende de *actos intencionales* tanto del autor como del lector [...]”.²⁶ En dicho texto, Ingarden explica una serie de estratos esquematizados de los que se compone una obra literaria, como: 1) los sonidos verbales que es el estrato fonético, 2) el estrato semántico que se refiere a los sentidos verbales, a los sentidos de las oraciones y a los elementos indeterminados (lugares, tiempos, eventos, etc.) 3) conjunto de circunstancias o estados de asuntos, los objetos proyectados y representados, son los correlatos intencionales de las oraciones y 4) los aspectos esquematizados, bajo los

²⁵ *Ibidem*. Como dato curioso Sigmund Freud fue alumno de Franz Brenton.

²⁶ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis H., Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 17.

cuales los objetos aparecen en la obra. *The Cognition of the Literary Work of Art*²⁷ (1971 en inglés) es la continuación del trabajo de Ingarden, en ella explica el concepto de cuasijuicio, noción que ayuda a distinguir textos científicos de los textos literarios. Los cuasijuicios son oraciones que sólo son verdaderas dentro de la historia que cuenta un texto literario pero no se pueden sacar a la vida real como los juicios verdaderos de un texto científico. En cambio, aclara que los poetas emplean señales especiales que le hacen distinguir al lector que lo que lee no es un documento científico. En lógica, dichas señales son signos de afirmación que distingue de los juicios genuinos de las meras proposiciones afirmativas. Sin embargo estas señales no se usan en el lenguaje coloquial ni en el lenguaje literario (con excepción del lenguaje lírico).

Para adentrarnos al tema de lo que denominó Ingarden como ‘ego lírico’ (sujeto lírico), el autor aclara que no todos los poemas líricos contienen las características que él mismo enlista, por lo mismo no es conveniente generalizar dichas características: “[...] lyric poems are so diverse in form, function, and artistic means, and so extraordinarily rich in aesthetic effects, that we run the danger of having to undertake the analysis anew for each genuine lyric poem in order to avoid inadmissible generalizations.”²⁸ Ahora bien, Ingarden concibe a la voz que habla en el poema lírico como ego lírico o sujeto lírico. Su existencia depende de los actos intencionales del autor, existe sólo en la imaginación de su

²⁷ Aclaro que tomé como referencia la obra en inglés porque es una traducción directa de la obra escrita originalmente en alemán y la versión al español es una traducción del inglés y se corre el riesgo de perder algunos conceptos específicos del autor. Por otra parte, esta obra *The Cognition of the Literary Work of Art* es la que contiene el capítulo relacionado con el tema de este trabajo, lo que Ingarden denomina ‘sujeto lírico’. Las letras en cursivas son mías.

²⁸ Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth Olsen, Northwestern University Press, Studies in phenomenology & existential philosophy, Illionois, 1973, p. 262-263. “[...]. Los poemas líricos son tan diversos en forma, función y medios artísticos, y tan extraordinariamente ricos en efectos estéticos, que corremos el peligro de tener que llevar a cabo el análisis de nuevo para cada poema lírico genuino para evitar generalizaciones inadmisibles”. Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, traducción del inglés de Gerald Nyenhuis H., Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras, México, 2005, p. 312.

creador y es proyectado por el contenido de las oraciones que pertenecen al poema. Por lo tanto, el sujeto enunciativo (sujeto lírico) no es más que un elemento en el poema, como ocurre en la novela con el narrador, y no se debe confundir con la psicología del autor: “In the intention of the poet, the lyrical subject need not be himself at all. It can be a completely fictional figure, into which the poet transposes or feels himself or which serves him as a mask, behind which he conceals himself”.²⁹

La teoría lingüística de Käte Hamburger se basa en lo que han dicho algunos filósofos como Roman Ingarden, J. St. Mill, E. Husserl, L. Wittgstein, Martin Heidegger, entre otros. En su libro *La lógica de la literatura* (1957) propone una crítica literaria desde la *lógica del lenguaje*, pues consideró que la crítica literaria ha abordado el tema del lenguaje literario en dirección errónea desde el comienzo³⁰ por no percatarse de que la capacidad del lenguaje es expresar pensamientos, esto es, no somos conscientes del proceso que hace nuestro cerebro. A través de nuestros sentidos sintetizamos esa realidad en pensamientos, luego esos pensamientos pasan por otro procedimiento para externar el sentir del ser por medio del habla. El último paso es concretizar esas ideas para que queden inscritas en un sistema de signos. Por lo tanto, cuando hablamos de una teoría de la lógica del lenguaje nos referimos, de forma ingenua, al fenómeno de expresar la realidad, una realidad que depende de la perspectiva del individuo.

Primero, ¿qué quiere decir lógica de la enunciación? La voz en el poema debe ser comprendida a partir de su naturaleza de sólo enunciar, Hamburger dice al respecto: “[...]”

²⁹ *Ibid.*, p. 264. Las letras en cursivas son mías. “En la intención del poeta, el sujeto lírico no necesita en absoluto ser él mismo. Puede ser una figura completamente ficticia, a que *el poeta se transpone o se siente y le sirve de máscara*, detrás de la cual se oculta”. *Ibid.*, p. 314.

³⁰ Aristóteles estudió el arte literario como objeto de estética (figurativo) y no de pensamiento (lenguaje), la épica y drama son los únicos que aparecen en su arte poética, el género lírico no lo explicó por no tomar en cuenta la lógica de lenguaje. Käte Hamburger, *La lógica de la literatura*, traducción de José Luis Arántegui Madrid, Visor, 1995, p. 16.

la enunciación lírica no quiere cumplir función alguna en un contexto de realidad el sujeto enunciativo lírico se plantea como problema, que no por azar ha sido objeto de disputas y discusiones en la teoría literaria”.³¹ Es decir, entendamos que el sujeto enunciativo sólo existe en el texto, podemos deducir que por hablar de la lógica del lenguaje se confunda el autor (individuo) con la voz que habla en un texto, pero no se ha penetrado en la idea de que el poeta es sólo un mediador de pensamientos que crea un personaje de acuerdo a lo que piensa en ese momento y es el personaje quien está hablando en ese momento porque cinco minutos después el poeta cambió esa perspectiva y vuelve a crear otra voz que se asemeje a lo que está pensando ahora. Líneas más adelante agrega: “[...] el yo lírico es un <<yo ficticio>> [...] la idea de lo subjetivo <<<desvía la atención>> hacia el sujeto real, el que habla”.³²

En el capítulo dedicado exclusivamente al poema lírico, *El género lírico*, explica que el lenguaje lírico responde al sistema enunciativo, por lo que ella emplea el concepto de ‘sujeto enunciativo’ y me parece acertado el término para emplearlo en este trabajo porque es evidente así su función, de sólo enunciar, y en consecuencia no debería confundirse un poema con una postura autobiográfica. Muchas veces ocurre de que ni el propio autor es consciente del fenómeno que suscita la creación de un poema.

El aporte de Hamburger es establecer al sistema enunciativo como punto de partida para la creación de la lírica: “(...) el lenguaje que crea el poema lírico corresponde sin embargo al sistema enunciativo. Y esto *constituye un primer fundamento estructural del hecho de que experimentemos un poema de manera completamente distinta que una obra narrativa o dramática*. Pues sentimos el poema enunciación de un sujeto enunciativo. *El*

³¹ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 183.

³² *Ibidem*.

tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo”.³³ Experimentar el poema lírico de forma distinta a uno narrativo o dramático es lo que podría confundir al lector. Al ‘yo’ del poema lírico de inmediato lo asociamos con la voz del autor, dejamos que ese pronombre nos extasíe y el poder que tiene sobre nosotros se enlaza con nuestra pasión más profunda, no nos permite pensar si esa voz es realmente la memoria del autor:

Lo que vivimos es al sujeto enunciativo lírico y nada más. No rebasamos su campo vivencial, en el que nos mantiene cautivos. Pero esto quiere decir que *vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo que no puede ser referida sino a él mismo*. Eso es precisamente lo que diferencia la vivencia lírica de la que se tiene de una novela o drama, que no *vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia*, ficción o ilusión. Nuestra forma de captar el poema es en gran medida revivirlo.³⁴

Käte Hamburger y Roman Ingarden³⁵, ambos discípulos de Husserl, mantienen un debate directo, cada uno desde su perspectiva, lingüística y fenomenológica respectivamente. A grandes rasgos el debate que plantea Hamburger es sobre la teoría de Ingarden de los cuasijuicios. Recordemos que los cuasijuicios son las oraciones de una obra de arte literaria que no se pueden tomar como juicios auténticos, sin embargo, dichas oraciones literarias se trasponen al grado de encontrarse casi en el ámbito de los juicios auténticos, en otras palabras, la realidad que se plantea en textos literarios obedece a que el autor recrea una realidad a partir de su realidad existente, esto con base en la doctrina de la fenomenología. Con lo que respecta a Hamburger, ella explica que la lingüística plantea que desde la lógica del lenguaje, el sistema enunciativo indica de principio que una obra

³³ *Ibid.*, p. 153. Las letras en cursivas son mías.

³⁴ *Ibid.*, p. 182. Las letras en cursivas son mías.

³⁵ Käte Hamburger abrió el debate en su obra *La lógica de la literatura* e Ingarden la menciona en *The Cognition of the Literary Work of Art* para referir que es en la segunda edición de *La obra de arte literaria* que hace una extensa aclaración a cada uno de los puntos que establece Hamburger.

literaria contiene una realidad autónoma y que por lo mismo se le debe despojar de cualquier conexión con una realidad existente del autor. Sin embargo, después de este debate que mantuvieron ambos autores, concuerdan en que existe una línea divisoria entre el autor de poemas y la voz que habla en el poema.

Emile Benveniste, motivado por la importancia del concepto saussureano de arbitrariedad del signo,³⁶ escribe una serie de ensayos que más tarde se recopilarían en los dos tomos de *Problemas de lingüística general* (1966). En uno de los textos, dice Benveniste que es visible una separación del autor frente a la voz de lo escrito, porque al emplear el pronombre ‘yo’ su existencia sólo depende de su ejercicio: “Es, con todo, un hecho a la vez original y fundamental el que estas *formas ‘pronominales’ no remitan a la ‘realidad’ ni a posiciones ‘objetivas’ en el espacio o en el tiempo, sino a la enunciación, cada vez única, que las contiene y hagan reflexivo así su propio empleo*”.³⁷ Entonces, asevera que la figura del autor no es el ‘yo’ de lo enunciado. Al igual que Hamburger, Benveniste postula: “El lenguaje ha resuelto este problema creando un conjunto de signos ‘vacíos’, *no referenciales* por relación a la ‘realidad’, siempre disponibles, y que se vuelven ‘llenos’ no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso”.³⁸

Roland Barthes en la *Muerte del autor* (1968), dice que no se puede entender la obra poética desde lo biográfico; la lingüística nos dice que esto es incorrecto. El lenguaje escrito sirve para ‘representar’ la realidad no para tomarla como una copia fiel: “[...] la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro,

³⁶ “El principio de la arbitrariedad del signo radica en que la vinculación entre significante y significado no obedece a motivación o necesidad alguna, por el contrario, se trata de un lazo arbitrario: es un acto independiente del hablante, aunque no de una libre elección”. Laura Páez Díaz de León editora, *Variantes contemporáneas del pensamiento social francés*, UNAM – Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Acatlán, Serie Antologías Universitarias No. 4, México, 2002, p. 195.

³⁷ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, 19ª edición, México, Siglo Veintiuno editores, 1997, p. 175. Las letras en cursivas son mías.

³⁸ *Ibidem*. Las letras en cursivas son mías.

compuesto oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, [...] en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”.³⁹ En el poema, el pronombre ‘yo’ se emplea únicamente para que exista el lenguaje, para pronunciar no para crear una persona: “[...] lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie” [...]”.⁴⁰

En *¿Qué es un autor?* (1969), Michel Foucault plantea una serie de cuestionamientos que surgieron a raíz del tratado de Roland Barthes. Foucault en comparación de Barthes, señala que no es posible eliminar la figura de autor por completo y con su tesis quiere llenar el espacio que dejó la “muerte del autor”. Aportó dos conceptos: ‘el nombre de autor’ y ‘el nombre propio’, el nombre de autor es el que nos ayuda a agrupar las obras de una misma persona. En cambio, el nombre propio es una función de autor en el texto, que sólo indica el punto de partida de una obra, y el asignarlo a un texto es solo la forma de ser del discurso. Al respecto dice:

[...] la función de autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; *no se remite pura y simplemente a un individuo real*, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puede ocupar diferentes clases de individuos.⁴¹

³⁹ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en: *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan (coordinadora), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 101.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴¹ Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en: *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan (coordinadora), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 125. Las letras en cursivas son mías.

Entonces, la función de autor sólo sirve para diferenciar texto de otros textos, para cuestiones jurídicas –los derechos de autor– y como una aproximación a la época en que se escribió. A lo que Foucault se refiere con el desarrollo de los egos, que van en torno a la función de autor, es que en primer lugar está un ego que expone una hipótesis, seguido del ego que quiere demostrar dicha hipótesis y por último, el ego que habla de los problemas a los que se enfrentó para obtener los resultados. A pesar de ello, la función de autor no se da por ninguno de estos egos, sino: “[...] que no serían entonces más que el desdoblamiento ficticio”.⁴² Esta visión me parece interesante porque podría dar otra representación del sujeto enunciativo como un desdoblamiento del autor.

El estudio que desarrolló Gérard Genette en *Ficción y dicción* (1991) tomó como referencia a Roman Jakobson acerca de la literaridad. La literaridad se refiere a lo que hace que un mensaje verbal sea vuelta arte. Al igual que Käte Hamburger, Genette hizo un intento de querer integrar el lirismo en el género de la ficción y, parafraseando a Hamburger declara que en una oración de una obra lírica se expresa un ‘yo’ indeterminado, lo que resulta en una forma de ficcionalidad atenuada, con esto denuncia que las dos poéticas esencialistas aristotélicas (ficción y mimesis –poesía–) no son capaces de albergar toda la esfera literaria, a ellas se les escapa la historia, el ensayo, la autobiografía. Y, yo añadiría, los demás textos literarios híbridos que fueron surgiendo a lo largo del tiempo con las vanguardias, y que son otros claros ejemplos de constitución entre ficción y poesía. Genette propone agregar a esas formas poéticas la de la dicción, y expone: “Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario [...] la literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales”⁴³ Hasta este punto

⁴² *Ibid.*, pp. 124-125.

⁴³ Gérard Genette, *Ficción y Dicción*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1962, p. 27.

Genette clasifica a la poesía –lirismo– en la forma de la dicción, sin embargo, aclara que este género es muy escurridizo porque a veces oscila entre la dicción y la ficción. Más adelante, el autor explica que la ficción y dicción son modos de literaridad totalmente heterogéneos por su carácter intransitivo, sobre este carácter, dice Genette: “[...] su significación es inseparable de su forma verbal: intraducible en otros términos y, por tanto, destinada a hacerse <<reproducir [sin cesar] en su forma>>”⁴⁴. Otra de sus propuestas es la de la poética condicionalista cuyo principio es, en palabras de Genette: “considero literario todo texto que provoque en mí una satisfacción estética”⁴⁵, por lo tanto, la esencia de esta poética es más intuitiva y ensayística que teórica. No obstante, Genette propone que la poética condicionalista no sustituya por completo a las poéticas esencialistas, sino que se unan, para así, juntas, puedan ser universales y abarcar cada una desde su campo la esfera de la literaridad dice al respecto: “[...] acoger textos que, al no pertenecer a esa lista canónica – las poéticas esencialistas de Aristóteles –, podrían salir y entrar de la esfera literaria al albur de las circunstancias y según ciertas condiciones [...] de calor y presión”.⁴⁶ Como resultado tenemos que, en este caso y basándome en Genette, la poesía lírica, dependiendo de la intención que contenga el lenguaje, puede ser sólo ficción o sólo dicción o ambas, ya que combina la dicción en cuanto a la construcción de los versos pero también a la ficción por la realidad que crea en los versos aunque esta sea tomada de la vida cotidiana, “[...] no es impropio que un texto satisfaga a la vez dos criterios de la literaridad: por el contenido ficcional y por la forma poética. Lo más grave es *la incapacidad de nuestras dos poéticas esencialistas, incluso unidas, [...] para abarcar por*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ *Idem.*

sí solas la totalidad de la esfera literaria".⁴⁷ Y es que la poesía lírica es un género literario que se mueve con soltura, nace de la imaginación del autor para reescribirse en la realidad del texto.

Dominique Combe en *La referencia desdoblada* (1996), propone que al sujeto lírico se le considere como una figura retórica, por su naturaleza mediadora entre lo ficcional y la redescrición de la realidad.⁴⁸

Existen otros autores que han hablado acerca de este tema, el sujeto lírico (enunciativo), pero como es una categoría relativamente joven, a partir de 1998 el contenido de dichas exposiciones se vuelve un tanto repetitivo en el sentido de que se limita a hacer un recuento histórico del sujeto enunciativo: Sultana Wahnón, con *Ficción y dicción* (1998),⁴⁹ José María Pozuelo Yvancos con su obra *¿Enunciación lírica?* (1998)⁵⁰, y Ángel Abuín González, que con su ensayo *El poeta como hommo dúplex* (1998) devela su postura de que en el poeta confluyen varias voces como en una especie de diálogo interior.⁵¹

En México, la poeta Lorena Ventura escribió en su ensayo *El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética*, comparte la postura de separar poeta y sujeto

⁴⁷ *Idem*. Las letras en cursivas son mías.

⁴⁸ Dominique Combe, "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", En: *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (comp.), Arcos/Libros S.L., 1999, pp. 43-75.

⁴⁹ Sultana Wahnón, "Ficción y dicción en el poema", en: *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 77-110.

⁵⁰ José María Pozuelo Yvancos, "¿Enunciación lírica?", En: *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 43-75.

⁵¹ Ángel Abuín González, "El poeta como Homo dúplex: ironía romántica y multiplicidad enunciativa", En: *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 111-134.

enunciativo: “El sujeto lírico enaláxico⁵² de la poesía moderna podría concebirse entonces, de la misma manera que el sujeto poético romántico, como una instancia mediadora entre la ficción y la autobiografía, un sujeto figural que, concibiéndose a sí mismo como otro, nunca estuvo más cerca de la ficción”.⁵³

Hasta aquí, la discusión nos muestra el estado actual del tema que ocupa este trabajo. Puedo señalar que los poetas y críticos que he citado van de la mano en la teoría del sujeto enunciativo, concuerdan en que sí existe una separación entre el poeta empírico y el sujeto enunciativo: cada uno habla desde su área de especialización, que va desde la filosofía, pasando por la lingüística, hasta la semiótica. Ahora el progreso de la discusión de este sujeto enunciativo o sujeto lírico es precisamente eso, ¿es la voz en el poema lírico completamente autónoma, o es un punto de referencia de la realidad del creador (el poeta)?

⁵² Enaláxico viene del concepto enálage (o translación, como lo expone Helen Beristáin) que es una figura retórica de dicción y consiste en que algunas palabras cambien su función gramatical para desempeñar otro que habitualmente no les corresponde. Un ejemplo es cuando se emplea un adjetivo como adverbio. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª Edición, México, Porrúa, 2004, p. 495.

⁵³ Lorena Ventura, “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”, En: *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (editores), Querétaro, Valparaíso México, (s.f.) pp. 243-265.

CAPÍTULO II

CLASIFICACIÓN DE LOS DEÍCTICOS DE PERSONA LÍRICA

Con lo expuesto en el capítulo anterior, tenemos que la poesía lírica no es completamente un discurso de dicción sino que tiende a comportarse también como discurso de ficción. El poema lírico es ficcional porque maneja el lenguaje a manera de representación de la realidad, es decir, imita el acto comunicativo como reconstructor de realidades donde el lector mientras aprecia dicha construcción debe deducir lo que hace que esta comunicación funcione.⁵⁴ Esta diferencia entre dicción y ficción podría notarse si se conocen las vivencias del poeta que son las que denotan alguna pista de la voz enunciativa en el poema, pero esto no es suficiente. O si conocemos al personaje que habla en el poema, como en el poemario del poeta Héctor Carreto, *El testamento de Clark Kent*, donde habla Superman.

Para este segundo capítulo me he enfocado en la forma ficcional del discurso poético. Así como fueron surgiendo las diferentes aportaciones al campo de la modalización narrativa, en esta ocasión quiero exponer el aporte que sí se ha estado realizando a la teoría de la poesía lírica pero que por alguna razón se ha pasado por alto y creo que es interesante e importante tomarla en consideración ya que puede ser de ayuda para la creación poética y para la crítica literaria.

Durante la licenciatura me sentía un tanto frustrada porque veía que existe mucho material para desarticular un texto narrativo, empero para estudiar la poesía lírica percibía que sólo se trabajaba sobre la piel pero no había las herramientas para estudiar sus entrañas.

⁵⁴ Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1990, pp. 225-226.

Como poeta, al momento de gozar el proceso creativo sentía que se dejaban muchas cosas descartadas cuando se analizaba un poema lírico. El resultado que me dio el pensar en ello es un análisis de los diferentes tipos de deícticos de persona –líneas más adelante detallo este concepto– en que se desenvuelve el sujeto enunciativo. Dicho cuadro no surgió de la noche a la mañana, de hecho es un estudio que se ha hecho a lo largo de la historia, y como menciona Ángel Luján Atienza en su libro *Cómo se comenta un poema* (1999) se tiene registro de que este análisis probablemente comenzó más o menos en 1962 por Samuel R. Levin con su obra *Estructuras lingüísticas en la poesía* (1962 en inglés)⁵⁵. Lo que propongo en este trabajo es una comparación entre lo expuesto por Ángel Luján y el estudio de narratología. Tomo como referencia la narratología porque creo que es un estudio más sólido, pues ya lleva años siendo aceptada entre los críticos y esto puede ayudar a que la clasificación lírica se vaya registrando en la crítica literaria.

Basándome en la opinión de Gérard Genette acerca de que la poesía lírica es tanto dicción como ficción dependiendo de lo que aparece escrito en el poema, más no en lo que el autor quiso decir, en este capítulo me enfoco en la configuración de la poesía lírica como ficción y propongo clasificar las diferentes formas en que varía la voz lírica como sucede en los relatos con el narrador.

Antes de llegar a dicho propósito me gustaría retomar lo que se ha hecho con respecto a la figura del narrador. Según el planteamiento de Tzvetan Todorov, del que nos habla Adriana Azucena Rodríguez en su libro *Las teorías literarias y el análisis de textos* donde compila los métodos de estudio de las teorías literarias más representativas para textos literarios, existen tres tipos de relación principales:

⁵⁵ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 227.

1. El narrador sabe más que sus personajes; no explica cómo adquirió sus conocimientos pero sus personajes no tienen secretos para él, incluso conoce los deseos secretos que él mismo ignora (narrador > personaje).
2. El narrador sabe lo mismo que los personajes, no puede explicar los acontecimientos antes de que los personajes lo hagan. El narrador sólo puede seguir a uno de algunos de los personajes (narrador = personaje).
3. El narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describir sólo lo que se percibe, pero no tiene acceso a ninguna conciencia. El narrador es un testigo que ni siquiera desea saber (narrador < personaje).⁵⁶

Otro autor que ha estudiado las variantes del narrador en el relato es el mexicano Alberto Paredes. En la introducción de su obra *Las voces del relato* presenta cómo es la relación del autor con el narrador en el relato, dice al respecto: “[...] el narrador es una de las piezas básicas en la construcción de la filosofía del autor. Su labor adquiere mucha importancia porque favorece el conocimiento del pensamiento del autor [...] afecta orgánicamente al texto”.⁵⁷ Lo mismo ocurre en la poesía lírica en la relación del sujeto enunciativo con el poeta, pues, a veces, cuando se lee el poema creemos que nos adentramos a la cosmovisión del poeta, sin embargo, tanto narrador como sujeto enunciativo sólo son recursos literarios, como líneas más adelante aclara Paredes: “[...] el narrador en cuestión es un elemento de las relaciones que el lector tiene con la obra y el autor”.⁵⁸

Recapitulando, la clasificación que se ha hecho a lo largo de los estudios en narratología de los diferentes tipos de narradores es: 1) narrador en primera persona que es cuando la narración se deja a cargo de alguno de los personajes, 2) narrador en segunda cuando la enunciación se emite desde un ‘yo’ que le habla un ‘tú’ que sería al personaje o a

⁵⁶ Adriana Azucena Rodríguez, *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, UNAM, 2015, p. 77.

⁵⁷ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 45.

⁵⁸ *Ibidem*.

los personajes y 3) narrador en tercera persona, este tipo de narrador se caracteriza por describir a los personajes desde el morfema gramatical ‘él’.⁵⁹

Como bien declara Arcadio López Casanova en su obra *El texto poético* (1994), el estudio narratológico no se puede aplicar tal cual a la poesía lírica⁶⁰ y concuerdo con él, ya que el tratamiento del narrador no es el mismo que el del sujeto enunciativo. Si bien es muy estrecha la línea que separa la narración de ficción de la poesía, hay diferencias: típicamente, el narrador usa verbos en pasado y en tercera persona gramatical, mientras que en la composición lírica, generalmente el sujeto enunciativo habla de una situación vivida por él y en presente. Así pues, lo que desarrollo en este trabajo recepcional es comparar algunas de las características de los diferentes tipos de narradores con las voces líricas.

Me parece que el estudio de Arcadio López va en otra dirección: más que en lo formal, se centró en el contenido del poema. Esto confunde a la hora de aplicar la clasificación. Por ejemplo, en el caso de la categoría de Canción⁶¹, con el ‘yo’ comienza enfocándose en lo que está escrito, pero termina mezclando desde dónde habla ese pronombre o si es a alguien más contando la historia, ya que el autor expone que existen tres tipos de desdoblamiento de la primera persona del singular, que descarto porque ya no tiene caso alejarse de lo que se enuncia en el texto para explicar cómo el ‘yo’ se habla a sí mismo. Cuando apliqué estos criterios en algunos poemas para usar aquí como ejemplos, la clasificación se me desbordó porque hay un sinnúmero de poemas que se dejarían sin clasificar y otros que cabían en más de una categoría. Sin embargo, el estudio de Ángel Luján como

⁵⁹ Alberto Paredes, *op. cit.*, pp. 41-92.

⁶⁰ Arcadio López Casanova, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, Biblioteca Filológica, 1994, p. 26

⁶¹ Arcadio López Casanova, *op. cit.*, p. 64.

es una clasificación ‘general’, es decir, no va a los detalles de cómo escribió el autor porque se delimitó sólo a lo que dice el texto, casi siempre se pueden clasificar todos los poemas. El ‘casi’ lo dejo abierto al continuo ejercicio que realizamos los poetas de buscar nuevas formas de reinventarnos. Por lo anterior he decidido dirigir esta investigación al trabajo de Ángel Luján porque hablar de *deícticos* va más orientado hacia el concepto de *sujeto enunciador*, es decir, tanto el concepto de *deíctico* como el de *sujeto enunciador* se refieren a observar lo que está escrito mas no a interpretar lo que el autor quiso decir en el poema. Mi aporte en esta clasificación fue agregar la orientación lírica a la clasificación que expone Ángel Luján para que no se confunda con la clasificación de narratología. Es por ello que le nombro deícticos de persona ‘lírica’ a lo que él sólo llamó *deícticos de persona*.

Por consiguiente, la clasificación general de los deícticos de persona lírica que propongo es: 1) enunciador en primera persona, 2) enunciador en segunda persona y 3) enunciador en tercera persona. Cada una se subdivide en otras características.

Antes de llegar a las categorías del sujeto enunciativo me gustaría aclarar un concepto que expone Arcadio López Casanova en su investigación. El concepto de *hablante lírico* se refiere al intermediario entre el poeta y el texto, es el enunciador que habla en el poema, el autor lo equipara con el narrador.⁶² Para este trabajo yo nombraré al hablante lírico como sujeto enunciativo por su naturaleza de enunciar que me permite delimitar las fronteras de estudio con lo que solamente está escrito. De la misma manera retomo la clasificación que realizó Ángel Luján de los deícticos de persona y, como mencioné líneas atrás, llevaré a cabo una comparación con algunas de las características de los tipos de narrador.

⁶²Arcadio López, *op. cit.*, p. 59.

II.1.1 SUJETO ENUNCIATIVO EN PRIMERA PERSONA

Esta categoría se puede identificar por la forma predominante del ‘yo’ y los verbos conjugados en la primera persona gramatical. Arcadio López Casanova lo describe en estos términos: “[...] el autor [...] se ha ficcionalizado en un hablante lírico (sujeto enunciativo)”.⁶³ Es por ello que se llega a pensar que es el pensamiento del poeta. De la misma forma Alberto Paredes define al narrador en primera persona y expone que es una clase de narración que se deja a un personaje que puede desempeñar un doble rol, el de narrador (como el de tercera persona) y el de formar parte de la trama.⁶⁴ Otra cosa que se me hace interesante por su estrecha relación con esta categoría lírica y la del narrador en primera persona –que le da justo al punto– es lo que menciona Alberto Paredes en la siguiente cita:

El autor de la cosmovisión en primera persona y su texto invitan con insistencia al lector a que también se proclame como individualidad subjetiva y extraiga las riquezas que esto conlleva [...]. En estos casos, así como el personaje-narrador es el *alter ego* del autor, *el lector queda convidado a pronunciar en voz alta ese yo* con el cual el texto irrumpe [...], y a ser él mismo ese yo que vive y cuenta desde su posición personalísima.⁶⁵

Primera persona propia

El sujeto enunciativo aparece con la marca gramatical ‘yo’ para describir, contar su propia historia o bien, da su punto de vista de los hechos. Ángel Luján Atienza hace hincapié en que el sujeto puede presentarse con el nombre del poeta pero esto no quiere decir que es el poeta el que emite los juicios, más bien es una especie de *alter ego*—como

⁶³ Arcadio López Casanova, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁴ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁵ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 75. Las letras en cursivas son mías.

mencioné líneas arriba— del poeta.⁶⁶ El siguiente fragmento del poema de Vicente Huidobro, *Altazor* es un ejemplo de ello: “Nací a los treinta y tres años, / el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.”⁶⁷ Aparece el pronombre ‘yo’ conjugado en el verbo ‘nacer’ que enmarca la enunciación.

Primera persona ajena

El sujeto enunciativo aparece con alguna marca en el texto que nos da indicios de que se aleja totalmente a la imagen del poeta. Como lo indica el nombre de la categoría, es alguien o incluso algo más emitiendo el discurso.⁶⁸ Esta categoría la comparo con el narrador protagonista debido a la individualidad de su desarrollo en el texto, los acontecimientos le suceden a esa voz enunciativa y ella misma es quien recibe los efectos.⁶⁹ El poemario *Testamento de Clark Kent* del poeta Héctor Carreto relata la vida del héroe de historieta Superman, y el poema *Disfraz* es un claro ejemplo de esta categoría: “Lo siento, mamá, no puedo salir así. / Me avergüenza vestirme con mallas azules / y tanga roja, y mira qué botas /—ridículos bastones de caramelo— / Si salgo por la ventana, / mis amigos me arrojarían piedras. / Mejor me protejo con anteojos, / me fundo con la masa/ y me arrastro calles arriba.”⁷⁰ Aunque el poema aparece escrito en primera persona singular existen marcas, como en “vestirme con mallas azules” y en “tanga roja”, que no nos hacen pensar que es el poeta el que está hablando, esas pistas nos refieren al personaje de historieta que

⁶⁶ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁷ Vicente Huidobro, *Altazor*, Madrid, Compañía iberoamericana de publicaciones, 1931, disponible en forma digital en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/altazor--0/html/ff25e1d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consultado el 13 de abril de 2019.

⁶⁸ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁹ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰ Héctor Carreto, *Testamento de Clark Kent*, México, Almadía, 2015, p. 17.

es popularmente conocido y el poeta hizo bien en escoger a este personaje por la imagen pública que es.

Primera persona generalizada

El sujeto enunciador se pronuncia con un ‘nosotros’ que refiere a la humanidad o algún grupo social.⁷¹ Para ejemplificar este sujeto enunciativo opté por un poema de José Emilio Pacheco: “Nuestro pueblo practica la moral / Y hace de cada acto una lección ética. / Aquí nunca enterramos a los muertos. / Los dejamos pudrirse en la plaza pública / [...]”⁷² La primera persona plural en que están conjugados los verbos hace visible la característica de este sujeto enunciador.

II.2.1 SUJETO ENUNCIATIVO EN SEGUNDA PERSONA

Aquí nos encontramos ante un sujeto enunciativo que le habla a un tú lírico.⁷³ Por su parte Ángel Luján no entra en detalles y sólo enumera las diferentes posibilidades en que este enunciador se manifiesta. Para la narratología el narrador en segunda persona aparece de forma esporádica. De igual forma que en la lírica, la principal característica de este narrador es dirigirse desde un ‘yo’ a un ‘tú’ y ese a quien se dirige el narrador es el único consciente de sus palabras.⁷⁴

Segunda persona determinada o propia

⁷¹ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, pp. 233-234.

⁷² José Emilio Pacheco, “Moralidades”, en *Como la lluvia*, México, El Colegio Nacional, Era, 2009, p. 51.

⁷³ Arcadio López Casanova, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁴ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 92.

El sujeto enunciativo le habla a un ‘tú’ (singular o colectivo) que se puede identificar a veces porque aparece el nombre propio o simplemente con el pronombre.⁷⁵ Un caso es el poema de Marina Tsvetaeva, “A Ajmátova”: “¡Oh musa del llanto, la más bella de las musas! / Oh loca criatura del infierno y de la noche blanca. / Tú envías sobre Rusia tus sombrías tormentas / Y tu puro lamento nos traspasa como flecha. / Nos empujamos y un sordo ah / De mil bocas te jura Fidelidad, Anna / Ajmátova. Tu nombre, hondo suspiro, / Cae en ese hondo abismo que carece de nombre. [...]”⁷⁶ Aparece el ‘tú’ con nombre propio.

Segunda persona imposible o impropia

Al igual que en la categoría anterior el sujeto enunciativo le habla a un ‘tú’ pero en esta ocasión se trata de un ser inanimado, un Dios, un animal o de ideas abstractas.⁷⁷ Ejemplo de este enunciativo lo podemos leer en Netzahualcoyotl, *Solamente él*: “[...] Realidades preciosas haces llover, / de ti proviene tu felicidad, / ¡Dador de la vida!”⁷⁸ El enunciativo desde afuera del poema le habla a un tú, un Dador de la vida que se podría entender como un ser supremo.

Autocomunicación

Es un caso de desdoblamiento del enunciativo donde el ‘tú’ se identifica con el ‘yo’ del enunciado.⁷⁹ “Retrato” de poeta, soneto de Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga ilustra de forma precisa estas características, abre con: “¡También tú aquí, hermano, amigo,

⁷⁵ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 235.

⁷⁶ Marina Tsvetaeva, *A Ajmátova*, formato digital, disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/a-ajmatova/>, consultado el 20 de octubre de 2019.

⁷⁷ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁸ Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, Estado de México, Siglo veintiuno editores, 2^{da} edición, 1972, p. 81.

⁷⁹ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 238.

[...]” y a lo largo del poema Fray Hortensio desarrolla la contemplación de sí mismo pero desde un cuadro que se le realizó en el siglo XV. Otra estrofa deja en claro esta situación: “Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente / Sentado ahí, en dejadez airoso, / La mano delicada marcando con un dedo / El pasaje en el libro, erguido como a escucha / Del coloquio un momento interrumpido, / Miras tu mundo y en tu mundo vives. [...]”⁸⁰ A veces el enunciador invoca sin dirigir el enunciado, sin buscar respuesta, es más como un monólogo donde se habla a sí mismo. Ejemplo de esto es un fragmento del poema *Caminos del espejo* de Alejandra Pizarnik que comienza “I. Y sobre todo mirar con inocencia.”⁸¹ La línea que a continuación transcribo es la que nos interesa para este fin: “VI. Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”⁸² El título del poema nos ayuda a ubicar al destinatario del poema. Con la mención de un espejo ya de inicio el lector sospecha que se va a hablar del reflejo de quien habla en el poema.

Generalizada

Existen dos opciones donde en ambas se emplea una segunda persona del plural de un interlocutor universal para dirigirse uno a la humanidad o dos a un auditorio en concreto (una nación, un pueblo, una familia, etc.). Ángel Luján especifica que si se usa el ‘vosotros’ como una ramificación del ‘tú’ seguimos en el caso de una apelación a un interlocutor en

⁸⁰ Fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, *Retrato de poeta* apud Victoria Pineda, « Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda », *TRANS-* [En línea], 8 | 2009, Publicado el 8 de julio 2009, consultado el 22 octubre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/trans/321>. La historia de este poema es interesante. Según el artículo existe un retrato que se le realizó a Fray Hortensio a lo que éste escribió un poema hablándole a su yo. Fray Hortensio decía que su alma ahora estaba confundida porque no sabría dónde vivir, si en Fray Hortensio del lienzo o en Fray Hortensio que observa ese lienzo.

⁸¹ Alejandra Pizarnik, *Caminos del espejo*, formato digital, disponible en: <http://amediavoz.com/pizarnik.htm#CUARTO%20SOLO>, consultado el 20 de octubre de 2019.

⁸² *Ibidem*.

específico. Y aunque aparezca el 'yo' no forma parte del grupo a que se apela.⁸³ Ejemplo el poema *La guerra y el universo* de Mijail Mayakovsky: “[...] Imaginad / allí, / bajo un árbol / han visto / jugando al ajedrez / a Caín con Cristo / Nada ves. / [...] Hombres / amados, / no amados, / conocidos, / desconocidos, / [...]”⁸⁴. En "imaginad" está el pronombre 'vosotros' del que habla Ángel Luján y aparece también un 'tú' cuando señala el poeta "Nada ves" señalando a quién va dirigido el mensaje, por lo menos en la traducción, habría que ver si el mismo fenómeno ocurre en el idioma original en que este poema fue escrito.

Apelación sin 'yo' explícito

El enunciado sin un 'yo' específico va dirigido a un 'tú' en concreto. Sin el 'yo' deja como protagonista del poema al 'tú' y el 'yo' queda como una verdad absoluta de una comunidad. Ángel Luján plantea que no hay muchos ejemplos de este tipo de enunciadore. Según Juri Levin se puede identificar claramente en el conjuro o la magia.⁸⁵ Ejemplo: “Romero bendito, / de Dios consagrado, / que fuiste nacido, / no fuiste sembrado, / por la virtud / que Dios te ha dado, / haz que entre lo bueno / y salga lo malo.”⁸⁶ No aparece el 'yo' explícito y el 'tú' toma todo protagonismo a lo largo del texto.

II.3.1 SUJETO ENUNCIATIVO EN TERCERA PERSONA (SINGULAR Y PLURAL)

La voz del sujeto enunciativo adquiere un carácter distante del texto, es decir, que no existe un emisor ni destinatario explícito. A pesar de ello hay ocasiones en que aparece el

⁸³ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 240.

⁸⁴ Mijail Mayakovsky, *Poesía*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Akal editor, 1982, p. 77.

⁸⁵ Ángel Luján, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁶ Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo veintiuno editores, 27ª edición, p. 101.

punto de vista del poeta.⁸⁷ En cuanto a la narratología, el narrador en tercera persona se distingue porque el autor lo pone en una categoría diferente a la realidad de los personajes de la trama. Es por eso que se habla de que existe un cierto distanciamiento del narrador respecto a los personajes, también porque a los personajes no se les asigna la tarea de narrar.⁸⁸

Ángel Luján no detalla las subcategorías que surgen de esta categoría sólo menciona que se pueden identificar tres variantes: narración, descripción o la combinación de ambas.

Lorena Ventura, en su texto “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética” (2006) analiza en un apartado el sujeto enunciador de los poemas de Roberto Juarroz, según esta autora, sólo dice que dentro de la lírica existe ‘algo’—porque no menciona explícitamente un concepto—, que es más como la despersonalización en el poema, algo que es como una pura voz enunciativa que habla en el poema, o un: “distanciamiento entre el ‘yo’ de la enunciación. [...] aquí el sujeto lírico ha quedado reducido a una pura voz (enunciativa) ajena incluso al cuerpo que proyecta en el enunciado”.⁸⁹ A lo que yo identifiqué como una característica de un enunciador lírico en tercera persona por el distanciamiento que toma.

Narración

Puede ser un personaje o sólo ser una voz enunciativa que narra una serie de sucesos. El siguiente fragmento del poema *Bronce con pátina* de la poeta Iliana Rodríguez Zuleta

⁸⁷ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 242.

⁸⁸ Alberto Paredes, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁸⁹ Lorena Ventura, “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”, En: *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (editores), Querétaro, Valparaíso México, (s.f.), p. 262.

presenta esta característica: “DICE LA LEYENDA que el emperador Nerón / contemplaba en un espejo de esmeralda / –o de jaspe verde– los combates de los gladiadores. / Él, que de una patada en el vientre mató a Popea, / su esposa encinta, / gustaba de mirar la sangre / de la arena en su sutil fantasma. [...]”.⁹⁰ En el poema se puede distinguir claramente que existe una voz enunciativa que emite el mensaje la cual carece de personalidad, es decir, no se sabe si habla un hombre o una mujer, un amante, o una hija, el sujeto enunciativo es eso: pura voz que narra.

Descripción

La voz del sujeto enunciativo enlista algunos detalles de una escena o de personajes. Esto sucede por ejemplo, en este extracto del poema *Frente al paisaje* de Czeslaw Milosz: “En esta ladera la picea, el abeto y el / cedro, en aquellas las /selvas de pino. / Brilla la línea divisoria de las aguas / que afluyen al océano / en el occidente y en el oriente. / Sólo un río concentrado se dirige directamente hacia el / norte.”⁹¹ Ángel Luján aclara que en ocasiones podemos encontrar poemas que parecen partir de un ‘yo’ por los adjetivos que se leen pero dicho fenómeno es una simbolización donde lo escrito tiene cierta marca del *estado de ánimo interior* del enunciador, aun así como no aparece escrito un ‘yo’ mantiene su característica de tercera persona.⁹²

Este ejemplo de Jorge Luis Borges, *Un soldado de Urbina*, es la combinación de la que habla Ángel Luján, cuando en un poema se encuentran tanto las características de narración como de descripción: “Sospechándose indigno de otra hazaña / como aquélla en

⁹⁰ Iliana Rodríguez Zuleta, *Lapidario*, México, Fósforo, 2013, p. 40.

⁹¹ Czeslaw Milosz, *Poesía moderna*, material de lectura, México, UNAM, formato digital disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/246-108-czeslaw-milosz?start=3> p. 26.

⁹² Ángel Luján, *op. cit.*, p. 243.

el mar, este soldado / a sórdidos oficios resignado, / erraba oscuro por su dura España”.⁹³

Los juicios que emite acerca del soldado son de lo que ve, no hurga en sus pensamientos. El enunciador como habla de un ‘él’ mantiene su distancia objetiva respecto al personaje.

Para concluir quiero dejar en claro, como lo hizo Arcadio López Casanova, al aplicar el análisis que propongo me percaté de que dichos deícticos personales responden a una categoría dominante; sin embargo, hay ocasiones en que puede darse la combinación de dos o más posibilidades.

⁹³ Jorge Luis Borges, *Antología poética*, Salamanca, Alianza editorial, 1997, p. 56.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LOS DEÍCTICOS DE PERSONA LÍRICA EN

EL SILENCIO QUE HA TOMADO CUERPO

Ya que he explicado en qué consiste la clasificación del sujeto enunciativo en primera, segunda y tercera persona gramatical en este último capítulo el objetivo será aplicar la clasificación de los deícticos de persona lírica en algunos de mis poemas que componen el poemario *El silencio que ha tomado cuerpo*.

III.1 Sujeto enunciativo en el poema “Universal”

Quiero empezar con el sujeto enunciativo en primera persona que se puede leer en el poema ‘Universal’:

Soy nigeriana y boliviana,

nací en Indonesia.

Respiro en Rusia.

Soy del planeta Tierra

de Venus,

sangre jupiteriana

de la Vía Láctea.

Escucho en Andrómeda.

Soy de este universo

y de otros

que no se han explorado.

Mi alma está
en la séptima dimensión.

Soy el chita
el oso pardo,
mis venas transportan
células vegetales.
Vuelo en el océano.

Mi corazón late en ella,
en él,
mi alma reside en los musulmanes,
cristianos, judíos.⁹⁴

Y tengo televisión
con más de doscientos canales.

A lo largo del poema está un ‘yo’ explícito por ejemplo en el verbo del verso que abre el poema: ‘Soy Nigeriana y Boliviana’. La voz enunciativa del ‘yo’ es el tema central del poema y este tipo de poesía es la que llega a crear problemas a la hora de buscar la identidad de ese ‘yo’. ¿Quién habla? Pero el propósito del pronombre en primera persona no es identificarlo con algún personaje de carne y hueso, es sólo un recurso literario que al

⁹⁴ Abril M. Trejo Albarrán, Apuntes para la noción de sujeto enunciativo, tesis para obtener el grado de licenciada en Creación Literaria, México, UACM, la autora, 2019, p. 55.

pronunciar ‘yo’ encarna en sí una entidad propia, el grado de que hasta el lector, si quiere, puede apropiarse de esa voz enunciativa, como explica Alberto Paredes en el contexto de la narratología: “en las narraciones en primera persona el alter ego al que el autor delega la parte más delicada e importante de su trabajo es un ser humano participante del universo que lo ve actuar”.⁹⁵ Otros verbos que nos dan la clave del enunciador *yo* son ‘nací’, ‘respiro’, ‘escucho’, etcétera. La voz del enunciador que aparece a lo largo del poema es en primera persona, no obstante en las primeras cuatro estrofas la voz enunciativa corresponde a una primera persona ajena debido a que el ‘yo’ no se puede identificar con el poeta porque es pura voz que enuncia. En cambio, las dos últimas estrofas responden a una primera persona propia ya que el ‘yo’ del enunciado en ‘mi corazón’, ‘mi alma’ y ‘tengo televisión’ se puede relacionar con el poeta sólo porque sabemos que un ser humano tiene corazón, alma y en la mayoría de los casos una televisión.

III.2 Sujeto enunciativo en el poema “En el escritorio”

Por otra parte, el enunciador lírico en segunda y tercera persona lo puedo exponer de forma precisa en el siguiente poema titulado *En el escritorio*.

EN EL ESCRITORIO

un ramo de orquídeas

putrefactas

aromatizan el cuarto.

Asomas la cabeza por la ventana

para arrojar un suspiro.

⁹⁵ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 75.

Pero te asombra encontrarte

en la vereda

siendo asesinado por la apatía.⁹⁶

La voz enunciativa abre el poema enumerando lo que hay en escena: ‘un ramo de orquídeas / putrefactas / aromatizan el cuarto’. El título forma parte del primer verso del poema y la estrofa completa corresponde a un enunciador en tercera persona descriptiva dado que el texto no se le dirige a alguien específicamente. Además con el adjetivo ‘putrefactas’ el enunciador da su punto de vista de aquella escena lo que según Ángel Luján es algo normal que aunque en el texto predomine la voz en tercera persona de repente aparezca el punto de vista del enunciador.⁹⁷ Al inicio de la segunda estrofa la voz enunciativa hace un cambio de persona gramatical en el verbo, de tercera pasa a segunda persona: ‘Asomas la cabeza por la ventana’. Al aparecer el verbo ‘Asomas’ el texto se le dirige a alguien, por lo tanto se trata de una segunda persona determinada o propia porque aunque no aparezca un nombre propio la marca gramatical puede hacer referencia al lector: tú te ‘asomas’, es como si el texto señalara a quien le habla por la cercanía con la que se expresa. El resto del poema se mantiene en esa segunda persona determinada hasta el cierre: ‘te asombra encontrarte / en la vereda / siendo asesinado por la apatía’.

III.3 Sujeto enunciativo en el poema “Herencia occidental”

El siguiente poema lo escogí para señalar a la voz enunciativa en tercera persona.

HERENCIA OCCIDENTAL

⁹⁶ Abril M. Trejo Albarrán, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁷ Ángel Luján Atienza, *op. cit.*, p. 242.

Ha terminado
el cese de los bombardeos.

De rojo se alfombran
las calles de Bagdad.

Rojo, herencia occidental
a los recién nacidos.

Armas por corazones de peluche.

Verdes suspiros
inundan las banquetas.

Islam en cascarón de látex
para no contaminarse.

Algunas mujeres
visten de luto el aire,
sus muertos
con el corazón en mano
todavía palpita.⁹⁸

El poema no tiene destinatario, no apela a alguien o a algo por lo tanto no es en segunda persona. Tampoco es en primera persona porque no aparece un 'yo' que nos remita al poeta o algún otro personaje que esté emitiendo el mensaje. Queda por ende un

⁹⁸ Abril M. Trejo Albarrán, *op. cit.*, p. 59.

de tiempo
que añoro tener.

Bajo un manto
rojo-amarillo
suelo ser un súcubo
en la madrugada
en pie.⁹⁹

La forma en cómo abre el poema pareciera que se trata de una tercera persona: “En tierra de / irracionales”, sin embargo a la hora de llevar a cabo el análisis uno se debe de percatar cuál es el núcleo de la oración ya que este análisis que propongo se basa en la forma gramatical de lo escrito. Por lo anterior la estrofa se encuentra en una primera persona como el primer poema de este capítulo, pero en este caso se trata de una primera persona del plural, por lo tanto corresponde a la primera persona generalizada: “somos piezas / de la gente / que amamos”. La peculiaridad de esta categoría es hablar desde un nosotros que incluye al enunciador. La siguiente estrofa tiene el mismo método que la anterior, inicia con una descripción de la escena: “En cielos / ilógicos”. Y en el tercer verso se lee una segunda persona: “eres un trozo / de tiempo [...]”, ésta apela a un ser amado y por consiguiente se trata de una segunda persona determinada o propia. El cierre del poema repite nuevamente como introducción a la atmósfera una descripción: “Bajo un manto rojo-amarillo” seguido del enunciador en primera persona propia: “suelo ser un súcubo [...]”.

⁹⁹ Abril M. Trejo Albarrán, *op. cit.*, p. 63.

Así concluye este análisis que lleve a cabo para ejemplificar con mis poemas la categorización de las diferentes voces en que se manifiesta el sujeto enunciativo. Y tal como lo aclara Arcadio López Casanova, es raro encontrar un poema con una sola categoría, no obstante creo que esta clasificación de los décticos de persona lírica puede ayudar a la experimentación de crear poemas con un solo tipo de enunciador.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación me fui enriqueciendo con la reflexión acerca del sujeto lírico. Me di cuenta que es un área que sí se ha explorado en la poesía pero creo que no se le ha dado la suficiente atención como se ha llevado a cabo en el ámbito de la narrativa con el narrador.

Al hacer el rastreo histórico de lo que han dicho tanto poetas como críticos literarios, noté que no estaba sola en mi intuición de que algo más sucede en el momento de escribir, que no se trata simplemente de crear imágenes. Con el poeta William Wordsworth pude identificar el proceso creativo previo a escribir un poema. Luego, los lingüistas como Käte Hamburger me ayudaron a definir el concepto de sujeto lírico, delimitándolo a lo que aparece escrito en el texto y no divagar en la interpretación del texto, y llegué así al concepto de sujeto enunciativo porque es la voz del enunciado. Fue entonces que ubiqué el elemento clave, el sujeto enunciativo, que siento puede ayudar al desarrollo creativo de los poetas y a un estudio enfocado a lo formal del poema lírico para los críticos literarios. Finalmente, encontré otros poetas y críticos literarios de nuestra era que han participado en esta investigación sobre el sujeto lírico y en resumen todos los autores que cité concuerdan en que existe una separación entre el poeta y la voz que enuncia en el poema.

El paso a seguir fue ubicar en qué se había quedado la investigación del sujeto lírico y encontré al poeta Arcadio López Casanova que propuso una clasificación del sujeto lírico. Al llevar a cabo dicha clasificación me encontré con varias trabas cuando intenté aplicar algunas de las categorías a poemas ya previamente estudiados por los críticos y para otros fines. Sin embargo, me topé con que dicha clasificación no tenía claros los límites y una

categoría se mezclaba con otra. Fue que decidí trabajar con la propuesta de Ángel Luján Atienza y encontré que la clasificación de los deícticos de persona tenía más en común— empezando por el nombre de la categorización— con los lingüistas que la propuesta filológica del poeta Arcadio López. Los deícticos de persona lírica —como lo nombré para separar la clasificación de la narratología— enmarcan de forma precisa los límites entre cada tipo de enunciador que se pueden encontrar en un poema.

Por último, llevé la clasificación de los deícticos de persona a mis poemas para mostrar que efectivamente se puede hacer otro tipo de análisis de la poesía escrita en verso libre. Me parece que así se profundiza en la concepción de este tipo de poemas. Aunado a esto, el análisis morfosintáctico enriquece la visión acerca de la composición del poema en verso libre. El percatarme del avance de las teorías líricas en el campo de la reflexión sobre la poesía fue enriquecedor. Como escritora puedo entender el funcionamiento del lenguaje literario para así manejar de forma, consciente, el circuito de la comunicación literaria. Lo que me lleva a concluir en que a través de la historia de la literatura se ha tomado como unidad el pensar del poeta y sus poemas, pero con esta investigación quiero dar a conocer que existe una separación entre el poeta y lo que dicen sus poemas, no sabemos si la realidad que recrea en el texto es auténtica, inventada, o es una mezcla de ambas, pero no debemos considerarla como una verdad absoluta.

También creo que este trabajo me ayuda a reafirmar que la literatura y en especial la poesía pueden ayudar a regresarnos a esos momentos a solas con nosotros mismos y preguntarnos ¿qué somos?, ¿a dónde queremos llegar y para qué? Personalmente el arte en general me ha ayudado a alimentar mi pensamiento crítico, de la forma que ya expliqué en el párrafo anterior, y a condensarlo en este trabajo me ayudó a encaminarlo para la vida en

general. Yo animo a las personas, a todas las personas; del área de salud, de ingeniería, de administración, etcétera, a que no le teman al potencial creativo que cada uno poseemos y que tal vez, si se acercan al arte este puede ayudarles a encontrar el hilo conductor de todas las áreas del conocimiento humano como lo hizo conmigo, porque *Nada humano me es ajeno*.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias críticas

- ABUÍN González, Ángel, “El poeta como Homo dúplex: ironía romántica y multiplicidad enunciativa”, en *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 111 – 134.
- BARTHES, Roland, “La muerte del autor”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopen (coordinadora), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 101 – 107.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las Flores del mal*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2006.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, 19ª edición, México, Siglo Veintiuno editores, 1997.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª Edición, México, Porrúa, 2004.
- CALLES Moreno, Juan María , *La modalización en el discurso poético*, tesis para optar al grado de doctor en filología, Valencia, Universitat de València, El autor, 1997.
- COMBE, Dominique, “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, En: *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (comp.), Arcos/Libros S.L., 1999, pp. 43-75.
- FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”, en: *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopen (coordinadora), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 113 – 134.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, traducción de Juan Petit, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1959.
- GENETTE Gérard, *Ficción y Dicción*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1962.
- HAMBURGUER, Käte, *La lógica de la literatura*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1995.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, traducción de Gerald Nyenhuis H., México, Taurus, Universidad Iberoamericana, 1998.

INGARDEN, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art*, translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth Olsen, Northwestern University Press, Studies in phenomenology & existencial philosophy, Illionois, 1973.

IRIARTE, Fabián O, *Poesía y subjetividad: poetas confesionales norteamericanos*. Cuad. Sur, Let. [online]. 2004, n. 34, pp. 187 – 213. URL: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100111&lng=pt&nrm=iso. Consultado el 19 de abril de 2018.

LÓPEZ Casanova, Arcadio, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, Biblioteca Filológica, 1994.

LÓPEZ Mills, Tedi, *La noche en blanco de Mallarmé*, México, FCE, 2006.

LUIJÁN Atienza, Ángel Luis, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1990.

PÁEZ Díaz de León, Laura editora, Variantes contemporáneas del pensamiento social francés, UNAM – Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Acatlán, Serie Antologías Universitarias No. 4, México, 2002.

PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2015.

PAZ, Octavio (selec., trad., y pról.), *Fernando Pessoa / Antología*, 2ª ed., México, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2010.

POZUELO Yvancos, José María, “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 43-75.

RODRÍGUEZ, Adriana Azucena, *Las teorías literarias y el análisis de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

SÁNCHEZ-MIGALLÓN Granados, Sergio, *Fenomenología*, en Fernández Labastida, Francisco – MERCADO, Juan Andrés (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2014/voces/fenomenologia/Fenomenologia.html>. Consultado el 16 de mayo de 2019.

TORNERO, Angélica, “El objeto puramente intencional y la...”, en CAUCE Revista Internacional de Filología y su Didáctica. Núm. 30, 2007, pp. 447-472.

VENTURA, Lorena “La configuración del sujeto lírico en la poesía latinoamericana de posvanguardia”, en *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, 24 de octubre de 2012, disponible en: <http://circulodepoesia.com/2012/10/la-configuracion-del-sujeto-lirico-en-la-poesia-latinoamericana-de-posvanguardia/> consultado el 24 de mayo de 2016.

VENTURA, Lorena, “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”, en *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (editores), Querétaro, Valparaíso México (s.f.), pp. 243-265.

VIÑAS Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, 2ª Edición, Barcelona, Ariel, 2007.

WAHNÓN, Sultana, “Ficción y dicción en el poema”, en *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (editores), Amsterdam, Diálogos Hispánicos, 1998, No. 21, pp. 77 – 110.

Referencias creativas

BORGES, Jorge Luis Borges, *Antología poética*, Salamanca, Alianza editorial, 1997.

CARRETO, Héctor, *Testamento de Clark Kent*, México, Almadía, 2015.

HUIDOBRO, Vicente, *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931, disponible en forma digital en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/altazor--0/html/ff25e1d4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consultado el 13 de abril de 2019.

MAYAKOVSKY, Mijail, *Poesía*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Akal editor, 1982.

MILOSZ, Czeslaw, Poesía moderna, en Material de lectura, México, UNAM, formato digital disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/246-108-czeslaw-milosz?start=3>. Consultado el 20 de octubre de 2019.

PACHECO, José Emilio, *Como la lluvia*, México, El Colegio Nacional, Era, 2009.

PARAVICINO, y Arteaga, Fray Hortensio Félix, *Retrato de poeta* apud Victoria Pineda, «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el “tú” en “Retrato de poeta” de Luis Cernuda», *TRANS- [En línea]*, 8 | 2009, Publicado el 08 julio 2009, consultado el 22 octubre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/321>.

PESSOA, Fernando, *Poesía moderna*, traducción de Carlos Montemayor, México, UNAM, Material de lectura, 2^{da} edición, 2002.

PIZARNIK, Alejandra, Caminos del espejo, formato digital, disponible en: <http://amediavoz.com/pizarnik.htm#CUARTO%20SOLO>, consultado el 20 de octubre de 2019.

RODRÍGUEZ Zuleta, Iliana, *Lapidario*, México, Fósforo, 2013.

TSVETAEVA, Marina, *A Ajmátova*, formato digital, disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/a-ajmatova/>, consultado el 20 de octubre de 2019.

ZAID, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, Estado de México, Siglo veintiuno editores, 2^{da} edición, 1972.